



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. Maria Grazia Messina

**Elena Balletti Riccoboni *Flaminia* (1686-1771)  
e Giovanna Benozzi Balletti *Silvia* (1701-1758):  
primedonne dalla *Commedia dell'Arte* a *Marivaux***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

**Dottoranda**

Dott. Zaccaria Michela Maria

**Tutor**

Prof. Ferrone Siro

**Coordinatore**

Prof. Messina Maria Grazia

Anni 2012 / 2015



## INDICE

Premessa	i
Ringraziamenti	iv
Abbreviazioni	v
Capitolo Primo: IL NASCERE COMICO. QUATTRO FAMIGLIE D'ARTE ITALIANE FRA SEI E SETTECENTO	
1. I Calderoni e i Balletti a Ferrara	9
2. I Riccoboni a Modena	20
3. I Benozzi a Mantova	28
4. I Balletti e i Riccoboni a Venezia	43
Capitolo Secondo: «ELENA BALLETTI RICCOBONI FERRARESE, VIVENTE FAMOSISSIMA COMICA, FRA GL'ARCADI MIRTINDA PARASSIDE ED ACCADEMICA DE' DIFETTOSI DI BOLOGNA»	
1. Sublimato d'artista	57
2. Molteplici ritorni all'antico	70
3. Merope, regina madre <i>virago</i>	89
4. Flaminia, persona e personaggio	107
5. Naufragi	128
Capitolo Terzo: LA SIGNORA ZANETTA E SILVIA LA DIVA	
1. Arrivano i commedianti nella Francia della Reggenza	142
2. Ritratto di signora: Jeanne Benozzi detta Zanetta, in Arte Silvia	161
3. Nascita di una diva italiana «à la française»	185
4. Prime attrici alle Comédies sotto il regno di Luigi XV	201
5. «Monsieur de Marivaux, vous éclairez mon âme». L'attrice e il drammaturgo	228
DOCUMENTI	251
ICONOGRAFIA	285
BIBLIOGRAFIA	
1. Fonti manoscritte	295
2. Fonti a stampa, repertori, dizionari	311
3. Studi	333
INDICE DEI NOMI	363



## PREMESSA

Al centro di questa ricerca sono le attrici Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia (1686-1771) e Giovanna Benozzi Balletti detta Silvia (1701-1758) ed i rapporti complessi che si stabilirono tra le loro vite e la storia nella quale si iscrissero, in Italia come in Francia.

Aduse alla pratica del palcoscenico sin dall'infanzia, Flaminia e Silvia erano legate da vincoli artistici e di parentela da generazioni, in un intreccio di nomi, cognomi, soprannomi e talenti. Bisognava dapprima ricongiungere i fili e ritesserli in una stretta maglia andando a cercare la loro storia e seguire gli itinerari delle loro indomite antenate, colte scavalcamontagne piuttosto che disinibite *soubrettes*. Dal momento che una *troupe* era finanziata da un mecenate, era importante leggere le lettere ed i contratti che legavano le capocomiche ad altrettanti principi e città, così come bisognava ritrovare i teatri, i proprietari ed i programmi. L'organizzazione rigorosa ma fluida delle compagnie teatrali nell'ultimo decennio del XVII secolo ha permesso di rilevare l'ordito dei legami familiari e professionali di quattro famiglie d'arte (Benozzi, Balletti, Calderoni, Riccoboni) imparentate fra loro ed attive nelle principali piazze dell'Italia settentrionale e presso le corti dell'Europa centrale a coprire un arco cronologico dal 1690 al 1715. A Ferrara Elena Balletti nacque e qui si ritirò la nonna paterna, Agata Vitaliani Calderoni, capocomiche di carriera internazionale; al ducato di Modena furono legati gli attori Antonio Riccoboni ed il figlio Luigi; a Mantova lavorerà come attrice col nome di Fragoletta ed in seguito gestirà una locanda Giovanna Benozzi Balletti, madre di Elena e *protégée* dell'ultimo duca e mecenate; infine Venezia fu dal 1706 residenza della Balletti nel decennio che segnò il percorso più fruttuoso della sua carriera di prima Amatora accanto al marito Luigi Riccoboni detto Lelio, col quale condivise un importante progetto drammaturgico.

Chi erano queste attrici? Ieratiche o vezzose sul palco per il gran contento del pubblico spesso indisciplinato, Flaminia e Silvia nutrivano nella vita ambizioni differenti: eternarsi nella letteratura e piacere al pubblico. Due capitoli speculari sono a loro dedicati: alla Balletti, che fu non solo attrice tragica e valente improvvisatrice nel repertorio della Commedia dell'Arte, ma autrice *engagée* nell'ambiente letterario; alla Benozzi, interprete di nascita e di formazione francese, versatile protagonista di commedie e di parodie, che diventò la «diva» del Nouveau Théâtre Italien.

Nel rapporto con i letterati italiani (segnatamente Maffei e Martello) Elena Balletti arricchì il repertorio di nuovi ruoli drammatici da protagonista assoluta, proponendosi nella prassi scenica come musa al servizio di idee riformatrici presenti nel dibattito culturale; poi provò lei stessa a misurarsi con la poesia d'occasione e più tardi col *pamphlet* e la commedia in francese. Col nome di Mirtinda Parraside trovò patente riconoscimento all'attività poetica con l'entrata nell'Accademia dell'Arcadia di Roma e presso i Difettuosi di Bologna, alla vigilia della sua partenza per Parigi come primattrice del rinato Théâtre-Italien.

Alla morte di Luigi XIV il Reggente Philippe d'Orléans decise infatti di riaprire l'Hôtel de Bourgogne ed i comici italiani – scelti dal duca di Parma e destinati a morire «bourgeois de Paris» senza averci mai pensato – si rimisero in viaggio, attesi con molta impazienza. Gli anni della Reggenza (1715-1723) rappresentano uno snodo fondamentale non solo nella storia della Francia, ma anche nelle vicende private e professionali delle nostre due attrici. Nell'ambito dello spettacolo rimane tuttavia un periodo poco indagato, sbrigativamente

bollato come frenetico e libertino, superficiale e corrotto, tanto che solo in anni recenti ha destato l'interesse degli storici.

Al suo arrivo a Parigi nel 1716 la compagnia guidata da Luigi Riccoboni si presentò al pubblico parigino con *L'Inganno fortunato* e *La Finta Pazza*; ma la Balletti si piegò a malincuore all'evidenza che gli spettatori francesi richiedessero solo le facezie del repertorio dell'Arte e non le tragedie che aveva interpretato con successo in Italia. Flaminia lasciò il teatro nel 1729, proprio all'apice del successo della più giovane cognata e collega Silvia; e vi ritornò per necessità due anni dopo in ruoli di *suivante* e di madre nobile, non rinunciando tuttavia alla sua privata dedizione alla letteratura.

Istinto teatrale naturale e carattere vivacissimo, Giovanna Benozzi Balletti detta Silvia rappresentò un contraltare a Flaminia solo nelle manifestazioni di scontata rivalità fra primedonne; segnalò invece e precisamente la metamorfosi della comica dell'Arte italiana in una interprete moderna «infranciosata» (di fatto francese) al massimo grado di stilizzazione. Marivaux seppe valorizzare il suo talento e fare di lei l'incarnazione del «je ne sais quoi» sulle scene. In questo modo lo scrittore francese portò alla massima espressione il carattere unico e perfettamente italiano della Commedia dell'Arte, prendendo a prestito dai comici uno stile dialogico breve ed incatenato. A sua volta Marivaux diventò il modello per ruoli che la sua beniamina Silvia propose come ennesime variazioni sul tema dell'amore e della seduzione, recitando testi di Autreau, Beauchamps, Jolly e Boissy, popolarissimi al loro tempo quanto ora del tutto dimenticati, anche dalla critica.

Donna severa ed inquieta, la Balletti visse con difficoltà le contraddizioni del suo tempo di transizione fra due secoli; non riuscendo a comporre il dissidio fra la carne e lo spirito, nutrì la sua ambizione di eternità nel campo delle idee e della poesia. Ciò fu probabilmente anche il riflesso di un senso di inadeguatezza di ordine sociale che gli attori, soprattutto i più grandi, hanno sempre avuto nei confronti della cultura cosiddetta alta. La Balletti si sottraeva al *cliché* del suo mestiere frequentando gli ambienti legati al teatro dei nobili dilettanti, i consessi poetici dell'Arcadia, le riunioni di letterati che discutevano sulle sorti della tragedia francese; la Benozzi conosceva e frequentava il *milieu* di artisti, musicisti, pittori e fu protagonista della *sociabilité* in ambienti aristocratici legati alla corte. A proposito di Silvia risulta centrale lo scarto fra la donna e la diva, fra la dimensione domestica e familiare talvolta problematica ed il rapporto sempre felicissimo col pubblico nella finzione della scena.

Nonostante le profonde diversità di carattere, è fondamentale considerare posticcia la cesura applicata semplicisticamente fra le due interpreti, che consentono di misurare la trasformazione del ruolo della prima Amorosa e del suo stile di recitazione. Una sola generazione di differenza, ma lo scarto rimane sostanziale: Flaminia fu il risultato ultimo e più compiuto di una tradizione di compagnie comiche di giro, con una mentalità ed un gusto legati ai modelli drammaturgici ed alla prassi teatrale del XVII secolo. Silvia si ritrovò invece beniamina del pubblico per un teatro che era gioco imprevisto di seduzione e d'*esprit*, variazione in prosa, canto e danza, intrattenimento mondano che non prevedeva catarsi.

Gli esiti più felici del repertorio della Comédie Italienne si riscontrarono nella mescolanza di alto e di basso nella progressiva francesizzazione della commedia e della parodia di opere tragiche francesi. Lo stile cosiddetto italiano si confrontava con quello delle più accreditate attrici della Comédie-Française, che condividevano con le italiane regole, vincoli ed appuntamenti professionali nelle dimore reali di Versailles e di Fontainebleau.

Ricostruire la biografia di un'attrice significa esporsi al rischio di dipingere un'immaginetta votiva o per converso un simulacro osceno e diabolico; di rimuovere lo sgradevole, di ridurre a coerenza una vita necessariamente incongruente; di fare dell'eccezionalità sul palcoscenico la cifra della donna anche fuori dalle scene. In questo modo si finisce per alterare le tinte del ritratto e sovrapporre colori che c'entrano poco o nulla: il risultato finale acquista tonalità accese che fanno una magnifica figura, ma solo in conseguenza di un restauro tanto aggressivo quanto arbitrario. Scartabellare senza cautela alla ricerca di un indizio può far prendere, insomma, più di un abbaglio anche alla più zelante e solerte investigatrice e far dire alle carte – finalmente «parlanti» dopo secoli di silenzio – ciò che mai si sognarono di dire. Con questa consapevolezza mi sono infilata con una certa apprensione negli archivi a leggere le corrispondenze, ho ritrovato indirizzi nelle antiche carte topografiche, ho compulsato le gazzette, ho cercato nei libri dell'anagrafe, ho decriptato le grafie dei documenti ufficiali, ho congetturato davanti a volti senza nome nella speranza di riconoscere, magari dalla curva del naso, una delle mie signore. Concertare frammenti di esistenze come le tessere di un mosaico e far rivivere a una distanza di trecento anni due donne che furono acclamate attrici, ha rappresentato una sfida suggestiva e complessa. Presentare la vita materiale del teatro col suo tessuto di fatti, luoghi, nomi e tutto il resto, ha implicato da parte mia un esercizio di ricostruzione storica, emendando da dati talvolta di seconda mano. I documenti per la maggior parte inediti rappresentano l'ossatura fondamentale della ricerca; le fonti dirette sono preferite ai ripensamenti critici moderni ed i dibattiti eruditi del XVIII secolo vivono solo se trasfusi nella pratica attività di palcoscenico.

Il teatro mette in scacco il desiderio di eternità per via della sua stessa natura effimera e cangiante; così Flaminia e Silvia hanno riacquisito vita a partire da una pluralità di punti di vista: i colleghi attori, i rappresentanti del potere politico e diplomatico, i mecenati, i *savants*, la stampa, gli spettatori, in Italia come in Francia; per non parlare dello sguardo delle stesse interessate e dell'immagine che di sé vollero proporre al pubblico ed alla storia.

È altresì evidente che alcune testimonianze dei contemporanei – giornalisti partigiani o detrattori, corrispondenze, note di polizia – non possono ritenersi fonti completamente affidabili, ma preziosi giudizi di parte, che hanno contribuito a costruire una «leggenda» sulle attrici di cui ci occupiamo. Gli studiosi del XIX secolo non gestirono necessariamente molte fonti, anche se i loro libri fecero conoscere la Commedia dell'Arte e gli attori (CAMPARDON 1888); anche i più grandi ed attenti biografi del XX secolo come Xavier de Courville, se fecero un lavoro rigoroso e davvero meritorio, non disposero di tutta la messe di documenti di cui disponiamo oggi. È però anche vero che molto materiale è andato perduto o irrimediabilmente distrutto.

Ad Elena Balletti sono state dedicate alcune pagine saggistiche soprattutto per quanto riguarda la *Merope* ed il suo rapporto con Maffei (MUSATTI 1917, VARESE 1961b, ZAPPERI 1963a, TRIVERO 2000); poi ha vissuto di luce riflessa in CAPPELLETTI 1986 e soprattutto nel monumentale studio dedicato a Lelio Riccoboni da Courville (COURVILLE 1958a, 1958b, 1967a, 1967b). Nel 2014 è uscita una raccolta parziale di trascrizioni della sua produzione letteraria sulla base esclusiva delle edizioni a stampa e non dei manoscritti originali (BONETTI 2014). Su Silvia rimane invece qualche saggio: CHANCEREL 1960, DE ROUGEMONT 1992, BOUDET 2001 e DUBOIS KEVRAN 2003.

In questo mio lavoro ho voluto colmare la lacuna di uno studio relativo alle biografie ed agli stili recitativi di Flaminia e di Silvia. A partire dalle fonti primarie ho cercato di emendare in modo definitivo alcuni errori della tradizione critica così come di colmare le

lacune documentarie, precisando nel modo più rigoroso possibile i percorsi personali e professionali delle due signore attrici, nella consapevolezza che una vita non è riassumibile dai documenti d'archivio ed anagrafici.

Il lavoro scientifico ha imposto lo studio minuzioso e ragionato delle fonti, ma poiché la pesantezza della documentazione rischia spesso di rendere opprimenti le tesi meglio fondate, ho cercato per struttura e stile di «*plaire et toucher*», seguendo la regola prima dell'arte drammatica. La radice della parola *tesi* rinvia all'idea di collocare a fondamento e questo è ciò che ho cercato letteralmente di realizzare: far conoscere sulla base di documenti inediti la vita e l'arte di Elena Balletti Riccoboni, ultima grande attrice della Commedia dell'Arte, e di Silvia Benozzi Balletti, prima e indimenticabile attrice di un teatro nuovo.

## RINGRAZIAMENTI

Questa tesi dottorale è stata portata avanti nel quadro degli studi teatrali diretti dal professor Siro Ferrone, i cui lavori hanno fatto conoscere gli attori e le attrici che si produssero in Europa fra il XVI e XVIII secolo. A lui, «capocomico» della Commedia dell'Arte e maestro, va la mia gratitudine.

Ringrazio i professori Renzo Guardenti, Marzia Pieri e Teresa Megale per l'attenta e colta lettura.

Devo alla professoressa Françoise Siguret preziosi consigli.

Un ringraziamento va a Gaëlle Lafage (Centre de recherche du château de Versailles); a Mirna Bonazza (Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara) ed a padre Enrico Peverada (Archivio storico diocesano di Ferrara-Comacchio); a Gianluca Stefani ed a Lorenzo Galletti; a Caterina Nencetti con cui ho condiviso gli studi fiorentini; agli amici Fiorella Corsini, Floriana Petracco, Gigia e Jean-François Robert.

A Rosetta Cortellini Fazzi†.



Nella trascrizione di manoscritti e di edizioni a stampa antiche ho proceduto con gli ammodernamenti della grafia necessari per una scorrevole lettura. Le abbreviazioni e le parole contratte sono state sciolte e fra parentesi quadre sono state indicate le lettere omesse. La punteggiatura è stata introdotta o modificata solo se necessario. Nei testi teatrali ho segnalato l'atto in numeri romani maiuscoletto, la scena in numeri arabi.

## ABBREVIAZIONI

### *Archivi e Biblioteche*

ABFi	Archivio Baldasseroni di Firenze
ABo	Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna
ADFe	Archivio storico diocesano di Ferrara-Comacchio
AD-THG	Archives départementales de la Haute-Garonne di Tolosa
AN	Archives nationales di Parigi
APVe	Archivio storico del Patriarcato di Venezia
ARS	Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi
ASCFe	Archivio storico comunale di Ferrara
ASCMo	Archivio storico comunale di Modena
ASFe	Archivio di Stato di Ferrara
ASFi	Archivio di Stato di Firenze
ASMn	Archivio di Stato di Mantova
ASMo	Archivio di Stato di Modena
ASPd	Archivio di Stato di Padova
ASPr	Archivio di Stato di Parma
ASVe	Archivio di Stato di Venezia
BAFe	Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara
BARm	Biblioteca Angelica di Roma
BCG	Biblioteca Casa di Goldoni Centro Studi Teatrali di Venezia
BCVr	Biblioteca Capitolare di Verona
BEUMo	Biblioteca Estense Universitaria di Modena
BMC	Biblioteca d'arte e storia veneziana del civico Museo Correr di Venezia
BnF	Bibliothèque nationale de France di Parigi
BSFo	Biblioteca comunale Aurelio Saffi di Forlì
MVe	Biblioteca nazionale Marciana di Venezia
OP	Bibliothèque-musée de l'Opéra di Parigi

### *Fondi Archivistici*

AG	Archivio Gonzaga	AV	Archivio Vendramin
AM	Archivio per materie	MC	Minutier Central
AMU	Archivio Muratoriano	MR	Maison du Roi
ASE	Archivio Segreto Estense		

### *Altre abbreviazioni*

b. / bb.	busta/e	ms. /mss.	manoscritto/i	s.e.	senza editore
c. / cc.	carta/e	n.n.	non numerato	s.f.	senza firma
f.	foglio	reg.	registro	s.l.	senza luogo
fasc.	fascicolo	s.d.	senza data		



## CAPITOLO PRIMO

### IL NASCERE COMICO.

#### QUATTRO FAMIGLIE D'ARTE ITALIANE FRA SEI E SETTECENTO

Fra Sei e Settecento nascere comico significava accostare al proprio nome anagrafico quello di un fantasma; lasciare da parte il nome cristiano avuto per tramite del battesimo per utilizzarne uno fittizio legato al ruolo, che distinguesse l'attore o l'attrice dagli altri membri della compagnia. Il nome reale era ereditato dagli avi o più spesso era quello del padrino o della madrina; entrambi prendevano il posto dei consanguinei attori presso il fonte battesimale assicurando la sopravvivenza dell'anima in caso di morte del neonato e, se scelti fra principi e ricchi notabili, la sussistenza in caso di decesso dei genitori.<sup>1</sup> Il nome di scena invece poteva rimandare ad una genealogia artistica illustre, poiché il reclutamento di buona parte dei comici professionisti avveniva su base familiare. Col battesimo del palcoscenico si imponeva al giovane comico un nuovo nome legato al ruolo, a sua volta individuato a partire dalle caratteristiche fisiche e dal talento scenico.

Nel nome d'Arte riposava un destino. Le prime Amoroze attingevano come ispirazione alla storia di Roma (Aurelia, Flaminia), alla mitologia (Diana, Silvia), agli esempi edificanti delle sante (Orsola, Eularia), a regine e principesse (Isabella, Leonora); esibivano le qualità del loro nome fittizio in forme virtuosistiche rubricate di preferenza nel masochismo *larmoyant* della pazza d'amore, nel languore estatico della vergine, nella misantropica spietatezza della *virago*. Nel nome alla forma vezzeggiativa o diminutiva (Smeraldina, Corallina, Argentina, Fragoletta), le Serve evocavano le malizie, la seduzione esplicita e le ambizioni di un riscatto non morale ma sociale.

---

<sup>1</sup> Un celebre esempio fu l'Arlecchino Tristano Martinelli (1657-1630), che fece senza vergogna dei battesimi dei numerosi figli un abile e giocoso mestiere *d'escamoteur* legando a sé i maggiori principi italiani ed europei.

Quando l'Amorosa Elena Balletti ebbe l'età per recitare, ricevette in dote il nome di Flaminia dalla nonna Agata Vitaliani,<sup>2</sup> a sua volta nipote del celebre Flaminione Marco Napolioni; come a significare nel caso dei Balletti che Flaminia era un marchio di fabbrica e di gran qualità, considerato il prestigio degli illustri antenati. Questa eredità supponeva una filiazione, un esemplare modello di memoria viva, ad un tempo sublimato e vicino, dal momento che in questo caso Elena ebbe a frequentare certamente ed a lungo la nonna a Ferrara.

Tuttavia anche il nome d'Arte aveva una sua genealogia: all'inizio del Seicento una celebre Flaminia fu Orsola moglie di Pier Maria Cecchini;<sup>3</sup> cinquant'anni dopo toccò alla modenese Marzia Narici,<sup>4</sup> sulla quale, ormai anziana e forse smemorata, si appuntò il risentimento di Agata Vitaliani, più giovane di una generazione e sua omonima in scena.<sup>5</sup> Era anche possibile che un attore o un'attrice passassero durante la carriera da un ruolo ad un altro in conseguenza dell'avanzare dell'età o per merito di eclettismo scenico; ciò portava all'attribuzione di un nuovo nome, come nel caso della nuora della stessa Vitaliani, Giovanna Benozzi Balletti,<sup>6</sup> che debuttò nel ruolo di Isabella Amorosa e finì la carriera applaudita come Fragoletta Serva.

---

<sup>2</sup> Agata Vitaliani detta Flaminia: «Comica valente, moglie a Francesco Calderoni (1680). [...] Dopo aver girato per teatri d'Italia fu anche in Alemagna presso l'Elettore di Baviera d'allora, quindi in Bruxelles ed a Vienna d'Austria» (scheda *Agata Vitaliani Calderoni Flaminia*, in ASMn, Schede Davari, *Comici e Commedie (1408-1787)*, b. 14, c. 255r.-v.).

<sup>3</sup> Orsola Posmoni detta Flaminia (1580 ca.- post 1633) e moglie di Pier Maria Cecchini Frittellino fu interprete del *Pastor Fido* di Giovanni Battista Guarini (Napoli, 1618) e delle due commedie del marito *La Flaminia schiava* (Milano, 1610) e *L'amico tradito* (Venezia, 1633). Secondo Giovan Battista Andreini Flaminia aveva lingua mordace, carattere infido ed imperioso nella vita, era energica e piena di temperamento sulla scena. D'altra parte il giudizio era inquinato dai dissapori insorti tra Flaminia e Virginia Ramponi Florinda, moglie dello stesso Andreini, attrice, cantante e musicista tra le più celebrate prime Innamorate della Commedia dell'Arte. Cfr. *Cecchini Posmoni, Orsola*, in FERRONE 2014, pp. 278- 280; *Ramponi, Virginia*, ivi, pp. 306-308.

<sup>4</sup> Marzia Narici Flaminia prima Amorosa e capocomico era originaria di Modena. Attiva dalla metà del XVII secolo nelle compagnie ducali di Modena, Parma, Mantova, sposa Giuseppe Fiala detto Capitan Sbranaleoni da cui avrà almeno due figli: un maschio e una femmina di nome Angiolina. Cfr. D'ALESSANDRO 1997.

<sup>5</sup> Questi disaccordi professionali coinvolsero i rispettivi mariti Giuseppe Fiala detto Capitan Sbranaleoni e Francesco Calderoni detto Silvio. In una lettera del 13 agosto 1664 Francesco Calderoni, quando ancora non era sposato con Agata Vitaliani, deplorava il clima infelice della compagnia e il poco successo dello spettacolo *Li tre finti turchi* di Locatelli attribuendone la colpa ai coniugi Fiala. Cfr. RASI 1897-1905, to. I, pp. 199 s., 854 s., 876-879; to. II, p. 179. Nella *Lista de Comici à quali il Ser[enissi]mo Prin[cip]e ha fatto il regalo quest'anno 1686* troviamo citata «Flaminia Fiali» come beneficiaria di venti soldi accanto a Giovanni [Battista] Paghetti Dottore, a Pantalone (Antonio Riccoboni?), a Cinzio (Giovanni Battista Costantini) ed a Buffetto (Carlo Cantù), in ASMn, ASE AM, *Comici*, s.f. s.d, c. n.n. (inedito).

<sup>6</sup> Su Fragoletta comica rimando oltre nel capitolo al paragrafo 3.

La microsocietà dei comici era un corpo vivo nel quale ogni membro aveva una specifica funzione; per certi aspetti dunque la truppa non differiva da altre comunità organizzate in armi o in religione.<sup>7</sup> Esattamente come tra le fila dell'esercito, infatti, ogni individuo occupava un certo rango e aveva un ruolo assegnato per sua scelta o in eredità al quale attenersi. Il talento, la disciplina, il servizio e l'età di ogni esponente potevano condurre alla promozione o alla retrocessione, all'esclusione o al ritiro. Inoltre ed allo stesso modo di certi ordini religiosi, il mutamento di identità forzava l'attore e l'attrice ad essere un altro da sé senza mai derogare nella rappresentazione comunitaria. Che il fine fosse accedere alla santità dell'anima o alla perfezione dell'Arte non faceva differenza: presso i religiosi la mutazione era tutta interiore e spirituale, presso gli attori imponeva un'ascesa intellettuale e psicologica. Recitare un altro significava prenderne non solo i panni e gli attributi, ma ancora fregarne la voce, il linguaggio, i comportamenti. Ciò che più importava dal punto di vista morale era che l'identità reale fosse celata dietro quella fittizia e che la persona non venisse intaccata dalle follie e dai vizi, dalle passioni e dalle bestemmie del suo personaggio. A tal segno, l'autore dell'opera teatrale aveva precauzione di spiegare «a chi legge» questa distinzione tra la persona dell'attore ed il personaggio che parla, affinché le battute non venissero giudicate eretiche o peggio blasfeme.<sup>8</sup>

Di «personaggi» ovvero di parti e non di «persone» i capocomici della Commedia dell'Arte andavano in cerca. Lo prova questa lettera che la famosa primadonna Teresa Corona Costantini<sup>9</sup> detta Diana indirizzò al duca di Mantova all'inizio della stagione comica 1702:

---

<sup>7</sup> Dai primi secoli del Cristianesimo i riti battesimali imposero al neonato un nome votandolo alla protezione di un santo apostolo o martire; il soprannome permise di distinguere i sovrani e i potentati cristiani omonimi attraverso un carattere fisico o morale (Lorenzo il Magnifico, Ludovico il Moro). Ma è senza dubbio nei gruppi più organizzati all'interno delle comunità che si è trovata necessaria una individuazione soprannominale: esercito, corporazioni, università, tutte le società segrete di tipo massonico e molti ordini religiosi.

<sup>8</sup> «E se t'abbatterai nel decoro nelle solite parole di Deità, di Fato, di Destino e simili; sappi, che, chi le disse, è Cattolico; e che solo addattò certi sentimenti alla natura, et al costume di quei Personaggi, che qui s' introducono a parlare, e non le scrisse come proprie massime [...]» *L'autore a chi legge*, in AGOSTI 1714, p. 5. Bisogna considerare che all'inizio del XVIII secolo i pochi lettori di opere teatrali erano colti; che fossero cattolici o atei l'avvertenza risultava pertanto superflua. La precauzione indirizzata da Agosti «a chi legge» pare piuttosto destinata al censore o inquisitore della Serenissima che attribuiva o rifiutava il privilegio di stampare.

<sup>9</sup> Teresa Corona detta Diana sposò Giovan Battista Costantini Cinzio poi Ottavio. Bella e brava attrice, alla partenza del marito per la Francia nel 1688, Teresa diresse con successo una compagnia al servizio dell'ultimo duca di Mantova. Con Silvio Ferrari, che dal nome di lei fu chiamato «della Diana» e che fu suo compagno sulla scena e nella vita, recitò negli intermezzi comici delle opere in

Il Blocco di Mantova, l'anno scorso mi ha fatta esser modesta nella ricerca de' Personaggi; ma per l'anno venturo, V.E. è in obbligo, e li corre per impegno di farmi una Compagnia degna della sua elezione, con concedermi qualche personaggio che sin ora ho osato di chiedere, e che sin ora ho nutrito un genio particolare d'ottenere; e se tal uno de' Comici gode tal privileggio d'autorità assoluta, di levare e mettere qual personaggio gli piaccia, io non pretendo di conseguir nulla, se non mi viene dalle mani di V.E. ratificando di conoscerlo per Protettore e per Padre.<sup>10</sup>

Teresa detta Diana si era assunta il difficile compito di capocomico e con audacia e testardaggine rivendicava l'impegno che il duca di Mantova aveva preso con lei. Questa postulante non era che attrice, il principe era «Protettore e Padre»; tuttavia non soltanto la sua gloria ne dipendeva, ma la stessa esistenza nel gioco degli specchi del teatro. Da parte di lui non troviamo nessun rapporto affettivo o morale in questo affare, solo il pagamento di una prestazione d'opera che la decisione ragionevole di un contabile o la preoccupazione del duca stesso avrebbero realizzato. La Costantini lo sapeva bene, conosceva gli umori e le scelte aleatorie del padrone. Per questo motivo gli parlava in questo tono: gridava la sua disperazione, minacciava di sparire, recitava il suo «personaggio» con forza.

Nascere comico significava non sfuggire ad una situazione paradossale: essere impresentabile socialmente e vivere un rapporto privilegiato col principe in un vincolo di mutua dipendenza, forte e fragile ad un tempo; condannarsi all'erranza sui carri e frequentare soprattutto le corti oltre che le locande e le stazioni di posta; viaggiare ai margini della società ed avere in tasca un passaporto controfirmato come un ambasciatore. Il comico si sforzava di perseguire l'eccellenza sulle scene per piacere al signore ed in cambio riceveva protezione e denaro; serviva alla gloria effimera del padrone, si occupava talvolta di affari in sua vece; tuttavia la sua sorte e le sue fortune rimanevano legate e soggette al capriccio di lui. L'unica possibilità di sottrarsi era il ritiro in convento, l'unica protesta ammessa era affidata a malattia; in questi soli casi, che le ragioni fossero reali o dissimulate, valeva l'esonero dall'esibirsi in pubblico.<sup>11</sup>

---

musica nel 1710 al San Bartolomeo di Napoli e nel Carnevale 1714 al Rangoni di Modena. Viaggiò anche fuori dall'Italia e morì a Palermo intorno al 1730. Cfr. *Diana e Silvio*, in ASMn, Schede Davari, cit., b. 14, c. 257r.-v.; ROMEI 1984c.

<sup>10</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica al duca di Mantova, da Venezia, 7 ottobre 1702, in ASMn, AG E XLV3, busta 1584, cc. n.n. (parzialmente riprodotta in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 231).

<sup>11</sup> Ad esempio, l'attore e drammaturgo romano Pietro Cotta addusse motivi di salute per dissapori con gli impresari veneziani Grimani e volle lasciare le scene. Cfr. lettera di Pietro Cotta detto Celio comico al Conte Lorenzo Beretti, da Venezia, 30 dicembre 1702, in ASMn, AG E XLV3, b.1584, cc. n.n. Ora in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 228.

Di solito a gestire i rapporti col principe ed i suoi emissari ci pensava il capocomico, funzione che a partire dal XVII secolo poteva essere ricoperta, come abbiamo visto, anche da una donna. Sulla prima Ammosa potevano così gravare responsabilità non solo di ordine artistico, ma anche organizzativo e gestionale. Il talento e un po' di cinismo le assicuravano autorevolezza e rispetto; alle sue decisioni, equanimi o parziali, si dovevano disporre gli altri membri della compagnia, poiché non era tollerato il rifiutare una parte, ma bisognava recitare «di concerto con la p[rim]a Donna, et non a capriccio, avvertendo la sud[det]ta p[rim]a Donna di tener giusta la bilancia». <sup>12</sup>

Nascere comico significava ricevere un bagaglio di sapienza pratica tramandata oralmente per imitazione di generazione in generazione sin dall'infanzia: la recitazione aveva un posto di assoluta supremazia rispetto agli altri elementi spettacolari e l'unico rapporto che contava davvero era quello col pubblico. Gli attori portavano in dote un repertorio di generici, monologhi o scheletri di dialoghi concepiti in modo da essere adattati, plagati, imitati, parodiati; fornivano materia alla recitazione attraverso un uso combinatorio e seriale. La tecnica dell'improvvisa rappresentava una prassi consolidata e concertata fra gli attori per il massimo profitto artistico ed economico col minimo investimento di tempo. Non serviva per eludere lo studio mnemonico della parte né ovviava semplicemente al vuoto di memoria, ma rispondeva a radicate convenzioni performative; assecondava dunque le aspettative dell'uditorio e si calibrava sulle peculiarità degli interpreti come sulle reazioni degli spettatori.

Il pubblico era disomogeneo per composizione sociale e per cultura e riceveva lo spettacolo come mero intrattenimento; così i comici più versatili cercarono di destreggiarsi fra consuetudine esecutiva dei ruoli e dei mansionari e combinazioni inedite; si mossero fra *routine* di mestiere ed ambizioni creative: fissarono la scrittura dell'azione scenica in adattamenti di scenari spagnoli di collaudata efficacia, aprontarono traduzioni magari solo della loro parte di tragedie francesi, ricorsero ad interpolazioni e *pastiches*. Il copione di lavoro valorizzava la destinazione d'uso e manteneva il suo carattere contraddittorio ed instabile; ma l'abitudine di pubblicare in tempi stretti il testo, pieno di refusi, nasceva dalla possibilità di un rapido profitto

---

<sup>12</sup> *Copia di Capitoli da osservarsi dalla Compagnia dei Comici di S.A.S. mandati al S. Co[n]te Ant[onio] Alberto Conti a Padova d'Aprile 1681*, in ASMO, ASE AM, *Comici*, c. n.n. (inedito).

con la vendita del libretto all'inizio dello spettacolo; ma anche faceva guadagnare rispetto letterario e metteva alla prova la moralità dei testi. Le versioni a stampa curate dagli autori-attori, invece, avvenivano a consuntivo: erano ipercorrette col testo irrigidito ed imbellettato; epurate nella forma e quasi dimentiche di riferimenti alla prassi esecutiva, esse dovevano compiacere i dedicatari cui erano dirette, destare l'approvazione dei letterati da cui ambivano essere giudicate, obbedire insomma a preoccupazioni autocelebrative e museali. Oltre a ciò non dimentichiamo che l'idea dell'opera da riprodurre fedelmente non apparteneva ai professionisti della scena, bensì alle *élites* colte che si dedicavano al teatro in maniera amatoriale. Inoltre, poiché gli attori recitavano con l'aiuto del suggeritore, il copione di quest'ultimo poteva considerarsi come il risultato dell'intervento congiunto e collettivo di autore, attori, censori, spettatori: una sorta di archivio vivente dell'effimero spettacolare, terzo (in)comodo fra l'edizione d'autore e quella a stampa.<sup>13</sup>

Sotto l'urgenza di una produzione senza soste che aveva necessità di rinnovarsi di continuo, gli attori professionisti pescarono in un repertorio che si adattava con facilità a pubblici compositi e in differenti contesti linguistici e culturali. La compagnia dei comici dell'Arte di solito contava undici elementi:<sup>14</sup> gli Amorosì parlavano un italiano fiorentinesco, le maschere di preferenza in veneziano, bolognese, napoletano ma anche altre forme linguistiche; però erano tutti in grado di mettere da parte il dialetto, l'abito riconoscibile del ruolo e le commedie all'improvviso per recitare il repertorio premeditato cosiddetto serio: Pantalone abbandonava la maschera per incarnare il padre nobile delle opere regie e delle tragicommedie, Arlecchino danzava e cantava nei drammi per musica.<sup>15</sup>

Non si può negare che ad eccezione di alcune compagnie di alto livello professionale, ancora all'inizio del Settecento il repertorio all'improvvisa fosse spesso prati-

---

<sup>13</sup> Cfr. FERRONE 2003 e POIRSON 2010.

<sup>14</sup> «Jamais une Troupe Italienne n'a plus d'onze Acteurs ou Actrices; parmi lesquels, cinq, y compris le Scaramouche, ne parlent que Bolonais, Vénitien, Lombard et Napolitain. Cependant lorsqu'il s'agit de jouer une Tragédie qui est chargée d'Acteurs, tous s'y emploient, jusqu'à Arlequin qui ôte son masque, et tous déclament des vers en bon Romain: un tel exercice les rend également capables de rendre les idées les plus sublimes des Poètes dramatiques, et d'imiter les ridicules les plus extraordinaires de la Nature.» (RICCOBONI 1738, p. 36).

<sup>15</sup> Un esempio al riguardo è fornito dall'*affiche* con sonetto stampato dove «SI LODA L'ARTE SINGOLARE / del signor / ANTONIO COSTANTINI / COMICO DETTO GRADELLINO, / che nel Nerone in musica unito al soggetto intitolato / LE GARE DI PANDORA, E PANTALONE / canta mirabilmente la parte di servo / nel Teatro Rangoni il carnevale dell'anno MDCCXX» (ASMo, ASE AM, *Letteratura poesie d'anonimi per tributi di lode, teatri, politiche*, b. 22, c. n.n., 1720 [inedito]).



cato da truppe di guitti che infarcivano gli spettacoli di troppe battute a doppio senso e di gestualità grossolana. Questo aspetto dell'arte comica mirava ad un facile consenso di pubblico ed era conseguenza di poca coscienza professionale coniugata a limitati strumenti culturali più che di scelta strategica come racconta tutta una tradizione dell'osceno da Ruzante in poi. L'esigenza di innalzare il livello del repertorio da parte di alcune significative individualità artistiche attive fra la fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo segnalò una rinnovata consapevolezza in vista della riqualificazione anche sociale del mestiere dell'attore e una volontà di tutela a fronte della censura.

A cavallo fra XVII e XVIII secolo nascere comico poteva significare una grande sventura per chi come Pietro Cotta (Celio), i coniugi Agata Vitaliani (Flaminia) e Francesco Calderoni (Silvio), Luigi Riccoboni (Lelio) e sua moglie Elena Balletti (Flaminia) sognavano un teatro che nobilitasse gli spiriti poco coltivati, dove le tragedie avessero la meglio sulla pastorale e sulla commedia delle maschere e i testi di un'arte nuova tratti da nobili soggetti ricevessero l'approvazione del pubblico.

Nascere comico esemplificava *in corpore vili* un altro paradosso: la potente azione di attrazione e insieme di ripulsa, quell'insieme di alto e di basso, di nobile e di infimo, di piacere esibizionistico e di dinamiche di fuga che il teatro porta con sé. Nascere comico era un destino da fuggire, non tanto per esigenze di libertà individuale, quanto alla ricerca della propria dignità. I comici inseguivano l'effimero successo sulla scena; talvolta e per un anelito di eternità fissavano sulla carta pensieri e parole; molto più di frequente desideravano prosaiche sicurezze economiche, lontano dalla precaria promiscuità del teatro.

In Francia si affermavano i teatri nazionali come la Comédie-Française, voluta da Luigi XIV nel 1680; anche in Italia i luoghi di spettacolo furono per lo più espressione di una società oligarchica dove era il signore a decidere la composizione della *troupe*. I comici erano diventati soprattutto ingranaggi di bizzarre macchine burocratiche: si fregiavano del titolo e della protezione del loro mecenate; si avvantaggiavano di assistenza (vitto, alloggio, vestiario) più che ricevere uno stipendio vero e proprio; eventualmente virtuose ed attrici accettavano gioielli, fiori e sonetti stampati su seta, omaggi al loro talento. Non erano mancate tuttavia compagnie capaci di autonomia seppure relativa. Da parte loro tutti i sovrani di Antico Regime,

gelosi dei loro famosi attori come della propria gloria, capirono che reclutare gli artisti avrebbe costituito motivo di emulazione e lo scambio delle *troupes* o di singoli interpreti diventò una prassi comune nei rapporti fra principi. Compositori, virtuosi, attori e scenografi potevano anzi rappresentare uno strumento politico rilevante, tale da condizionare le relazioni diplomatiche tra Stati. Ad esempio, Modena e Mantova erano spesso contrapposte nella ricerca delle migliori piazze teatrali; proprio quando la guerra vera, quella della Grande Alleanza, imponeva ai dominî estensi il peso dei quartieri invernali delle truppe tedesche.

All'inizio del secolo XVIII la persistente instabilità politica e l'incertezza economica in Europa crearono paradossalmente le condizioni più adatte per gli artisti italiani per muoversi con la massima flessibilità da un luogo all'altro e da un sistema all'altro, come già accadde alle origini del fenomeno della Commedia dell'Arte. In particolare il collasso del ducato di Mantova e l'occupazione straniera delle regioni padane determinarono un esodo diretto verso il mercato estero che accomunò attori, cantanti, musicisti, produttori, scenografi e poeti a pittori, architetti, artigiani e stuccatori. Il reclutamento avveniva attraverso reti professionali e per merito di legami familiari, strumenti spesso coincidenti. La struttura familistica degli organici infatti promosse da un lato e con maggiore consapevolezza distinte identità culturali; dall'altro replicò all'estero il nucleo sociale uniforme e coerente della micro-società delle compagnie di comici professionisti. Il loro destino di migranti rappresentò una norma e non l'eccezione e gli artisti continuarono a percorrere vie d'acqua, a scavalcare montagne, ad attraversare terre insidiose secondo itinerari ben noti. Nel complesso panorama delle compagnie comiche italiane tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento alcune di esse assunsero un interesse particolare sia per i legami di parentela che ne fecero parti di una rete di relazioni artistiche, ma anche perché la loro presenza al servizio prevalente di un signore comportò un loro maggiore radicamento, quasi un'appartenenza culturale a contesti geografici padani che non escluse l'apertura ai mercati internazionali. All'alba del nuovo secolo in Italia le barche dei comici ancora percorrevano il corso del Po e dei suoi affluenti – navigabili da Casale fino alla foce – per raggiungere le piazze teatrali di Mantova, Padova, Ferrara e Bologna fino alla città più ricca e prestigiosa, Venezia. In Europa le migrazioni erano rivolte ad ovest (Parigi, Londra, la penisola iberica), ma soprat-

tutto a Vienna, Praga, Monaco e sulla direttrice che da Dresda e Varsavia arrivava a San Pietroburgo, capitale imperiale di recente fondazione.<sup>16</sup>

### 1. *I Calderoni e i Balletti a Ferrara*

Nel 1690 a Ferrara la sede apostolica era vacante e non ci furono spettacoli alla Cappella Ducale. Quando il 10 maggio arrivò il nuovo cardinal Legato, decise di chiuderla mal sopportando che fosse profanata dai comici. L'avrebbe riconvertita all'uso sacro, memore del tempo in cui si esponevano in quel luogo i cadaveri dei principi estensi in attesa di sepoltura. Il nuovo cardinal Legato Giuseppe Renato Imperiali<sup>17</sup> era ambizioso e potente. Personaggio di vasta cultura e uomo politico energico ed esperto, avrebbe ammodernato la struttura dello Stato della Chiesa rafforzando i controlli sulle amministrazioni locali e promuovendo un riassetto urbanistico della città. Morto di lì a poco il papa Alessandro VIII Ottoboni, avrebbe sostenuto per meglio controllarlo il debole e caritatevole Antonio Pignatelli, eletto dopo cinque mesi nel conclave più lungo del secolo. Se il popolo ferrarese desiderava un po' di innocente ricreazione, il cardinal Legato non poteva opporsi; come quella volta che arrivò un nano dalla Bassa Bretagna e la gente accorse a vedere il rarissimo prodigio della natura, alto due soli palmi ancora a quarant'anni d'età.<sup>18</sup> Questo genere di *curiosité* offriva agli occhi dell'ingenuo pubblico ferrarese uno spettacolo assai differente rispetto a quello dei comici dell'Arte, nelle forme e nei contenuti spesso sgradito alle istituzioni civili e religiose.

Col nuovo anno 1691 il conte Gioseffo Scroffa<sup>19</sup> decise di dare nuovi motivi di divertimento ai suoi concittadini. Sebbene fosse di Vicenza, aveva fatto di Ferrara la

---

<sup>16</sup> Rimando a *Il viaggio degli attori e delle favole* in FERRONE 2014, pp. 62-83 e WEST 1999, pp. 1-19.

<sup>17</sup> Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737) fu inviato da Alessandro VIII come cardinal Legato di Ferrara (1690-1696) e prefetto della Congregazione del buon governo. Ricoprì un ruolo chiave all'interno delle congregazioni romane e propugnò la centralità del papato contro le ingerenze degli stati europei. Cfr. TABACCHI 2004.

<sup>18</sup> Cfr. BARUFFALDI 1700, to. IX, pp. 404- 405.

<sup>19</sup> Gioseffo Scroffa apparteneva a un'antica famiglia vicentina a fianco della Serenissima nella guerra contro gli Ottomani. Trasferitosi nel 1677 a Ferrara, sposò l'anno dopo Deianira Calcagnini, secondogenita di Francesco e Bradamante Bevilacqua. Nel 1694 il conte Gioseffo fu consigliere patrizio ammesso nel primo ordine del consiglio Centumvirale di Ferrara così come i suoi eredi: Francesco (1697), Tremellio (1715) e Giuseppe (1766). Cfr. FRESHOT 1707, p. 26 e PASINI FRASSONI 1914, p. 525. Sulla storia del teatro Scroffa rimando a PAMPOLINI 2002.

patria d'elezione dopo il suo matrimonio con Deianira Calcagnini, unica erede di un patrimonio che contava fra l'altro una splendida collezione d'arte. Il conte Gioseffo pensò di aprire una sala di spettacolo nella via di San Paolo che sbucava sul sagrato della chiesa omonima di fronte al convento dei padri carmelitani. Distante pochi metri dal confine del cimitero, il teatro sarebbe sorto nel luogo dove erano anche i magazzini e i fondachi dei legnami. Moltissimi artigiani e operai lavorarono giorno e notte per terminare in breve tempo i lavori. Gli ampliamenti che sarebbero seguiti avrebbero riguardato il locale attiguo alla stanza che serviva alle carrozze del signor conte e al servizio delle comiche durante il Carnevale.<sup>20</sup> Il 12 o 13 gennaio 1692 il teatro fu inaugurato, «recitandovi una Compagnia d'Istrioni, sotto 'l titolo dell'Elettore di Baviera».<sup>21</sup> Si trattava probabilmente della compagnia di Francesco Calderoni (Silvio) e di sua moglie Agata Caterina (Flaminia), attori noti in Italia e non solo; durante i loro frequenti soggiorni nei paesi di lingua tedesca avevano proposto un repertorio di commedie e di tragicommedie regolari. Bisogna infatti ricordare che la presenza dei comici italiani presso i principati tedeschi già dal Cinquecento era legata ai matrimoni dinastici intercorsi fra gli Asburgo e le casate del nord Italia, soprattutto i Gonzaga di Mantova. In Germania i nostri attori avevano goduto e ancora godevano di maggior successo e più forti incassi rispetto alle compagnie itineranti autoctone, le cui politiche in senso protezionistico e xenofobo sortirono deboli effetti.

Ma chi erano i componenti di questa compagnia e quali vicende li avevano portati dalla Baviera a Ferrara? Occorre qui ripercorrere brevemente la carriera artistica e i legami famigliari che tenevano unita una delle più interessanti compagini teatrali della scena internazionale sul finire del secolo XVII.

Esponente di una solida famiglia d'Arte napoletana, Agata Caterina Vitaliani in Calderoni era figlia di «Flaminiuccia ch'era di Flaminio e Odoardo suo marito».<sup>22</sup> Suo padre era infatti l'«Ecc[ellentissimo] Am[eri]co Vitaliani da Napoli»,<sup>23</sup> attore

---

<sup>20</sup> Cfr. *Tracciato della Chiesa di San Paolo ed edifici attigui*, s.l. e s.d., ca. 1698, in ADFe, *Fondo San Paolo*, filza P, cc. n.n. (inedito).

<sup>21</sup> BARUFFALDI 1700, to. IX, p. 405. Cfr. anche BELLINI 1761, p. 297.

<sup>22</sup> Lettera di Giovanni Agostino Grisanti detto Mario comico, da Brescia, 31 agosto 1662, in ASFi, *Mediceo del Principato*, filza 5344, *Minute di lettere e lettere di vari (1661)*, c. 370r. (ora in MAMONE 2003, p. 407).

<sup>23</sup> Supplica di Agata Vitaliani Calderoni Napolioni al Maestrato dei Savi, Ferrara, 27 aprile 1691, ASCFe, *Repertorio della serie patrimoniale*, fasc. 25, b. 215, c. 296 (inedito in Documenti, p. 254).

poco noto col nome di scena di Odoardo; la madre, anche lei Flaminia, era la figlia del celebre Flaminio Marco Napolioni «il melio comico che calchi sena, havendo seco la figlia, il figlio et un Pantalone»;<sup>24</sup> la nonna era un'attrice il cui nome d'Arte di Fragoletta è incerto. La struttura di impianto familistico delle compagnie comiche permetteva ai Napolioni di essere scritturati in blocco come era avvenuto dall'autunno fino al Carnevale 1659 presso il duca di Mantova.<sup>25</sup> Agata Caterina Vitaliani sposò in prime nozze l'attore ferrarese Francesco Maria Balletti dal quale ebbe almeno due figli, Francesco e Teresa. Nel 1668 l'attrice era stata richiesta a Mantova nel ruolo di seconda Donna insieme ad Giovan Antonio Lolli detto Dottor Bombarda, poi noto come Dottor Brentino. Poiché in tempo di Carnevale i comici non erano ancora arrivati da Firenze a recitare, l'arciduchessa Isabella Clara, reggente a nome del figlio Ferdinando Carlo, aveva fatto scrivere a Leopoldo de' Medici per sollecitare la temporanea cessione dei due attori:

L'altro giorno la Serenissima Arciduchessa mi fece chiamare, e mi disse che non haveva ancora visto alcuno de' comici che dovevano, in conformità del concertato, venire ad humiliarsegli; al che io risposi che le applicazioni del carnovale ne l' riavranno distolti, ma che non potevo darli a credere che a suo tempo non fossero dovuti venire a sodisfar al loro obbligo: mi soggiunse allhora che dovessi io come da me significare a Vostra Altezza che quando ella si fosse compiaciuta scrivergli due righe a favore di Agata Caterina Balletti detta *Flamminia*, e di Giovanni Antonio Lolli detto il *Dottor Bombarda*, non solamente havrebbe reintegrati in sua grazia questi due senza che si fossero mossi per venir qua, ma li havrebbe anche fatti rimettere in una delle sue compagnie, dove per l'appunto gli mancano il Dottore e la Seconda Donna, e ch'in tal caso havrebbe Vostra Altezza potuto far di meno di procurar d'unire altra compagnia, perché n'havrebbe potuto havere una delle due suddette a sua libera dispositione.<sup>26</sup>

Rimasta vedova di Francesco Maria Balletti, Agata Caterina Vitaliani sposò in seconde nozze Francesco Calderoni in arte Silvio «tenuto in concetto d'uomo di buon talento, e d'essere per le cose Sceniche pieno di pratica, intraprendente, ed

---

<sup>24</sup> Lettera di Francesco Toschi a un funzionario della corte di Modena, da S. Felice (Siena), 4 luglio 1659, ASMo, ASE AM, *Comici*, fasc. *Napolioni Marco detto Flaminio artista comico (1647-1659)*, c.n.n. (citata in RASI 1897-1905, to. II, p. 176). Su Marco Napolioni rimando a FERRONE 2010, pp. 83-94 e FERRONE 2014, pp. 298-300.

<sup>25</sup> «Alla di lei molto a me cara ho inteso il desiderio che tiene S.A.S. di unire me, il figlio, la figlia et il Pantalone alla Compagnia che forma [^^] forse in mio potere il servira me ne preggerei, significandoli d'avere data parola con tutta la mia Compagnia sì per l'Autunno, come anche per il Carnevale [...]». Lettera di Marco Napolioni detto Flaminio comico a Francesco Toschi, da Siena, 21 luglio 1659, ASMo, ASE AM, *Comici*, fasc. *Napolioni Marco detto Flaminio artista comico (1647-1659)*, c. n.n.

<sup>26</sup> Lettera di Giulio Cesare Gonzaga a Leopoldo de' Medici, da Mantova, 9 marzo 1668, ASFi, MP 5575, c. 133r.-v. (ora in ALESSANDRI 2000, p. 521).

esperto».<sup>27</sup> Entrambi abbastanza istruiti e amanti dei testi poetici, i coniugi Calderoni studiarono con scrupolo i copioni e si occuparono di approntarne di nuovi, non indulgendo in quelli più macchinosi e attenuando i lazzi più volgari. Il repertorio si fondava su testi spagnoli rivisitati e interpolati secondo le necessità contingenti della rappresentazione e del pubblico, che certo apprezzava più l'intrigo della trama che la qualità dei versi. Francesco Calderoni adattò e portò in scena *Gli impegni per disgrazia*<sup>28</sup> tradotti dallo spagnolo dal marchese Ippolito Bentivoglio e la commedia di Giovan Battista Boccabadati *Quando sta peggio sta meglio, ovvero la Dama innocente creduta colpevole*:<sup>29</sup> rielaborazioni che, lontane da ogni cura filologica, erano orientate esclusivamente al risultato scenico. Pare anche che la moglie Agata Caterina avesse esaminato addirittura i celebri copioni approvati e controfirmati da San Carlo Borromeo e di proprietà di Antonia Isola Torri detta Lavinia che li aveva ricevuti in eredità dal padre. Questi famosi scenari rappresentavano più che un esempio di lungimirante tolleranza del santo verso il teatro, un autorevole lasciapassare degli attori contro i diffusi pregiudizi legati alla loro professione.<sup>30</sup> Si può supporre che Lavinia li avesse regalati o forse venduti. A sentire Angelo Costantini, celebre Mezzettino della Comédie Italienne, il canonico Manfredo Settala ne custodiva gelosamente un paio nella sua splendida biblioteca di libri antichi a Milano:

Agata Calderoni detta Flamminia, attestava di avere più Scenari, esaminati nel detto modo, e postillati da San Carlo, veduti in mano di una sua compagna, ed amica, chiamata sul Teatro Lavinia, che questa trovati aveva nell'eredità di suo padre; e Angelo Costantini, che sotto il nome di Mezzettino ha fatto il piacer della Francia, attestava al Riccoboni, d'averne anch'egli veduti due in Milano nella Galleria del Canonico Settala, forse dalla predetta Lavinia a quel luogo donati.<sup>31</sup>

La notizia, riportata anche da Francesco Bartoli,<sup>32</sup> riferisce che la donna se li lasciò cavar di mano con grande rincrescimento postumo dell'attore e drammaturgo Luigi

---

<sup>27</sup> BARTOLI 1781-1782, to. I, p. 145.

<sup>28</sup> Cfr. ALLACCI 1755, p. 440.

<sup>29</sup> Secondo lo studioso ed archivista Stefano Davari questa commedia, rifacimento di *Peor età que estaba* di Calderón, fu pubblicata nel 1699. Cfr. ASMn, Schede Davari, cit., b. 14 *Calderoni Francesco*, c. 255r.-v.

<sup>30</sup> La notizia è riportata in *Balletti, veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, «Mercure de France», mars 1772, p. 178. Si veda anche ASMn, Schede Davari, cit., b. 14, *Calderoni Agata detta Flamminia*, c. 255r. Cfr. TAVIANI-SCHINO 2011, pp. 390-391.

<sup>31</sup> QUADRIO 1744, Libro II, Dist. III, Capo III, pp. 208-209.

<sup>32</sup> Cfr. BARTOLI 1781-1782, to. I, p. 144.

Riccoboni che ne rimarcava l'utilità nel rimpinguare soggetti adatti alla rappresentazione. Egli riteneva infatti che i coniugi Calderoni fossero stati una luminosa eccezione al generale decadimento sulle scene di fine Seicento. Occorre tuttavia osservare che dando a Flaminia e a Silvio questa patente di unicità, Riccoboni metteva in valore l'ideale linea dinastica che giungeva fino alla nipote Elena Balletti, sua moglie, e di conseguenza a se stesso:

Une seule Troupe dans cette affreuse décadence conserva la modestie sur le Théâtre; mais ce bon exemple ne dura pas assez longtemps pour faire revenir les autres; elle quitta l'Italie et passa en Allemagne au service de l'Électeur de Bavière à Munich et à Bruxelles, de là elle passa à Vienne en Autriche au service de l'Empereur Léopold et de Joseph Roi des Romains. A la tête de cette Troupe était *Francesco Calderoni detto Silvio*, et *Agata Calderoni detta Flaminia* sa femme, dont la mienne est la petite-fille [...].<sup>33</sup>

Nei primi anni Ottanta del Seicento i Calderoni avevano recitato al San Samuele di Venezia protetti dal duca di Parma Ranuccio II Farnese;<sup>34</sup> ma in seguito a un non meglio identificato incidente, un rappresentante della famiglia Bentivoglio (forse il marchese Ippolito)<sup>35</sup> li aveva allontanati dalla Serenissima. Si potrebbe ipotizzare che ciò avvenne in conseguenza dello scandalo seguito al matrimonio di un'altra esponente della famiglia di comici, Teresa Balletti, sorella del primo defunto marito di Agata Calderoni e attrice lei stessa. La Balletti si era sposata con un nobile Cornaro, appartenente all'aristocrazia veneziana, contro il parere della famiglia di lui che aveva perseguitato gli sposi e ottenuto che il matrimonio fosse dichiarato nullo. Teresa, accolta da Maria d'Este duchessa di Parma che le prefigurò altre nozze, preferì finire i suoi giorni in un convento di Carmelitane.<sup>36</sup> Probabilmente a seguito dello scandalo che suggeriva di non prolungare il loro soggiorno in laguna, i Calderoni erano passati al servizio del fratello del duca di Parma. Di carattere irrequieto e sregolato, Alessandro Farnese era stato nominato generale supremo della Marina veneta, incarico che non lo dispensò dal contrarre debiti di gioco, ostentando amore per il lusso e per le avventure galanti, e che non gli impedì di continuare a occuparsi degli attori di corte lasciandoli liberi di esercitare la loro arte comica senza

---

<sup>33</sup> RICCOBONI 1730, p. 75.

<sup>34</sup> Cfr. SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 212.

<sup>35</sup> Ippolito Bentivoglio d'Aragona, morto a Ferrara nel 1685, fu marchese di Magliano e Gualtieri, patrizio veneziano e giudice del Maestrato dei Savi di Ferrara. Noto anche come librettista e mecenate, fu membro dell'accademia degli Intrepidi di Modena e dell'accademia dei Gelati di Bologna. Cfr. DE CARO 1966.

<sup>36</sup> Cfr. GUEULLETTE 1938, p. 58.

eccessivi vincoli contrattuali.<sup>37</sup> Infatti nell'autunno-inverno del 1683 Silvio e Flaminia furono di stanza al Teatro della Sala di Bologna<sup>38</sup> e negli anni seguenti poterono tornare a lavorare a Venezia nel Teatro San Samuele dei fratelli Grimani. È proprio qui che il principe elettore di Baviera Massimiliano II Emanuele li vide in una recita cui partecipò durante il Carnevale del 1687 in compagnia del duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers e forse anche del suo generale principe Eugenio di Savoia, già distintosi nella campagna contro i Turchi.

Arivò qui [...] l'Altezza Elettorale di Baviera con numeroso corteggio, dove si va trattenendo con sua inspicabil[e] satisfazione col divertirsi passeggiando ora in maschera, sentendo ora opere musicali, ora con festini, et ora col gioco al ridotto, dove si prende molto diletto, mostrando la sua natia generosità anco nel perdere. Passano tra esso Signor Duca e Sua Altezza di Mantova continue visite e reciprochi banchetti, havendo l'altezza Sua di Mantova fatto venir di là ricche argenterie. Si trattiene Sua Altezza Elettorale in maschera per fuggire le suggestioni de' complimenti e godere la libertà del Carnevale. [...] Dicesi che questa Altezza Elettorale di Baviera, portatosi al luogo pio degl'Incurabili per sentire un oratorio in musica che cantavano quelle virtuose fanciulle, fu tanta la satisfazione che provò quell'Altezza che fece un regalo di cinquanta ungheri alle cantanti. Et in vero si porta così generosa in ogni sua attione prudente e rispettosa che fa vedere incassata in oro soprafino in virtù sovrumane quella pietra pretiosa di valore col quale Sua Divina Maestà ha voluto arricchire quel braccio che così gloriosamente si maneggia contro il Trace nemico.<sup>39</sup>

Il segretario del principe elettore Bonaventura Terzago scritturò i comici con la consueta munificenza: uno stipendio di seicento fiorini, un anticipo di cinquanta e ulteriori spese per costumi e attrezzeria. Della compagnia facevano parte, oltre a Francesco e Agata Caterina Calderoni, anche Bernardo e Angela Bonifacio, il figlio di primo letto di Agata Caterina Francesco Balletti e sua moglie Giovanna Benozzi, Vittorio e Teresa d'Orsi, Domenico Orsatti, Domenico Bononcini e Ambrogio Brollio.<sup>40</sup>

Massimiliano II Emanuele amava trascorrere il suo tempo a Venezia fra lusso e divertimenti. Il suo abbigliamento ricercato lo confermava: era conosciuto coll'epiteto di 'principe azzurro' per via della fascia azzurra sull'uniforme di valente soldato che alludeva tuttavia alla sua fama di noto donnaiolo.

---

<sup>37</sup> «Informazione de alcuni comici pretesi dal Sig. Abate Grimani», anno 1682, citato in *Teatri del Veneto*, to. I, p. 415.

<sup>38</sup> Cfr. RICCI 1888, p. 356 e MONALDINI 1995, p. 161.

<sup>39</sup> «Pallade Veneta. Raccolta di fiorite, e bizzarre galanterie ne' Giardini dell'Adria. Febraro 1687», pp. 15-17 e pp. 21-22, ora in SELFRIDGE-FIELD 1985, pp. 148-149.

<sup>40</sup> Cfr. TRAUTMANN 1887, pp. 262-263. Notizia riportata anche in RASI 1897-1905, to. I, p. 544 e in MANGINI 1974, p. 72.



Anco Sua Altezza Elettorale ballò con diverse dame con sua molta sodisfattione et ammiratione d'una tanta magnificenza. Vestiva l'altezza Sua una velata di colore pendente alle rose secche, con gli alamari, bottoni, et occhieli tutti di diamanti, a segno che ad ogni muover di vita, fra tanti lumi non si distingueva se fosse un prencipe o un sole, così tramandava folti i riflessi di tante gioie illuminate.<sup>41</sup>

Già nel 1685 il principe elettore aveva fatto arrivare a Monaco di Baviera da Venezia una compagnia di comici insieme a un paio di architetti teatrali appartenenti alla famiglia Mauro. Era accaduto in occasione delle sue nozze con la figlia dell'imperatore Leopoldo I d'Austria. Il matrimonio si era rivelato non dei più felici: rispondeva a esigenze esclusivamente dinastiche e non mancava di destare pettegolezzi. La sposa era fragile di fisico e di nervi, aveva avuto due aborti e mal sopportava le frequenti infedeltà del marito. Nei suoi appartamenti privati alla Hofburg di Monaco si tenevano spettacoli in italiano e in tedesco, che rappresentavano una sorta di terapia contro gli stati depressivi di cui la giovane Maria Antonia soffriva.<sup>42</sup> La compagnia Calderoni, rimaneggiata in qualche elemento, rimase all'Hoftheater presso la corte di Monaco dal 1687 sino al 1691. Qui nacque nello stesso anno il nipote di Agata, Giuseppe Antonio Gaetano Balletti, terzo figlio di Francesco e di sua moglie Giovanna Benozzi, che sarà destinato alle scene col nome di Mario come il padre. All'apertura della stagione nell'autunno 1691 la compagnia dei Calderoni identificata come «i comici del duca di Baviera» si segnalò di nuovo in Italia nell'area della Legazione bolognese. Non era stato facile in quegli anni per le compagnie lavorare in quel territorio: come già accennato, l'austero papa Innocenzo XI, salito al soglio di Pietro nel 1676, aveva limitato la diffusione del gioco e controllato, se non addirittura represso, le rappresentazioni teatrali. Se ne lagnava infatti Giovanni Gaggi (Pantalone), che aveva difficoltà a ottenere la licenza di rappresentazione e che si trovava il pubblico decimato perché era proibito alle donne e ai rappresentanti del clero recarsi a teatro.

Conforme il mio debito ardiso porgiere aviso a V[ost]ra Ecc[ellen]za de gli interessi di compagnia del autunno di Bologna, che siamo al ultimo nostro estermio per causa dell'Em[inentiss]mo Cardinale <che> non vole, et a proibito, che non venga alla comedia preti, frati, né femine, e che così tiene ordine di Sua S[anti]tà che pochi giorni hano ricevuto

---

<sup>41</sup> «Pallade Veneta», cit., pp. 49-53, ora in SELFRIDGE-FIELD 1985, p. 152.

<sup>42</sup> Alla morte dell'arciduchessa nel 1692, a due mesi dal parto, fu rinvenuta fra le carte private una richiesta di ottocentottantaquattro fiorini per diciassette commedie recitate probabilmente dalla compagnia di Giovanni Tommaso Danese detto Tabarino, attore e venditore di medicinali e contravveleni. Cfr. SCHINDLER 2010, pp. 133-134.

questi ordini, e non si può parlare meno per la licenza, che si sono lasciati intendere di non volerla dare [...].<sup>43</sup>

Il Papa aveva vietato il Carnevale nel 1684, 1688 e 1689 e si era opposto perfino alla diffusione della moda francese che spingeva le donne a lasciare collo e braccia nude. Il cardinal Legato, ligio ai dettami, aveva impresso un clima austero vietando l'esibizione di donne nelle opere musicali.<sup>44</sup> Le censure non si erano limitate agli spettacoli pubblici o all'attività dei comici professionisti, ma avevano riguardato anche le rappresentazioni private.<sup>45</sup> Ancora nel 1690 il duca di Modena si offrì di affittare il Teatro della Sala per tramite di Francesco Carlo Caprara in vista delle recite della sua compagnia forse in occasione del Carnevale seguente; ma il cardinale Legato di Bologna negò gli spettacoli degli istrioni e concesse al solo Giuseppe Torelli, violinista e compositore, di allestire opere in musica.<sup>46</sup> Fu nuovamente praticabile l'idea di avviare una stagione teatrale in autunno col nuovo corso impresso il 12 luglio 1691 dall'elezione di Innocenzo XII Pignatelli e soprattutto con l'arrivo a Bologna del nuovo Legato Benedetto Pamphilj, uomo di vasta cultura e librettista membro dell'*Arcadia*. Il marchese Gian Gioseffo Orsi<sup>47</sup> si prese carico di

---

<sup>43</sup> Lettera di Giovanni Gaggi detto Pantalone al marchese Ippolito Bentivoglio, da Bologna, 14 novembre 1679, in BSFo, *Collezioni Piancastelli*, Autori Secoli XII-XVIII, b. 60, *Comici italiani dei secc. XVII-XVIII*, pubblicata in MONALDINI 1995, pp. 126-127.

<sup>44</sup> «Con il Leg[a]to altro non ho potuto riccavare che doppo la mettà del presente mese si contenta diano principio alla recita, mentre li nuovi e rigorosi ordini di Roma in prolungare la licenza a divertimenti lo rendono più austero di quello sarebbe la sua intenzione, non havendo volsuto permett[er]e che recitino donne nel opera in musicha, e m'ha mostrato le lett[er]e che veramente parlano chiaro e con ordini determinati, come se in ciò consistesse tutta la buona condotta del governo dello Stato Ecclesiastico [...]». Lettera di Ercole Pepoli a Ippolito Bentivoglio, da Bologna, 2 gennaio 1685, ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 378, c. 1r., ora in MONALDINI 1995, p. 127.

<sup>45</sup> Ne fece le spese anche il letterato bolognese marchese Gian Gioseffo Orsi, cui fu impedito di dare spettacoli nella sua villa in campagna: «Non è meno curioso da sapersi che sia stato impedito al Sig[no]r March[ese] Orsi il fare la sua operetta nella sua villa di Pontecchio, quanto la maniera con cui gl'è stata proibita. Fu mandato a chiamare dal G[astaldi, Girolamo, Legato pontificio], [...] No no S[ignor] march[ese], lei non facci queste cose, sarebbe molto meglio il dare uno schiaffo al Papa che dargli avviso che a Bologna si fosse fatta un opera; e lo licenziò». Lettera di Agostino Fabri a Ippolito Bentivoglio, da Bologna, 1° settembre 1682, ASFe, *Bentivoglio*, Lettere sciolte, b. 373, c. 7r., ora in MONALDINI 1995, p. 127n.

<sup>46</sup> «Il sig[no]r Card[inal]e legato si è impegnato strettam[ent]e con un caval[ie]re di non permettere per quest'anno le comedie dell'istrioni. Dal Torelli gli fu presentata una [ette]ra del sig[no]r Duca di Parma, nella quale si raccomandava il sud[detto] et il sig[no]r Card[inal]e li disse, che operasse pure nell'opera, in tutte le forme più proprie perché li prometteva assolutam[ent]e che non si sarebbero fatte le comedie dell'istrioni, e si crede che il d[etto] Torelli ne habbia già scritto al s[igno]r Duca di Parma [...]». Allegato alla lettera di Francesco Carlo Caprara al Duca di Modena, da Bologna, 26 dicembre 1690, ASMo, *Cancelleria Ducale*, AM, *Comici*, b. unica, pubblicata in MONALDINI 1995, p. 130.

<sup>47</sup> Gian Giuseppe Orsi (1652-1733), intellettuale ed erudito fondatore della colonia arcadica bolognese, fu il difensore del classicismo contro i francesi *modernes*. Nota fu la sua polemica col letterato

gestire il Teatro della Sala ovviando anche agli inconvenienti dell'ultima ora. Alla fine di settembre 1691, infatti, la compagnia dell'Elettore di Baviera si trovava in prossimità del debutto previsto per il 2 di ottobre ed era ancora sprovvista di un attore. Il marchese Orsi ne fece richiesta al duca di Modena, che gli inviò Giovan Antonio Lolli (Dottor Brentino), cooptato nonostante la sua decisione di ritirarsi dalle scene:

Qui se ritrova uno sopranominato Brentino che tempo fa hebbe l'onore di servir cotesto ser[enissi]mo sig[no]r duca, ma si licenziò dalla compagnia per non essercitar più il mestiere. Ora s'indurrebbe egli a supplire con la sua persona al bisogno delle recite di Bologna, quando vi concorresse la permissione e l'aggradimento del med[esi]mo s[igno]r duca per questo solo autunno, senza continuare in appresso tal essercizio, come che questo solo proposito il fece ritirarsi dal servizio di S[ua] A[ltezza] Ser[enissi]ma.<sup>48</sup>

Dall'ottobre al dicembre 1691 i comici del duca di Baviera presentarono varie tragicommedie, fra cui il *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini, nel teatro di Bologna e con gran concorso di pubblico altolocalo.<sup>49</sup> Tuttavia possiamo supporre che alcuni esponenti della compagnia fossero nei territori della Legazione ben prima del debutto bolognese, ovvero già a partire dalla primavera precedente. Un documento inedito testimonia infatti che il 27 aprile 1691 il Maestrato dei Savi di Ferrara aveva accolto all'unanimità la supplica della signora «Agata Vitaliani, Napolioni, Calderoni napolitana» a essere ammessa alla cittadinanza ferrarese e al godimento delle connesse immunità insieme con il figlio e i nipoti.<sup>50</sup> Agata si esibì come primadonna forse già in autunno 1691 nelle recite bolognesi e a Ferrara, sua patria d'adozione, inaugurò nel gennaio 1692 la nuova sala degli spettacoli voluta dal conte Gioseffo Scroffa. L'attrice e la sua famiglia abitavano probabilmente nella casa vicino al teatro, tradizionalmente chiamata poi «dei Calderoni», sul sagrato di fronte

---

gesuita Dominique Bouhours in *Considerazioni Sopra un famoso Libro Franzese intitolato La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit Cioè La maniera di ben pensare ne' Componimenti* (Bologna, Pissari, 1703) e quattro lettere sullo stesso argomento indirizzate a Madame Dacier (Bologna, Pissari, 1705). Cfr. VIOLA 2001.

<sup>48</sup> Lettera di Gian Gioseffo Orsi al duca di Modena, da Bologna, 24 settembre 1691, ASMo, Cancelleria Ducale, *Carteggio ambasciatori e corrispondenti esteri, Bologna*, b. 12, ora in MONALDINI 1995, pp. 130 e 132 n.

<sup>49</sup> Cfr. RICCI 1888, p. 367.

<sup>50</sup> Cfr. Richiesta di Agata Vitaliani Calderoni Napolioni al Maestrato dei Savi di Ferrara, ASCFe, *Repertorio che conduce con facilità le cose più particolari dell'indice storico*, c. 852 (inedito); *Repertorio della serie patrimoniale*, fasc. 25, b. 215, c. 296 (inedito in Documenti, p. 254).

alla chiesa «per dove entrano le carrozze».<sup>51</sup> Poco distante risiedeva anche la famiglia Albini; i Calderoni conoscevano bene soprattutto il signor Filippo, implicato con Francesco in certa compravendita di vino<sup>52</sup> e nel 1686 padrino di battesimo della nipote, la piccola Elena Virginia Balletti.<sup>53</sup>

L'attività itinerante della compagnia Calderoni rimase sempre frenetica anche dopo il soggiorno ferrarese. Con i profitti degli spettacoli dell'estate 1692 sulla piazza di Napoli «assai superiori agli guadagni che si fanno in Italia»,<sup>54</sup> Silvio e Flaminia riuscirono a onorare qualche debito contratto; poi furono a Mantova e a Livorno; in fine di Quaresima 1693 ancora a Napoli quando Francesco lamentava il cattivo tempo in attesa di alcuni vascelli inglesi per far vela verso Genova.<sup>55</sup> Nel 1694 e fino ai primi di gennaio del 1695 gli attori del duca di Baviera si segnarono nuovamente a Bologna, dove «recitavano anche la sera di tutti i Santi con permissione che tutti pagassero, e fecero poi celebrare messe per l'anime del Purgatorio»;<sup>56</sup> dal novembre 1696 al giugno 1698 furono a Bruxelles nuovamente presso l'elettore di Baviera nel frattempo diventato anche governatore dei Paesi Bassi; l'anno seguente a Vienna. Non è escluso che in questo viaggio siano partiti al seguito della duchessa madre di Hannover, che, di stanza a Carpi, fece il viaggio di ritorno proprio in quei mesi passando per il Po in bucintoro.<sup>57</sup> A Vienna nell'autunno 1699 Silvio e Flaminia dettero il cambio alla compagnia dei Wällische Comödianten di Giovanni Nannini (Dottore), a capo di una compagine di venti persone abili nel canto e nella danza. Nannini era una vecchia conoscenza dell'Elettore; la sua attività si svolgeva infatti

---

<sup>51</sup> «Casa Montanari detta Calderoni sotto i portici di S. Paolo al C[ivico] 2946 d'antica anagrafe e di moderna», in BAFè, Archivio Pasi, *Strade*, b. 3, cc. 50-52 (inedito).

<sup>52</sup> «[...] Li raccomando le botte e Tinozzi, acciò non patiscano, e non vadino a male, e già che la S[ignor]a Leonora à pagato al S[igno]r Albini la S[ignor]a Anna, ne scrivo al S[igno]r Pantalone acciò l'intendiamo». Lettera di Francesco Calderoni detto Silvio comico a Gerolamo Viviani, da Napoli, 3 marzo 1693, ASMo, ASE AM, *Comici*, fasc. *Calderoni Francesco detto Silvio Commediante 1692-1693*, 1 c. n.n. (citata in RASI 1897-1905, to. I, p. 546).

<sup>53</sup> Per il battesimo di Elena Virginia Balletti, Filippo Albini è indicato come «Pat[rinus] fu[it] Ecc[ellentissim]us d[ominus] Philippus Albinus de Cura S. Pauli» (atto di battesimo di Elena Virginia Balletti, ADFe, *Libri Parrocchiali*, 1686, f. 30 [inedito in Documenti p. 253]).

<sup>54</sup> Lettera di Francesco Calderoni detto Silvio comico a Gerolamo Viviani, da Napoli, 5 agosto 1692, ASMo, ASE AM, *Comici*, fasc. *Calderoni Francesco detto Silvio Commediante 1692-1693*, c. n.n.

<sup>55</sup> «Quest'anno si vol sentir belle cose altro non è che dirle solo che non mi lasci infrotuoso» (lettera di Francesco Calderoni detto Silvio comico a Gerolamo Viviani, da Napoli, 17 marzo 1693, ivi, c. n.n.).

<sup>56</sup> RICCI 1888, p. 373.

<sup>57</sup> Cfr. BARUFFALDI 1700, to. IX, p. 525.

sull'asse Monaco-Norimberga-Praga-Dresda e soprattutto in Polonia.<sup>58</sup> Il suo repertorio di fatto sconosciuto comprendeva probabilmente commedie all'improvviso e musicali, e opere liriche. Certamente a Vienna i Nannini e poi i Calderoni-Balletti ottennero ottimi incassi, come provano i quattrocentoventi fiorini di tasse versati a fronte dei soli centoventi dei commedianti tedeschi. L'Europa centrale rimase comunque la meta privilegiata delle *tournées* dei Calderoni-Balletti. Nel 1702 la compagnia si spostò ad Augusta dove il 16 maggio ottenne licenza di dare alcune rappresentazioni in italiano; ma l'attività si svolse continuativamente a Vienna, come testimonia il fatto che dal 1703 Francesco sottoscrisse un contratto di locazione di sei anni col proprietario del Ballhaus.<sup>59</sup> Le compagnie girovaghe si esibivano a Vienna in teatrini foranei, in costruzioni lignee provvisorie, in sale della pallacorda adattate senza troppe accortezze al nuovo uso. L'alto rischio di incendio degli edifici condusse a vigorose manifestazioni di scontento in città con conseguente chiusura degli spazi di spettacolo e all'ideazione di due teatri in pietra, uno per gli italiani e uno per i tedeschi; alla fine fu eretto solo il Kärntnertortheater su disegno di Antonio Beduzzi. Inaugurato il 30 dicembre 1710 il teatro fu affidato, su concessione della corte, alla compagnia italiana di Tommaso Ristori e presto diventò molto popolare. Protettore e sovrintendente dei comici italiani a Vienna era il fiorentino Antonio Francesco Pecori, conte dal 1666 per volontà dell'imperatore Leopoldo I.<sup>60</sup> Il repertorio spaziava dall'opera italiana alla versione tedesca degli spettacoli dell'Arte, cosicché all'inizio i tedeschi dovettero condividere il teatro con le compagnie italiane che arrivavano in città. Di fatto queste recite arrecarono un significativo danno economico agli attori locali: richiamavano un pubblico numeroso e intemperante e ancora nel 1716 erano accusate di essere volgari.<sup>61</sup> Secondo il registro dei morti di Vienna «Frantz Kalteroni, ein Walscher Comoediant» morì nel 1710 all'età di sessantacinque anni in seguito a soffocamento ed apoplezia in una casa poco lontano

---

<sup>58</sup> Rimando a SCHINDLER 2010, p. 137 e sulla Commedia dell'Arte in Polonia a SURMA-GAWLOWSKA 2010.

<sup>59</sup> Il contratto fu rescisso anticipatamente a seguito dell'acquisto dell'immobile da parte del principe Eugenio di Savoia che ne volle fare la sua residenza (cfr. SCHINDLER 2010, p. 138).

<sup>60</sup> Per l'opera in Vienna cfr. GREISENEGGER 1978.

<sup>61</sup> La concorrenza italo-tedesca si concluse a favore di quest'ultima con l'affermazione dell'attore Joseph Anton Stranitzky (1676-1726) che col personaggio comico di Hanns-Wurst ottenne un grande successo nella commedia popolare di lingua tedesca. Cfr. SOMMER-MATHIS 2003, p. 183.

dal teatro nella stretta via Annagasse.<sup>62</sup> Contrariamente a quanto sostenuto dal Bartoli,<sup>63</sup> sua moglie Agata Caterina Vitaliani fu molto longeva. È segnalata infatti a Ferrara ancora nel 1720 quando firmò nello stesso giorno due ricevute ad Alvise Vendramin: la prima vedeva beneficiaria anche la nuora Giovanna Benozzi Balletti detta Fragoletta;<sup>64</sup> la seconda (di cifra considerevole), faceva riferimento a un viaggio verso Parigi presso la nipote Elena Balletti, che da quattro anni vi risiedeva col marito Luigi Riccoboni ed era primattrice al Nouveau Théâtre Italien. Tuttavia neanche Agata Caterina, vivace ultraottantenne, poteva credere in quel progetto irrealistico, che con tutta evidenza rimase solo sulla carta.

Io credo che mi porterò con mia nipote a Parigi, quando D[eo] O[ptimo] M[aximo] però vi concorrà col darmi vita e salute; e colà a bocca non mancherò ratificarli le grazie ricevute da V[ostra] E[ccellenza] al quale inchinandomi umilmente mi rassegno.<sup>65</sup>

## 2. *I Riccoboni a Modena*

Il 20 gennaio 1681 il vecchio teatro comunale di Modena bruciò in poche ore. Vi recitava la compagnia di Marzia Narici (Flaminia) accanto al fratello Bernardo (Orazio) e al marito Giuseppe Fiala (Capitano Sbranaleoni). Gli spettacoli dovettero proseguire nella sala della Biada per ordine del duca d'Este, che già un anno dopo diede il permesso di costruire in pietra il nuovo edificio. Era composto di venti palchi nell'ordine terreno, ventisei in quello basso, trenta negli ordini dal primo al quarto; quattro palchi centrali furono destinati alla corte; i prezzi erano oscillanti fra le cinquanta lire modenesi e le cinque lire per un posto su una panca. Nel 1682 le commedie e i burattini, il gioco regolamentato delle carte e la vendita di beni commestibili garantivano agli impresari Camillo Valentini e Francesco Toschi il guadagno netto

---

<sup>62</sup> Cfr. SCHINDLER 2010, p. 138.

<sup>63</sup> Agata Calderoni «con credito di buona Attrice a mancar venne sul principio del nostro Secolo» (BARTOLI 1781-1782, to. I, p. 144). Anche il Davari, che usa il Bartoli come sua primaria fonte, fa vivere erroneamente la Vitaliani «fino al principio del passato secolo» (ASMn, Schede Davari, cit.).

<sup>64</sup> Ricevuta a firma di Agata Calderoni, s.l., 10 gennaio 1720, BCG, AV, *Ricevute delli comici del Teatro di San Salvador al N.H. Alvise Vendramin (1700-1723)*, Prot. 32 42 F 9/7, c. 31r. (inedito).

<sup>65</sup> Ricevuta a firma di Agata Calderoni, Ferrara, 10 gennaio 1720, ivi, c. 33r. (inedito).

annuo di ben quattromilasettantotto lire.<sup>66</sup> Nel 1683 il teatro fu ceduto al marchese Decio Fontanelli, esponente dell'aristocrazia reggiana di provata fedeltà, in cambio di due possedimenti a San Martino in Rio e a Modena. Il 1° luglio 1685 il duca concesse quattrocento doppie per la sistemazione dell'immobile.<sup>67</sup>

Il duca di Modena Francesco II d'Este<sup>68</sup> era un raffinato intenditore e promotore artistico e dava direttive all'impresario soprattutto sull'attività operistica. Lo stile di vita frivolo che esibiva a corte aveva sostituito l'austerità impressa dalla duchessa Laura, madre piissima e affezionata soprattutto all'esercizio monocratico del comando. Francesco si occupava di divertimenti e di passioni artistiche e il mecenatismo letterario e musicale rappresentò per lui il solo ruolo di rilievo. I contributi elargiti a sostegno delle arti e delle lettere furono funzionali alla divulgazione dell'immagine di principe munifico; tuttavia la sua reputazione assunse connotati sempre più negativi soprattutto all'estero. In particolare Luigi XIV non gli perdonò la mancanza di visione politica e il cattivo governo, dal momento che era Cesare Ignazio d'Este, cugino amatissimo e crudele, a gestire gli affari politici del regno. Francesco aveva un'educazione lacunosa e poca spregiudicatezza e Cesare Ignazio ebbe pervasiva influenza sul giovane duca sollevandolo da ogni incombenza dopo averlo affrancato dalla tutela di una madre terribile. Divenne così provvidenziale cinico supplente di un sovrano debole, inetto e condotto alla tomba dai suoi eccessi in età ancora giovane. Alla compagnia di teatro che portava il suo nome, il duca di Modena era legato per quella mutua affezione che univa i principi ai loro comici, ai quali dava in regalo almeno duecento doppie ogni anno. Anche l'antico impresario Francesco Toschi pagava gli attori cinquecento scudi alloggiandoli a casa sua e a proprie spese; stesso stile tenne Lorenzo Valentini, proprietario dell'area edificabile:

Si aggiunge, che benché li predetti Sig[no]ri Francesco e Lorenzo pagassero a i comici quello di sopra, la maniera del Teatro era libera, quale libertà era d'utile ai comici; ma al presente il Sig[no]r Marchese la tiene serrata con tanto rigore che apporta gran pregiudizio a comici, e un gran utile al pred[ett]o Sig[no]r Marchese Fontanelli; perché le Persone che vengono alla

---

<sup>66</sup> Cfr. Capitoli a beneficio del teatro delle commedie di Camillo Valentini, ASMò, ASE AM, *Spettacoli pubblici Teatro in Modena e nel ducato*, b. 8/B, s.d., cc. n.n.; *Propositioni per rimetterli in Piedi il Teatro delle Comedie*, ivi, s.d., cc. n.n.

<sup>67</sup> Cfr. GANDINI 1873, pp. 68-71.

<sup>68</sup> Francesco II d'Este (1660-1694) divenne duca a due anni sotto la reggenza della madre Laura Martinozzi, nipote del Cardinale Mazzarino e quattordicenne la spodestò nel 1674; nel 1692 sposò la cugina Margherita Farnese principessa di Parma. Poiché non ebbe figli, gli succedette nel ducato lo zio paterno, l'allora cardinale Rinaldo (1655-1737). Cfr. CONT 2009.

commedia doppo haver pagata la porta, vogliono stare con la loro libertà, o di stare in piedi o di sedere.<sup>69</sup>

Incurante del comportamento tenuto dai suoi predecessori, il nuovo impresario Fontanelli non volle sborsare i seicento scudi di donativo ai comici, «stante che ne cava dal suo teatro scudi mille e trecento di utile».<sup>70</sup> L'affitto di cento settantadue palchi gli fruttava un bel po' di soldi e vi ricavava millesettecento quaranta scudi ogni stagione; inoltre le opere in musica e le commedie che venivano da fuori erano sottoposte a gabelle.<sup>71</sup> Rimanevano dunque a disposizione le famose duecento doppie munificamente elargite dal duca e che i comici ora reclamavano. Ma il nuovo proprietario non approvava i comportamenti paternalistici del duca: il Teatro delle Commedie era per lui soprattutto un affare commerciale e doveva essere trattato come tale. Gli attori insistettero e chiesero l'uso della grande Sala della Spelta, anfiteatro capace di tremila persone, «acciò possano ivi recitare per cavare il loro sostentamento, che in altra forma non trovano modo di vivere».<sup>72</sup> Ma il marchese Fontanelli badava soprattutto ad ampliare il giro della compagnia ducale, sebbene non sempre con i risultati attesi. Ad esempio egli cercò a più riprese (ma senza fortuna) un accordo col conte Marco Verità, gestore del teatrino estivo in Arena a Verona «per il conseguim[en]to di quel Teatro a favore della Compagnia Comica di S.A.S[erenissi]ma per questa estate corr[en]te».<sup>73</sup>

La compagnia del duca di Modena rinnovava di continuo il suo organico per capriccio del signore o per volontà dei comici, spesso litigiosi fra loro o in cerca di scritture migliori e in moto perpetuo da una città all'altra. Tuttavia ci fu un attore che rimase fedele per quarant'anni ai duchi estensi<sup>74</sup> senza essere modenese, fedele al principio che alla nobiltà dell'Arte dovesse corrispondere la nobiltà del principe e viceversa: questa visione del principe-mecenate riconosciuto come autorità piena di

---

<sup>69</sup> ASMò, ASE AM, *Spettacoli pubblici Teatro in Modena e nel ducato*, b. 8/A, s.d., cc. n.n. Cfr. MARTINELLI BRAGLIA 1985, p. 140.

<sup>70</sup> ASMò, ASE AM, *Comici*, s.d. (1694?), c. n.n.

<sup>71</sup> Cfr. «Privilegi già concessi da Ser[enissi]mi Duchi Antecessori per il Teatro delle Commedie Pubbliche di Mod[en]a», ASMò, ASE AM, *Spettacoli pubblici Teatro in Modena e nel ducato*, b. 8/A, s.d., c. n.n.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Lettera di Decio Fontanelli a Giuseppe Rossi, Modena, 14 agosto 1691, ASMò, ASE AM, *Comici*, c. n.n.

<sup>74</sup> Si tratta di Francesco I (1610-1658), Alfonso IV (1634-1662), Francesco II (1660-1694) e Rinaldo d'Este (1655-1737).



virtù, promotore di arti, lettere e teatro secondo il proprio piacere e non in funzione di un ritorno economico. Antonio Riccoboni (Riccobuono o Rico Bon) in *Arte Pantalone* era nato a Venezia nel 1633 e quando stava in laguna risiedeva nella parrocchia di San Luca accanto al teatro.<sup>75</sup> Suo padre si chiamava Barnaba e non era comico. Forse fra i suoi avi c'era stato addirittura un umanista, omonimo professore d'eloquenza all'Università di Padova e commentatore di Aristotele.<sup>76</sup> Il debutto artistico di Riccoboni non fu di gran prestigio: cominciò come venditore di pomate e medicinali in piazza e soltanto in seguito divenne «per strana avventura comico di professione a l'attuale servizio del signor Duca di Modena Francesco Secondo».<sup>77</sup> Bisogna ricordare che ancora tra Sei e Settecento la professione del saltimbanco-guaritore così come quella del barbiere-chirurgo aveva ampia diffusione a latere della medicina ufficiale. Gli imbonitori esibivano «Contraveleni, Unguenti, Pomate e balie moscardine e Acque muschiate Zibetto Muschio Ungia della gran bestia [sic]»<sup>78</sup> per curare indisposizioni fra le più varie e strane, convincendo all'acquisto gli incauti avventori;<sup>79</sup> in più essi presentavano tratti analoghi al mestiere dei comici, dal momento che «i ciarlatani diventano commedianti e si servono della commedia come di mezzo efficace per allettare al banco, donde fanno spaccio delle loro mercanzie e bussolotti».<sup>80</sup> All'invito di recarsi in Francia nel 1670 per sostituire l'attore Giovanbattista Turi al Théâtre Italien, Pantalone Riccoboni rispose declinando l'offerta e preferendo al Re Sole il suo duca giovinetto Francesco II d'Este. Proprio a

---

<sup>75</sup> Ricaviamo le informazioni da Antonio Riccoboni stesso, testimone nel matrimonio del figlio Luigi con Elena Balletti nel 1706. Cfr. APVe, Sezione Antica. Curia Patriarcale. *Examina Matrimoniorum*, registro n. 133: *Matrimonium forensium*, 1706, cc. 97-98r.-v. (inedito in Documenti, pp. 255-256).

<sup>76</sup> Con evidente intento autocelebrativo, Luigi Riccoboni cita Antonio Riccoboni (1541-1599), professore a Padova e commentatore di Aristotele, fra i maestri dell'arte poetica: «[...] Son fra tutti i poeti i più guarniti / di regole per l'arte e per lo metro, / d'eccellenti maestri ed infiniti: / *Aristotile, Orazio, Castelvetro, / Riccoboni, Boileau, Dacier, Martello, / Scaligero, Gibaldi*, e quei ch'addietro / lascio per non ne far sì gran fardello / che della teatrale poesia / insegnar l'arte e diedero il modello» (RICCOBONI 1728, p. 3).

<sup>77</sup> L. RICCOBONI, *Notice Autobiographique* (allegato del 5 giugno 1746), BEUMo, *Muratori*, filza 76, fasc. 38, c. 24, ora in MURATORI 2008, pp. 582- 583.

<sup>78</sup> *Decreto a Paolo Terzi di superiore a Comici, ciarlatani ed altri*, Mantova, 29 Aprile 1709, ASMn, *Gonzaga*, H VIII, b. 3172, c. 728r.-v.

<sup>79</sup> «[...] vantando quasi tutti li Salimbanchi di aver servite Corone, ricavati da' Principi, o gran Dottori gli segreti, che dispensano, aver medicate armate, salvate città, ricuperate dalle incursioni de' mali le intiere Provincie, e i segni; nelle sperienze, facendo comparir per vero ciò, che è falsissimo, come a dire, morsicature di vipere, beveroni di veleni, arsenici, risagalli, rospi, ed altri o semplici, o composti guazzabugli [...]» (VITALI 1732, p. 3). Cfr. COSMACINI 2008.

<sup>80</sup> G.D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, citato in TESSARI 1981, p. 35. Sui comici-ciarlatani si veda TESSARI 2013, pp. 33- 46.

lui si rivolse supplichevole nel 1674 quando un giorno a Gaeta sulla via di Napoli il suo servitore fuggì con tutti i soldi:

Antonio Riccobon d[ett]o Pantalon Comico riverentissimo et humiliss[im]o servo di V.H.S[erenissi]ma divotam[en]te espone come Barlolomeo Pania da Modona suo Ser[vito]re nel venire di Napoli al servizio di V.H.S[erenissi]ma con modo di truffa fuggì di Gaeta portandoli via in numero di denari parte prestatoli et parte consegnatoli in serbo lì e se intendeno l'Oratore ritrovarsi il prede[t]to Bartolomeo di presente in casa del Sig[no]r Conte Sertori in Modona supplica per tanto V.A.S. volerlo agratiare con l'ord[in]e che sia obbligato stante che il prede[t]to ha habilita sufficiente per poterlo pagare che il tutto.<sup>81</sup>

Erano anche questi i rischi di un mestiere difficile che portava gli attori di piazza in piazza dal mese di aprile al Carnevale successivo. Anche Riccoboni era sempre in giro con la compagnia e il duca gli pagava sessantaquattro lire modenesi di stipendio al mese.<sup>82</sup> Nel 1675 con lui recitavano Domenico Pannini (Florindo), Marzia Narici (Flaminia), il marito Giuseppe Fiala (Capitano Sbranaleoni), il fratello Bernardo Narici (Orazio), Costantino e Domenica Costantini (Gradellino e Corallina), Luca e Vittoria Archiari (secondi Amorosi), Giuseppe Orlandi (Dottore) e Giovanni Antonio Cimadori (Finocchio). Due anni dopo, nel 1677, Antonio Riccoboni fu anche capocomico, un ruolo non fisso e talvolta condiviso; ancora fino al 1689 fu amministratore della compagnia. Spesso però rimaneva senza quattrini e gli anticipi si vanificavano per il puro sostentamento; la truppa piena di debiti non era in condizione di partire.<sup>83</sup> La diaria non era sufficiente per mantenere la famiglia e la moglie Anastasia Miglioli nel 1679 arrivò al punto di chiedere l'elemosina al duca non sapendo come far mangiare i cinque figli piccoli. Col marito assente da casa in Inghilterra, la donna scongiurava di «non abandonarla con qualche soglievo, acciò possa aiutare le sue povere creature, et pagare la pigione di casa per ritrovarsi in estrema necessità».<sup>84</sup> Per fortuna nel Carnevale 1682 i giorni di scrittura furono quarantadue a due doppie al mese. Gli attori recitarono senza spostarsi da Modena nel teatro di corte «ove non si pagò cos'alcuna mai da quei che andavano alle comedie per le quali fece di più S. A. tutta l'illuminazione necessaria e fece somministrar

---

<sup>81</sup> Lettera di Antonio Riccoboni detto Pantalone comico al duca di Modena, [21 ottobre] 1674, ASMo, ASE AM, *Comici*, fasc. *Riccoboni Antonio Pantalone Artista Comico (1674-1698)*, c. 30r.

<sup>82</sup> «Alli sud[di]ti paga S.A.S. per loro sussistenza quando si trattengono in Mod[ena], o in altro luogo d'ordine suo senza operare L. 64 per ciascheduno» (*Compagnia di Comici di S.A.S.*, 1675, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. n.n. Cfr. GANDINI 1873, p. 66).

<sup>83</sup> Cfr. la supplica dei Comici per la recita da effettuarsi a Piacenza, 1686, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. n.n. (inedito).

<sup>84</sup> Supplica di Anastasia Riccoboni al duca di Modena, s.d. <1679?>, fasc. *Riccoboni Anastasia (1679)*, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. 470.

anche la legna che bisognano per il fuoco de' Comici in Teatro». <sup>85</sup> Durante il Carnevale del 1687 Antonio Riccoboni lavorò nella compagnia al servizio di Alessandro Farnese di Parma di stanza presso la corte di Modena con Francesco e Agata Calderoni, Francesco Balletti («Mario Secondo») e sua moglie Giovanna Benozzi («Isabella Terza») e Antonio Benozzi suo fratello («Trappola p[rim]o Zanni»). Francesco II d'Este non presenziò alle recite «per essersi trovato fuori di Stato», <sup>86</sup> ma inviò agli attori cento doppie in regalo. Furono Antonio Benozzi e Bernardo Bonifacio (Celio) a ricevere dalle mani del tesoriere ducale Zerbini la somma a nome dei colleghi. <sup>87</sup> La compagnia dei teatranti era per il duca Francesco sempre ragione di vanto, accolta con rispetto da un pubblico numeroso «con lode non ordinaria e profitto loro avendo ogni sera pieno di ascoltanti quel gran teatro». <sup>88</sup> Tuttavia gli affari non andarono sempre bene e dopo molti viaggi e molte recite Antonio Riccoboni «per l'età avanzata sendosi esso impotente per le recite, non ha già alcun impiego da potersi sostentare, se non che possiede molti e diversi segreti già sperimentati, e dal Collegio dei medici di questa città [...] approvati». <sup>89</sup> Finì in bassa fortuna come aveva cominciato e chiese ancora una volta sostegno al duca «a soglievo del suo bisogno, non sapendo come alimentarsi senza la provvidenza di V.A.S.». <sup>90</sup>

Il primogenito di Pantalone, Bartolomeo Riccoboni, divenne soldato nella fortezza di Modena, ma venuto alle mani per provocazione di un commilitone, si avventò con la spada su di lui e fu incarcerato:

Bartolameo fig[li]o d'Ant[oni]o Ricoboni, Pantalone Comico divot[issim]o servo di V.A. Ser[enissim]a soldato dimesso di fresco in questa fortezza vene alle mani il 9 del presente mese di Giug[n]o: con un altro sold[at]o della stessa fortezza fig[li]o di Carlo Ciuti della Guardia dell'A:V: da quello provocato, strapazzato altam[en]te ad offesa della propria

---

<sup>85</sup> Dichiarazione s.f. 9 gennaio 1682, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. n.n.

<sup>86</sup> Elenco dei Comici della Compagnia del duca di Modena, 13 marzo 1687, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. n.n.

<sup>87</sup> Cfr. Ricevuta di pagamento della Camera ducale, 13 marzo 1687, fasc. *Benozzi Antonio detto Trappola*, n. 29, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. 2r.

<sup>88</sup> Lettera di Decio Fontanelli al duca di Modena, da Modena, 14 agosto 1691, ASMo, ASE AM, *Comici*, cc. n.n. Anche Pietro Ottoboni sottolineò che «La Compagnia de Comici di V.A. sarà riguardata da tutti con quella distinzione che richiedono sempre le persone che godono l'honore della sua dipendenza [...]». Lettera di Pietro Ottoboni al duca di Modena, Roma, 5 gennaio 1692, *ivi*, c. 1r.

<sup>89</sup> ASMo, ASE AM, *Medici e medicine. Empirici e cerretani*, b. 16, c.n.n. Citato in COURVILLE 1967a, p. 26 n.

<sup>90</sup> Supplica di Antonio Riccoboni al duca di Modena, 1694, ASMo, ASE AM, *Comici*, c. 377.

riputaz[io]ne et forzato è violentato abbattersi colla spada da bon sold[at]o il cui Bartolomeo contra sua moglie ne se accimentò.<sup>91</sup>

Un certo Giovanni Battista, arciprete di Crespino<sup>92</sup> e dal 1709 canonico alle pontificie galere di Ferrara, potrebbe essere individuato come secondo figlio del Riccoboni.<sup>93</sup> Il più noto Luigi Andrea Riccoboni venne costretto dal padre ad abbandonare gli studi presso i gesuiti di Modena all'età di quattordici anni e a entrare in Arte nel 1690 nonostante la sua volontà di farsi prete. Scelse per sé il nome di Federico, forse ispirandosi – lui così pio – alla figura esemplare del Borromeo, forse semplicemente perché un'erronea etimologia popolare rimandava al significato letterale di 'ricco di fede' e in questo caso si accordava anche col cognome 'Ricco bon'. Dopo tre stagioni, nel 1693, una nuova crisi di coscienza turbò il giovane che comunicò al duca la sua ferma volontà di lasciare il teatro per entrare nel monastero degli zoccolanti di Cento, reputando «esser impossibile, esercitandola, il poter salvar l'Anima sua».<sup>94</sup> Il duca di Modena non parve scomporsi e lo richiamò ai suoi doveri e al suo destino in teatro. A esso Luigi Riccoboni cercherà di sottrarsi lungo tutta la vita e in buona sostanza invano, non riuscendo neppure a spezzare l'altro rapporto forte e conflittuale, quello con il potere. Infatti nell'esercizio della professione sulle strade d'Italia Federico esibiva per sua incolumità insieme al padre Pantalone il passaporto firmato dal duca in persona: un documento ufficiale che permetteva di viaggiare ovunque e che equiparava (altro interessante paradosso) gli artisti agli ambasciatori e ai legati.

Portandosi di sovente la Compagnia de n[os]tri Comici a diverse città dell'Italia per recitarvi secondo l'occorrenza delle varie stagioni dell'Anno, abbiamo voluto accompagnarli del

---

<sup>91</sup> ASMo, ASE, Cancelleria. *Carteggio di particolari*, b. 1204, s. f., 10 giugno 1683, fasc. *Bartolomeo Riccoboni, soldato nella fortezza di Modena*, c. 383 r.-v. (parzialmente riportato in RASI 1897-1905, to. I, p. 347).

<sup>92</sup> Crespino è un piccolo centro in provincia di Rovigo a pochi chilometri dall'inizio del delta del Po. È legato al mito di Fetonte: leggenda vuole infatti che il giovane sia caduto proprio nelle vicinanze.

<sup>93</sup> Cfr. lettere di Giovanni Battista Riccoboni al duca di Modena, da Ferrara, luglio 1709, 11 e 28 aprile 1710 in ASMo, ASE, Cancelleria, *Carteggio di particolari*, b. 1204, cc. n.n. (inedite). Un omonimo sacerdote risulta defunto il 10 marzo 1726 e sepolto nella chiesa dei S. Teatini di Ferrara: Cfr. *Indice cronologico e genealogico de' defonti nobili, cittadini, sacerdoti, laureati, ed altri morti in questa città di Ferrara dall'anno 1579 sino all'anno presente 1770. Estratti, Descritti, e con altra diligenza riveduti da Giuseppe Faustini ferrarese dalli libri di questo illustrissimo pubblico intitolati nelle bullette e di nuovo rincontrati dal signor Marcello Andreasi notajo ferrarese e dell'ufficio delle suddette bullette l'Anno 1768*, BAFe, Collezione Antonelli, n. 595, cc. n.n. (rilegate in volume, ms. inedito).

<sup>94</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al duca di Modena, 1696, ASMo, ASE AM, *Comici*, fasc. *Luigi Riccoboni*, c. n.n. (ora anche in COURVILLE 1967a, p. 35 n).

p[rese]nte passaporto in virtù del quale preghiamo tutti li P[rinci]pi, Potentati, Repub[blich]e e loro Min[ist]ri negli Stati de' quali doveranno essi transitare e fermarsi, a lasciarli non solo libera[mente] e speditam[ent]e passare e ripassare colle robbe, arnesi, armi, e Ser[vito]ri loro, ma à prestargli inoltre ogni necess[ar]ia e conveniente assistenza sicuri di farci cosa graditiss[im]a e di obligarci alla debita corrispondenza in altre simili, e magg[ior]i loro occas[io]ni.<sup>95</sup>

Di solito gli attori si spostavano sui carri; quando era possibile i mobili se li facevano condurre in barca. Una volta però il duca Francesco d'Este fece andare a prendere la sua truppa in carrozza per portarla a Sassuolo, residenza estiva della corte e ora suo *buen retiro*. La compagnia era formata da ventidue persone tra le quali Antonia Isola Torri (Lavinia), Angiola Isola (Leonora) e Aurelia Coppa (Aurelia) che erano fra le attrici più reputate del momento. Gabriella Gardellini recitava nel ruolo della serva Argentina e il fratellastro Francesco Matarazzi in quello del Dottore. C'erano anche un apparatore e un trovarobe. I comici presero quartiere in un'area nuova con letti approntati e qualche mobile. Quaranta bolognini era la paga prevista per i padroni, quaranta soldi per gli otto servitori. Le recite si davano tutti i giorni tranne il venerdì e le feste della Madonna. Spesso il duca non presenziava perché la gotta non gli dava tregua. Diede ordini tuttavia che ci fosse tutto l'occorrente per lo spettacolo: molti candelieri e scene che fingevano la notte e due botti di vino e una d'acqua per gli attori ogni sera. Le recite finirono, ma il duca non poté congedare la compagnia di persona perché aveva forti dolori che lo costringevano a trascorrere interminabili giornate a letto. Fece dare ai comici quaranta doppie in regalo; poi li ripedì a Modena su quattro carri di comando.<sup>96</sup>

Alla morte di Francesco II nel 1694, il cardinale Rinaldo lasciò la porpora per preservare la casata d'Este e divenne il nuovo duca di Modena. Ma la fine del XVII secolo stava disegnando nuovi assetti politici e mutati parametri per la sopravvivenza delle unità politiche minori nella penisola. Il lungo periodo di pace si interruppe e con la guerra di successione spagnola gli stati estensi, alleati dell'impero asburgico, furono invasi dalle truppe francesi. Le sale di spettacolo diventarono magazzini, ospedali e prigioni. A Modena l'offerta si contrasse al solo teatro di corte; a Reggio la sala delle Commedie riaprì nel 1705 in modo discontinuo soprattutto da quando

---

<sup>95</sup> Passaporto per i comici a firma di Francesco Duca di Modena, Reggio etc., Modena, 10 marzo 1693, ASMò, ASE AM, *Comici*, c. n.n. (inedito).

<sup>96</sup> Cfr. Nota dei comici che recitano in Sassuolo, 8 Agosto 1689, ivi, cc. n.n. (inedito in Documenti, pp. 253-254).

nel 1720 la città divenne sede della corte della nuova duchessa Carlotta Aglae, bizzarra e dissoluta figlia del Reggente di Francia.

### 3. *I Benozzi a Mantova*

A Carlo II, ultimo sovrano della casa d'Asburgo sul trono di Madrid, il vecchio papa Innocenzo XII consigliò di fare testamento e di assegnare la successione a Filippo d'Angiò, nipote del Re Sole. Questa disposizione fu l'estremo atto di governo per entrambi: Innocenzo XII morì il 27 settembre, Carlo II il primo novembre 1700. Sei giorni dopo Filippo d'Angiò veniva proclamato re di Spagna; ma la sede di Roma era ancora vacante ed occorreva un rapido compromesso: il 23 del mese il cardinale Giovanni Francesco Albani salì al soglio pontificio col nome di Clemente XI. A Vienna l'imperatore Leopoldo I rese noto che non gradiva né la scelta di Roma né quella di Madrid e nel caso avrebbe fatto ricorso alle armi. Fu l'inizio di un conflitto che ridisegnò gli assetti politico-diplomatici d'Europa: le mire egemoniche della Francia fallirono a fronte dell'ascesa dell'Austria asburgica; l'Inghilterra si affermò sui mari; la politica dell'equilibrio determinò l'eventuale sopravvivenza dei piccoli potentati padani.

La guerra di successione spagnola non impedì al duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers d'acquistarsi qualche credito, sebbene politicamente naufragato da anni con la nomea di debosciato, puttaniere e doppiogiochista. Sin dal severo giudizio del contemporaneo Ludovico Antonio Muratori,<sup>97</sup> il duca di Mantova incarnava il *cliché* del principe vizioso ed indolente, indegno epigono di un'illustre dinastia. La sua formazione era lacunosa e da ragazzo era talmente poco aduso agli studi che non si trovava in tutto il palazzo una penna per scrivere.<sup>98</sup> Se mancava di determinazione per applicarsi agli affari dello Stato, vi provvidero la madre Isabella

---

<sup>97</sup> «La sfrenata libidine sua [...] e i tanti sgherri ch'egli manteneva per le sue vendette [...] si provò che un solo principe cattivo fece perdere per così dire la memoria e il desiderio di tanti illustri e saggi suoi predecessori che avevano in alto grado nobilitata, arricchita e renduta celebre dappertutto la città di Mantova» (MURATORI 1827, to. XXVII, p. 80).

<sup>98</sup> «Il était si éloigné de lire et d'écrire jamais rien, qu'un jour voulant souscrire un placet, qu'on lui présentait, il ne se trouva, dans tout le palais, ni plume, ni écritoire» (FRESCHOT 1711, p. 306). Sul duca Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers (1652-1708) rimando a BESUTTI 1989, BENZONI 1996 e BIANCHI 2012.

Clara col suo amante, il conte Bulgarini; finché un commissario cesareo ingiunse ad entrambi d'abbracciare lo stato monastico per porre fine alla scomoda ingerenza. In seguito sarà la saggia moglie Anna Isabella di Guastalla a reggere in più occasioni le sorti del ducato; il loro sterile matrimonio fu inteso come funesto presagio di catastrofe.

All'inizio del 1701 il duca Ferdinando Carlo stipulò un trattato segreto col quale si impegnava ad accogliere a Mantova un presidio franco-spagnolo. La reazione imperiale fu durissima: Leopoldo d'Austria lo destituì del titolo davanti al tribunale supremo, mentre le truppe imperiali guidate da Eugenio di Savoia cingevano d'assedio Mantova. Il duca, che si piccava d'essere competente in fatto di guerra, vilmente fuggì prima a Casale poi in Francia, lasciando la popolazione ridotta alla fame ed incarognita contro gli occupanti. È necessario ribadire tuttavia che la fine del ducato di Mantova e del Monferrato fu ascrivibile *in primis* all'incapacità del duca di mantenere una credibilità a livello internazionale piuttosto che a debolezze ed intemperanze, che ebbero nei fatti un ruolo marginale nel determinare il fallimento della politica e della sua fortuna.

Sebbene il conflitto avesse coinciso con la rovina delle sostanze personali, Ferdinando Carlo fu mecenate di artisti fino alla dissipazione: spendeva dissennatamente e la corte assomigliava ad un grottesco serraglio, di cui facevano parte stalfieri, paggi, armaioli, vivandieri, trombettieri, un medico personale e due chirurghi; ma soprattutto cortigiane bene in carne, cantanti, attrici e ballerine. Il duca le pagava tutte, purché fossero a sua disposizione in quel piccolo mondo chiuso creato a suo capriccio; del resto pare che alcuni intrattenimenti privati assomigliassero più ad orge che a spettacoli.<sup>99</sup>

Quando nel 1685 una delle sue più famose canterine, Margherita Salicola, gli preferì (in tutti i sensi) Giovan Giorgio III elettore di Sassonia, Ferdinando Carlo aprì un vero e proprio caso diplomatico;<sup>100</sup> anche col governatore di Milano conte di

---

<sup>99</sup> Secondo una dichiarazione dell'ambasciatore francese a Venezia nel 1673, «Le duc de Mantoue ne s'acquiert pas ici beaucoup d'estime. Il est ordinaire avec les courtisanes, et à la comédie il se tient plus derrière le théâtre avec les comédiennes que dans sa loge» (citato in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 220).

<sup>100</sup> «La Margherita Salicoli nostra Bolognese e cantatrice famosa andata colà a cantare su quei teatri con pagamento di 500 Doppie fosse stata levata dall'elettore di Sassonia, e mandata all'Elettrice in Sassonia con havere avvantaggiata la di lei persona di molti regali e con promissione di diecimila lire l'anno per suo appanaggio e di permanere sempre appresso quella Elettorale Altezza. Che al padre

Fuensalida<sup>101</sup> nacquero attriti a proposito di commerci galanti. Oltre alle femmine, a Ferdinando Carlo piacevano i cavalli di razza e di loro si occupava personalmente quattro o cinque volte al giorno, dando udienza ai sudditi nelle scuderie. Il suo debole carattere lo portava a perdonare qualunque scelleratezza, purché il criminale si gettasse ai suoi piedi in esibito pentimento; si attorniava dei più loschi figuri che ne difendevano la vita.<sup>102</sup>

Ferdinando Carlo amava molto la musica e la schiera dei suoi virtuosi fu fra le più folte e dinamiche dell'Italia operistica del secondo Seicento. Le compagnie legate al suo nome non erano seconde a nessuno: cantanti e attori erano di ottimo livello così come la qualità degli spettacoli. Quasi i due terzi dei virtuosi erano donne, provenienti da Bologna, Venezia, Roma e Firenze. In genere esse confidavano più che nello studio nei doni della natura: voce e *attraits*. Quest'ultimo aspetto, più ancora che il precedente, poteva rendere il duca geloso delle sue artiste, imprigionate in una sorta di terreno di caccia strettamente di sua proprietà; ma non impediva i frequenti scambi o i prestiti di solisti, di repertorio e di organici fra le corti di Mantova, Reggio, Modena, Parma e Ferrara. Il duca di Mantova faceva di tutto per trattenere le sue cantanti, effimere raffigurazioni d'amore e di gloria: concedeva loro un ottimo stipendio e talvolta l'uso di abitazione; le dotava di un passaporto ducale che rispondeva ad una casistica complicata. Con «patente di virtuoso, patente di virtuoso con familiarità, patente di virtuoso con passaporto, patente di virtuoso e servo attuale con stipendio e godimento della casa, patente di virtuosa con dichiarazione di

---

restato in Venezia aveva assegnato lire cinquemila annue sua vita durante e della madre e sorella, e fattoli altri vantaggi di non puoca consideratione. Ma poiché questi erano sotto la protezione del duca di Mantova, si chiamò offeso questi di tale attione, e spedì subito gente intorno per farla levare alle genti dell'Elettore, che la conducevano, ma non hebbe sorte di trovarla; onde il duca inasprito si partì da Venetia, e fece chiamare a Mantova il padre e la madre e la sorella e restrinse in certe stanze del suo palazzo, quali come prigionieri non permettendoli l'uscita; poscia fece sgomberare il Palazzo, che teneva in affitto in Venezia [...]. Laonde questo modo di procedere dava non puoco da temere, ch'egli non fosse per intraprendere qualche strana risoluzione, contro quelli che potessero avere avuto parte in questo fatto, e contro quelli a' quali era stata raccomandata la cantatrice [...]

 (*Diari Legatizi*, vol. XVII, p. 215, riferiti all'anno 1685, riportati in RICCI 1888, pp. 358-359n.).

<sup>101</sup> Antonio Lòpez de Ayala y Velasco conte di Fuensalida fu governatore di Milano dal 1686 al 1691. Nei confronti del duca di Mantova Ferdinando Carlo ebbe piglio deciso. Cfr. MAFFI 2010.

<sup>102</sup> Il barone Louis Nicolas de Breteuil ambasciatore di Luigi XIV presso la corte dei Gonzaga negli anni 1682-84 dichiarò: «La ville de Mantoue est devenue un coupe-gorge, et la retraite sûre de tous les bandits d'Italie, qui y commettent continuellement et impunément les plus horribles assassinats; et les gardes du corps de Monsieur le duc de Mantoue ne sont remplis que des plus fameux de ces scélérats» (citato in BIANCHI 2012, p.72).



gentildonna»,<sup>103</sup> gli artisti si sarebbero recati «in alieni paesi» in tutta sicurezza e mancare loro di rispetto avrebbe significato offendere anche il protettore. Per il resto, i mandati non erano troppo vincolanti e permettevano l'esibizione in altri teatri della penisola oltre che in quelli ducali. L'impiego stabile riguardava soltanto qualche strumentista solista, gli organisti ed i maestri di cappella, in ragione del lavoro più continuativo nell'allestimento delle opere musicali.

A Venezia i frequenti soggiorni di Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers avvenivano presso un casino defilato e non solo di Carnevale; ma la sua presenza destava forti imbarazzi presso la nobiltà veneziana a causa di debiti non onorati. Tuttavia con gli impresari Giovan Carlo e Vincenzo Grimani<sup>104</sup> il duca di Mantova stabilì un generoso e duraturo legame che continuò imperturbabile nonostante l'allineamento dei Grimani con gli Austriaci; laddove Ferdinando Carlo stava dalla parte della Francia, anche perché Luigi XIV gli concedeva un appannaggio mensile di trentamila scudi.

Dal momento che in laguna la moda dell'opera e dell'oratorio si era imposta definitivamente a discapito della commedia, gli impresari Grimani cercarono di monopolizzare le rappresentazioni nei teatri di loro proprietà, il San Giovanni Grisostomo<sup>105</sup> e successivamente il San Samuele; poi si accaparrarono le migliori compagnie e strinsero un'alleanza professionale con la famiglia rivale dei Vendramin. Il risultato fu che le *troupes* sotto l'egida di Ferdinando Carlo moltiplicarono le attività fra Venezia, Mantova e Casale: in quest'ultima residenza il duca si trasferì accompagnato da un variopinto corteggio di donne, musicisti e commedianti.

Quattro erano le compagini comiche finanziate: quelle di Colomba Coppa, Teresa Costantini e Angela Paghetti a Venezia e di Anna Marini a Mantova. Ma erano gli

---

<sup>103</sup> BESUTTI 1989, p. 13.

<sup>104</sup> I fratelli Grimani, Giovan Carlo (1648-1714) e Vincenzo (1652-1710), appartenevano alla seconda generazione di impresari privati. I loro legami con la corte di Mantova non erano accidentali, poiché la madre Elena era una Gonzaga, figlia di Francesco Luigi marchese di Palazzolo. I rapporti di parentela si rafforzarono quando la sorella Olimpia sposò Pirro Maria Gonzaga marchese di Vescovado; Adriana invece divenne moglie del nobile senatore veneziano Marc'Antonio Michele. Vincenzo Grimani si allineò con l'impero e i Savoia, poiché era amico personale del principe Eugenio. Fu fatto cardinale nel 1697 rappresentando l'imperatore in Roma durante la guerra di successione spagnola e viceré di Napoli dal 1708.

<sup>105</sup> Il Teatro San Giovanni Grisostomo fu definito «Scena delle meraviglie, Teatro degli Stupori, e Campidoglio musicale alla gloria delle Regie et Imperiali rappresentanze» (*Lettore mio* in NORIS 1703, p. 4). La famiglia Grimani fece erigere nel 1681 il teatro a palchetti all'italiana, inaugurato nello stesso anno con l'opera *Vespasiano* di Cesare Corradi su musiche di Carlo Pallavicini: «Era prima abitazione di Marco Polo Nobile Veneziano, famoso per i suoi viaggi, distrutta da un grandissimo incendio, che consumò diverse merci di gran valore, caduta in eredità a Stefano Vecchia, ora acquistata da suddetti nobilissimi Cavalieri» (IVANOVICH 1681, p. 401). Cfr. MICHIEL 1840, pp. 21-22.

agenti ducali a controllare i negoziati con gli artisti: Giovanbattista Pico duca di Mirandola si occupava delle faccende di Casale; il conte Carlo Maria Vialardi<sup>106</sup> di quelle legate al teatro mantovano; il conte Lorenzo Beretti era coinvolto nel procurare artisti a Venezia.

Col blocco di Mantova, assediata dalle truppe imperiali, si facevano pochi affari: «si continuano nella città divertimenti di comedie, et altre allegrezzi, ma però [...] c'è molta penuria».<sup>107</sup> La primadonna Teresa Corona Costantini detta Diana se ne lamentava. Era famosa come attrice, ma invisa ai colleghi per il pessimo carattere ed invidiata dalle altre donne per la sua avvenenza e perché aveva fatto perdere la testa a molti uomini di potere.

La sua valentia nel recitare era sì grande, che propriamente incantava gli spettatori. Nelle cose all'improvviso era vivacissima, [...] recitava delle Scene di grande impegno, dove i frizzi gustosi, i motti pungenti, gli sdegni, e l'amorose tenere espressioni vi campeggiavano a meraviglia. Sapeva altresì cantar dolcemente, e suonava vari istrumenti con maestria.<sup>108</sup>

Teresa non aveva seguito a Parigi nel 1688 il marito Giovan Battista Costantini<sup>109</sup> detto Cinzio e poi Ottavio, partito per raggiungere il fratello Angelo detto Mezzettino nella compagnia del Théâtre Italien. La troviamo invece furoreggiare sui palcoscenici veneziani nella compagnia finanziata da Alessandro Farnese a partire dal novembre precedente, quando «si preparano sontuosi i teatri per l'opere in musica, che s'attendono di tutta sodisfattione, e si crede che si passerà un Carnevale tutto

---

<sup>106</sup> Carlo Maria Vialardi fu inviato ducale presso le corti di Vienna, Monaco, Dresda e Parma, governatore di Casale e Guastalla e ministro del ducato mantovano dal 1691; dal 1699 sovrintendente generale alle vie di comunicazione per il ducato di Mantova; dal 1703 nel consiglio di reggenza con l'incarico di amministrare il territorio in assenza del duca Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers. Morì nel 1715. Cfr. ASMn, C. D'ARCO, *Notizie bibliografiche delle famiglie illustri mantovane*, ms., to. VII, p. 297.

<sup>107</sup> Lettera del 4 febbraio 1702, in MVE, Cod. It. VI 478. Ora in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 225.

<sup>108</sup> BARTOLI 1781-1782, to. I, pp.194-195.

<sup>109</sup> Giovan Battista Costantini (1656-1721) detto Cinzio poi Ottavio, debuttò nel 1688 al Théâtre Italien come secondo Amorofo. Ritornò a Verona dopo la cacciata dei comici italiani di Parigi del 1697, ma usò la sua conoscenza del francese in attività spionistiche durante la guerra di successione spagnola. Nel 1708 fece ritorno a Parigi come impresario *forain*. (cfr. GUARDENTI 1995, pp. 72-82). Come altri attori del suo tempo Giovan Battista Costantini sapeva recitare, danzare e suonare vari strumenti musicali: «Un acteur de l'Ancien Théâtre Italien, nommé Octavio qui débute le 2 de novembre 1688, dans les *Folies d'Octavio*, chanta, dansa et joua de sept sortes d'instruments: savoir, la flûte, le théorbe, la harpe, le psaltérium, le cimbalum, la guitarre, le hautbois, et le lendemain il y ajouta l'Orgue» (COUDRAY 1778, to. II, p. 12).

delizioso».<sup>110</sup> Qualche mese prima dei fatti, Agata e Francesco Calderoni avevano lasciato la laguna e il medesimo mecenate per seguire il principe elettore in Baviera.

Nel teatro di San Casciano, dove recita di presente una compagnia di comici del Serenissimo Principe Alessandro Farnese, che glorioso viaggia per Madrid, comparisce fra l'altre in scena una tal Signora Diana. Gode questa signora un portamento così nobile et un gesto così proprio della scena che potria in questo genere dar le regole del vero rappresentare in palco alla Grecia che ne trovò l'inventione. Si porta con tale disinvoltura, si veste così bene degl'affetti, che esprime che fa sospirar se si duole, semina riso se si rallegra. Una sera fra l'altre un suo amante (come suppongo) pregò un poeta lucchese a farli un sonetto, che fu poi fatto volare in centuplicate copie in honore di questa galante e virtuosa comica, e se non erro questo è il

#### SONETTO

Scese dall'alto ciel l'offesa luna  
Sul mar dell'Adria a illuminar le scene;  
Mascherata passeggia! Onde conviene  
Che macchini tempeste Astro che imbruma.

Ha seco i dardi; e cacciatrice ad una  
Lacci di gratie e di bel dir catene,  
E furando l'insidie alle Sirene  
Non vuol dell'amor suo alma digiuna.

Da quel labro che parla in vano io fuggo,  
Basta sol per legarmi un guardo, un ceno  
Su le guancie di rose assentio io suggo.

Già son pazzo in amor, già l'ali impenno  
Alla sfera del foco, ove mi struggo  
Nel sen di Diana a ripescare il senno.<sup>111</sup>

La guerra di successione spagnola stava creando molte difficoltà anche ai comici; nonostante i molti e generosi ammiratori, Teresa Costantini detta Diana si era ritrovata dopo la *tournée* con un passivo di centoquaranta doppie. Aveva anche dovuto declinare l'invito del duca Ferdinando Carlo a recarsi a Casale per via di un precedente contratto stipulato coi fratelli Vendramin al San Salvatore di Venezia.

[...] Succedendo la prima Recita infallibilment[e] domani sera, e a questo oggetto li d[et]ti Ecc[ellentissimi]mi Vendramini [h]anno fatto lo sborso di cinquecento e cinquanta ducati per ricuperare il nostro Convoglio [...] per le private occorrenze, violenza cagionata dal poco utile ricavato nella città di Genova e di Lucca.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> «Pallade Veneta. Novembre 1687», pp. 39-42, ora in SELFRIDGE-FIELD 1985, p. 196.

<sup>111</sup> Ibid.

<sup>112</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 8 ottobre 1702, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, c. n.n. (inedito).

La stagione successiva 1703 l'attrice aveva previamente chiesto aiuto al duca di Mantova in persona per comporre un organico degno del nome di entrambi, avvantaggiandosi dell'eventuale e forse imminente collasso della compagnia rivale.<sup>113</sup> Infatti la *troupe* di Colomba Coppa detta Aurelia era a rischio di scioglimento a seguito del paventato ritiro di Pietro Cotta detto Celio,<sup>114</sup> che aveva lavorato a lungo in compagnia con Francesco Calderoni e con il quale aveva condiviso l'amore per la scrittura e per il repertorio tragico.

Era nel vero quest'Uomo di una gran probità ornato, nemico aperto di tutti i pensieri equivoci, e odiator capitale di ogni licenza. Ma il suo zelo lo trasportò troppo oltre. Egli voleva cacciar fuori del Mondo, se gli riusciva, le Commedie tutte. Quindi oltre a una Massa di Pastorali, e Tragedie Italiane, che si aveva preparate, quante Tragedie altresì del Cornelio, e del Racine gli venivano alle mani, in volgar Lingua tradotte, altrettante egli ne voleva rappresentare ne' pubblici Teatri. Annojatisi però i Popoli, sempre più vogliosi di ridere, che di piangere, di quelle malinconiche lungherie, dovè il Cotta alla fine ritirarsi dal Teatro.<sup>115</sup>

Ora Celio era stanco ed adduceva motivi di salute chiedendo che gli si desse un ruolo pubblico invece che una parte in teatro. Dopo aver parlato dei suoi sforzi all'impresario Lorenzo Beretti durante la Quaresima, lo invitò a trovargli «in Venezia, o pur altrove con qualche mio denaro, e con qualche favore una carica civile dal publico, come sarebbe una scuderia del doge, o altra simile. Overo di ritirarmi con quel poco, mi trovo a vivere in qualche luogo di religiosi: il caso p[rese]nte».<sup>116</sup> Forse però più che in preda agli acciacchi e alle crisi mistiche, Celio era spinto ad andarsene dai contrasti con gli impresari Grimani.

Per Teresa Costantini poteva essere il momento adatto per scritturare qualche buon elemento, ovvero due o tre donne per rimpiazzare le sorelle Andreucci e ingaggiare

---

<sup>113</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 7 ottobre 1702, ivi, cc. n.n. (parzialmente riprodotta in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 231).

<sup>114</sup> Pietro Cotta fu un attore col nome di Celio e drammaturgo romano. Fra le sue opere vi sono la tragedia in prosa e in versi *Romolo* (Bologna, 1679) e la tragicommedia in prosa *Le peripezie di Alemaro e di Adalgisa ovvero la discendenza degli eroi del Monferrato* (Venezia, 1697). Il Cotta fu interprete di *Rodogune* di Corneille, del *Pastor Fido* di Guarini e dell'*Aminta* del Tasso. Alla prima dell'*Aristodemo* di Carlo De' Dottori nel 1699, egli avvertì gli spettatori che sulla scena non sarebbe apparso Arlecchino. Ciò prova l'importanza di questo personaggio anche negli intermezzi delle tragedie. Il Bartoli lo definisce «il più eccellente Attore de' tempi suoi. Egli fu sempre inimico di qualunque oscenità; ancorché equivoca, e fu d'un carattere veramente onesto. [...] Pietro Cotta vedendo un tal disordine svogliato per così depravato costume, pensò di ritirarsi dalla Professione, dando per sempre alle scene un addio» (BARTOLI 1781-1782, to. I, pp. 190-191).

<sup>115</sup> QUADRIO 1744, Libro II, Dist. III, Capo III, p. 210.

<sup>116</sup> Lettera di Pietro Cotta detto Celio comico al conte Lorenzo Beretti, da Venezia, 30 dicembre 1702, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, cc. n.n (citato in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 228).

Giovan Battista Garelli Pantalone che recitava proprio nella compagnia della signora Aurelia.<sup>117</sup> In particolare, le sorelle Anna e Caterina Andreucci erano per Teresa Costantini grave motivo di preoccupazione e lei voleva liberarsene, poiché il loro comportamento era spesso inadeguato. Era notorio infatti che Caterina (Lavinia) – al contrario della più famosa sorella Anna (Diamantina) – si fosse attirata la vivace ed universale disapprovazione del pubblico veneziano e l’ostilità dei colleghi, che mal sopportavano le sue bizzes. L’impresario Alvise Vendramin si vide costretto a sostituirla con un’altra attrice migliore; ma Lavinia strepitava, non considerando che le sue manchevolezze avrebbero portato la compagnia al «totale estermio» e, pazza sfrenata, cercò l’appoggio del primo Amoso usando le sue armi preferite, quelle della seduzione. Purtroppo il risultato non fu pari alle aspettative. Luigi Riccoboni era un giovane timorato di Dio e forse anche delle donne. La Costantini lo aveva costretto a cambiare nome da Federico in Lelio, ritenendolo più evocativo e perciò più beneagurante per le scene.<sup>118</sup> La signorina, che era molto esuberante, ricevette perciò un due di picche ed il resto della compagnia procurò di far arrivare una raffica di pettegolezzi (non senza conseguenze) alle orecchie del duca Ferdinando Carlo, notoriamente gelosissimo delle sue attrici.

Tralascio di narrarvi gli strepiti fatti dalla sud[de]ta Lavinia nel vedere l’unione dell’altro ricercato personaggio, non riflettendo che la di lei insufficienza sarebbe stata cagione del nostro totale estermio, e che avendo si terribile Com[pagn]a al confronto ella sola avrebbe apportato tutto il pregiudizio al Teatro, avendolo pur troppo sin ora fatto co’ suoi pazzi amori, e dissensioni indegne, e non conoscendosi incapace di più comparir su le scene. [...] La d[et]ta sig[no]ra per sostenere la di lei inabilità, riconosciuta per tale da un popolo intiero, non hà trouato più sano partito, che d’amicarsi il nostro primo innamorato: Amicizia che pur troppo è riuscita a noi pregiudiziale avendone da essa risultato, indifferenze, et inciviltà, e male informazioni al P[ad]rone del Teatro; ed è un gran prodigio, se ciò fin ora non è giunto all’orecchio di V.E.; il tutto però è stato riconosciuto per falso e tutto per trasporto di passione, ch’egli ha nutrito, e tuttavia nutre per questa sig[no]ra.<sup>119</sup>

Poiché la truppa della signora Colomba Coppa detta Aurelia navigava in cattive acque, probabilmente anche l’attrice che ricopriva il ruolo della Serva non sarebbe stata più scritturata. Si chiamava Giovanna Benozzi ed era nata a Venezia intorno al 1660

---

<sup>117</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 28 ottobre 1702, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, cc. n.n.

<sup>118</sup> Famoso Lelio fu come è noto Giovan Battista Andreini, attore, capocomico e drammaturgo (1576-1654).

<sup>119</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 7 ottobre 1702, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, cc. n.n. (inedito).

da Marco che di professione era spadaio. In gioventù col primo marito Francesco Balletti nella compagnia dei suoceri Agata e Francesco Calderoni e sotto l'egida del duca di Parma aveva girato l'Europa tra la Baviera e Vienna come terza e seconda Donna col nome di Isabella «che non tien che tre quarti di parte».<sup>120</sup> Dal Balletti aveva avuto almeno quattro figli, che nel 1702 erano ancora adolescenti.<sup>121</sup> Dopo la morte del marito, Giovanna lavorava ora col suo secondo compagno Giovanbattista Sassi Pasquino, avendo optato per il ruolo di Servetta col nome di Fragoletta.<sup>122</sup>

Era costei pronta nella favella, arguta nelle risposte, spiritosa, e vivace in modo, che rendevasi d'infinito piacere agli spettatori, i quali la proteggevano, e l'onoravano di molti applausi. Scorse l'Italia sempre apprezzata, e gradita con vantaggio di se stessa, e de' suoi Compagni.<sup>123</sup>

Alla bellezza ed alla molta civetteria di Fragoletta forse non dovette essere estraneo il già molto sensibile Ferdinando Carlo. Nonostante il paventato licenziamento, infatti, Giovanna Benozzi Sassi rimase al suo posto nella compagnia della signora Aurelia; da Venezia inviò anche a nome del marito una lettera di ringraziamento al carissimo signor duca di Mantova per la protezione offerta, congedandolo con un sorprendente abbraccio finale.<sup>124</sup>

Oltre alla Benozzi, erano nella compagnia Colomba Coppa (Aurelia) col marito Giuseppe Coppa (Trinella) ed il figlio Antonio (Fulvio), Giovanbattista Sassi (Pasquino), Giovan Battista Garelli (Pantalone), Guido Richiari (Ottavio). Anche Pietro Cotta (Celio) alla fine era stato dissuaso dalla pensione e continuava a reci-

---

<sup>120</sup> ASMò, ASE AM, *Spettacoli pubblici Teatro in Modena e nel ducato*, b. 8/A. s.d. e s.f., cc. n.n. Troviamo l'elenco degli attori, fra i quali si segnalano i Calderoni (Flaminia e Silvio) nelle prime parti, i Balletti (Mario e Isabella) nelle seconde. Lelio Riccoboni è in alternanza come secondo Amoruso.

<sup>121</sup> Ai noti Elena Virginia (Ferrara, 1686-Parigi, 1771), Margherita (1687ca.-?) e Giuseppe Antonio (Monaco, 1691-Parigi, 1762) si aggiunga una quarta figlia Teresa (1693?-San Pietroburgo, *post* 1754) Balletti.

<sup>122</sup> Fragoletta trova un precedente a metà del XVII secolo nel nome di scena della moglie di Marco Napolioni, avo del primo marito di Giovanna, Francesco Balletti. In questo caso sarebbe dimensionata la tesi che collega questo nome d'Arte ad una voglia a forma di fragola che Giovanna Benozzi Sassi avrebbe avuto sul petto. Potrebbe trattarsi realmente di un angioma della pelle diventato un vezzo per un'attrice assai *coquette*; o potrebbe essere solo frutto dell'invenzione letteraria di Giacomo Casanova, poi pedissequamente riportata in altre fonti: «[...] la beauté de la fraise qui brillait sur sa poitrine. C'était une envie qui ressemblait à une fraise. Cette fraise, dit la matrone en souriant, est celle qui m'a donné son nom. Je suis encore et je serai toujours la *Fragoletta*» (CASANOVA 2013-2015, vol. I, p. 483).

<sup>123</sup> BARTOLI 1781-1782, to. I, p. 238.

<sup>124</sup> Cfr. lettera di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica, da Venezia, 27 gennaio 1702, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, c. n.n. Si vedano anche le sue lettere del 14 febbraio 1702, 4 marzo 1702 e 11 marzo 1702, *ivi*, cc. n.n. (inedite).

tare,<sup>125</sup> sebbene perseguì l'idea di un impiego fuori dalle scene anche successivamente alla morte della moglie Angela, avvenuta nel 1703 dopo una lunga malattia e dopo un matrimonio riuscito infelice.<sup>126</sup> Della compagnia faceva parte anche un'altra nota attrice, Isabella Servilli detta Eularia, luminoso esempio di talento proteiforme: cantava, ballava, componeva in versi, tirava di scherma e recitava in più lingue e sotto i più vari travestimenti.

Comica virtuosissima del Ser[enissi]mo di Mantova / in rapresentare in Bologna le Metamorfosi di Eularia / finta Laché Francese, Dama Spagnola, Soldato Tedesco / e Cingara Egittiana, con spacchi di Spadone, Alabardino / due Spade, scherma nell'Academia degli esercizi militari, e con quattro suoi balletti diversi.<sup>127</sup>

Intanto i Francesi tenevano sottosopra la città di Mantova e nonostante la grande efficienza del conte Carlo Maria Vialardi che si occupava degli attori e dei problemi legati all'allestimento degli spettacoli, gli affari del teatro andavano peggio di sempre coi palchetti solo per metà affittati.<sup>128</sup>

Siamo arrivati a Dio piacendo in Mantova, et abbiamo dato principio alle recite, che riescono di non poca sodisfazione sì a Sig[no]ri Francesi, come anche a q[ues]ti Cittadini. La Sig[no]ra Brunetta per servire S.A.S. è poi contenta di recitare da Serva. Il Sig[no]r Co[n]te Carlo Vialardi ci assiste con tanto ardore, che non sappiamo che più desiderare. Dalla Scalcheria non ricaveremo le solite 200 doppie per non essere affittati tutti li palchetti, ben è vero, che ci hanno consegnate le chiavi di quelli, che sono noti al numero di 27. Onde noi restaremo in danno notabile [...].<sup>129</sup>

Ad ostacolare ulteriormente i piani di Teresa Costantini si mise pure con indiscreta petulanza suo figlio Antonio.<sup>130</sup> Per attirare spettatori, la truppa era disposta a dargli

---

<sup>125</sup> Cfr. lettera di Colomba Coppa detta Aurelia comica, da Venezia, 7 aprile 1703, ivi, c. n.n. Lettera di Giovanna Sassi detta Fragoletta comica, da Venezia, 13 gennaio 1703, ivi, c. n.n. (inedite).

<sup>126</sup> Cfr. lettera di Pietro Cotta detto Celio, da Verona, 9 settembre 1703, ivi, c. n.n. (inedito).

<sup>127</sup> Citato in ALBERTI 1990, p. 44.

<sup>128</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Verona, 3 agosto 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, cc. n.n. (inedito).

<sup>129</sup> Lettera di Giovanni Bissoni detto Silvio comico, da Mantova, 17 gennaio 1703, in ASMn, AG, Fondo XLV 3, Serie E II 8, b. 2828, c. 143r. (inedito).

<sup>130</sup> Sulla scorta di questi documenti d'archivio si conferma il fatto che Antonio, noto per le sue qualità di acrobata e di danzatore, fosse figlio di Teresa Corona Costantini. Il nome d'Arte di *Gradellino* è testimoniato in un tributo di lode a stampa con sonetto accluso e dedicato appunto ad «ANTONIO COSTANTINI / COMICO DETTO GRADELLINO», in ASMn, ASE AM, *Letteratura poesie d'anonimi per tributi di lode, teatri, politiche*, b. 22, c. n.n. 1720 (inedito). Oltre che coi genitori sappiamo che Antonio recitò nella compagnia di Giuseppe Imer a Venezia e dal 1735 in Russia presso la corte della zarina Anna Ioannovna. Nel 1739 fu chiamato a succedere a Tommaso Visentini Thomassin al Nouveau Théâtre Italien di Parigi; nel 1742 tornò in Italia e passò a Varsavia ed a Dresda, dove morì nel 1764. La genealogia corretta smentirebbe pertanto sia il Rasi, che lo volle figlio naturale di Giovan Battista, che il Gueullette che lo indicò come figlio naturale di Costantino, avuto da una giovane cameriera intorno al 1694, tesi accettate anche in ROMEI 1984b.

la parte intera purché ballasse tre sere a settimana, ma lui non ne volle sapere «non bastandoli la negligenza con la quale adempisce i suoi doveri per la recita, giunge ancora a non volere esercitarsi nel Ballo per la scena, che di questo tiene grandiss[i]ma abbilità».<sup>131</sup> La madre fu categorica: se Antonio non avesse mutato atteggiamento sarebbe stato sostituito da Giuseppe Monti, secondo Amoroso con la Paghetti; se il Monti si fosse trovato in difficoltà per via della moglie attrice a lei non gradita, Teresa avrebbe scelto Carlo Paghetti; se fossero continuate le lamentele... si sarebbe arresa e tenuta il figlio in compagnia.

Quanto a Gradellino – probabilmente il vecchio Costantino Costantini, suocero di Teresa dal quale il nipote Antonio ereditò il nome di scena – decise di partire alla volta di Bergamo: si unì alla *troupe* di Giovanni Battista Paghetti Dottore «e tutti noi ne abbiamo resi grazie a Iddio che fosse partito [*sic*]. [...] Purtroppo li Francesi tengono sottosopra la Città che hanno altro in Capo che Comedie, onde le facende vanno scarsissime [...] mentre il detto Grad[ellin]o non è più buono da niente».<sup>132</sup>

Con Fragoletta scritturata, Brunetta troppo vecchia per la parte e Giovanna D’Orsi detta Spinetta all’altro mondo addirittura, la capocomico Costantini ebbe un bel daffare a trovare per sé una valente Servetta;<sup>133</sup> anche il versante maschile era tutto da rivedere a seguito della partenza del primo Innamorato Luigi Riccoboni per Vienna e con il Pantalone Garelli e Giovanni Bissoni (Silvio) già scritturati altrove.<sup>134</sup> In seguito anche l’attrice Rosa Grilli ruppe il contratto con Diana: «essendosi posta in capo di volere imparare la musica dice di volere continuare ad apprenderla».<sup>135</sup>

Molto diversa dall’imperiosa Teresa, la terza capocomico di stanza a Venezia a partire dal 1702 (ovvero Angela Paghetti) era accomodante, lodata per la simpatia, benvoluta dagli attori ed efficiente nella gestione della compagnia.<sup>136</sup> Anche le famigerate sorelle Andreucci avevano mostrato il desiderio di unirsi alla *troupe* della

---

<sup>131</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Verona, 3 agosto 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, cc. n.n. (inedito).

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> «Essendo morta la povera Spinetta et essendo la Fraoletta nella compagnia della Sig[no]ra Aurelia; e la Brunetta più non recita et è alquanto vecchia per più non comparir sulle scene; onde per me non vi sarebbe modo per avere una bona serva» (lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 21 gennaio 1703, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, cc. n.n. inedito).

<sup>134</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 13 maggio 1703, ivi, c. n.n.

<sup>135</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 22 marzo 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c. n.n.

<sup>136</sup> Cfr. lettera di Girolamo Pesari, da Venezia, 17 febbraio 1703, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, c. n.n.



Paghetti.<sup>137</sup> La signora Angela recitava come primadonna nella stagione 1704 con suo marito Giovanni Battista Paghetti Dottore ed il figlio Carlo terzo Amorofo. Con loro c'erano Camilla Bissoni seconda Amorofo, la Serva Rosa Nobili, Leandro Possi e Santo Nobili Amorofo, Giovanni Gaggi (Pantalone), Stivorio primo Zanni e Carlo Rusca (Gradellino) il fecondo.<sup>138</sup> Il duca Ferdinando Carlo aveva prefo l'impegno con Alvise Vendramin e lo onorò:

Per l'Autunno e Carnevale dell'anno preffimo venturo procurarò di darle una delle mie Compagnie de Comici sapendo quanto fia loro di profitto cotefto fuo Teatro.<sup>139</sup>

Dopo aver rifchiato lo fcioglimento,<sup>140</sup> la compagnia della signora Colomba Coppa Aurelia venne perciò ingaggiata dall'imprefario veneziano per il Teatro San Salvatore col «folito onorario di 850 ducati». <sup>141</sup> Era preffifo un anticipo anche nel caso non fi lavoraffe tutta la stagione; proprio come quando due anni addietro nel 1702 Teresa Costantini detta Diana recitò folo metà Carnevale ed ebbe «tutti li cinquant'ongari, che aveva ogn'anno di Regalo à parte per tutte le Recite». <sup>142</sup> Il fignor Nane Piccolo, che fi occupava dell'affare per conto dei Vendramin, continuava a far promeffe ai comici «con mantenimento di cassetta, con Aloggi Nob[iliffi]mi con proviggioni di Piazzef avendo di già procurato l'Affenfo dagli Ecc[ellentiffi]mi Rettori di Brescia e Bergamo per la Comp[agnia] che refterà da V.A.S. deftinata in S. Luca». <sup>143</sup> I ducati però non arrivavano; così gli imprefari del teatro dovettero fare un incontro di chiarimento con gli attori e fi convenne che l'anno fequente la signora Aurelia avrebbe avuto un incremento da feicento a novecentoquattro ducati. <sup>144</sup> Durante i negoziati per la stagione fequffiva nella

---

<sup>137</sup> Cfr. lettera di Anna Andreucci detta Diamantina comica, da Venezia, 17 febbraio 1703, ivi, c.n.n.

<sup>138</sup> Cfr. la lista della compagnia della signora Angela Paghetti, <1704?>, in ASMn, AG E XXXI 3, b. 1277, c. n.n. (inedito) Cfr. anche Lettera di Giovan Carlo Grimani, da Venezia, 3 maggio 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c.n.n. ora in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 235.

<sup>139</sup> Lettera del duca di Mantova ad Alvise Vendramin, da Casale, 23 dicembre 1704 m.v., in ASVe, *Inquisitori di Stato. Cafe da Gioco Teatri*, b. 914, fasc. *Teatro S. Lucca*, copia coeva, s.n., c. n.n. Viene riportata in copia, sulla fteffa carta, la rifpofa di ringraziamento di Alvise Vendramin al duca, da Venezia, 10 gennaio 1704 (inedito).

<sup>140</sup> Vedi lettera di Giovanna Benozzi Saffi detta Fragoletta comica, da Venezia, 27 febbraio 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, cc. n.n. (inedito).

<sup>141</sup> Lettera di Alvise Vendramin, da Venezia, 20 febbraio 1704, ivi, c. n.n.

<sup>142</sup> Lettera di Colomba Coppa detta Aurelia, Giovanna Benozzi Saffi detta Fragoletta, Giovanbattista Saffi detto Pasquino, da Venezia, 22 marzo 1704, ivi, 2 cc. nn. (inedito).

<sup>143</sup> Ibid.

<sup>144</sup> Cfr. lettera dei Fratelli Vendramin, da Venezia, s.d. [marzo 1704?], in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, cc. n.n. (inedito).

primavera del 1704, il Teatro San Samuele di Giovan Carlo Grimani ed il San Salvatore di Alvise Vendramin richiesero gli spettacoli della *troupe* di Aurelia anche per evitare la volubile Teresa.

La cattiva amministrazione dell'ambasciata di Mantova a Venezia contribuì agli esiti di questi negoziati fra Giovan Carlo Grimani che stava a Venezia, Carlo Maria Vialardi a Mantova e Pico conte di Mirandola che dirigeva gli affari da Casale a nome del duca Ferdinando Carlo, ora a Parigi. A Venezia la compagnia di Aurelia recitò sia al San Samuele che al San Salvatore, in periodi contigui ed alle medesime condizioni.<sup>145</sup> Però, nonostante i tempi incerti, Aurelia non sembrò sganciarsi dal patrocinio mantovano di Ferdinando Carlo ed accettò di buon grado il gran numero di doni ducali fra «bichieri, 5 pettini, le gioie belli»;<sup>146</sup> a metà marzo fece sapere agli impresari Grimani che non avrebbe recitato oltre, che le spettavano altri duecento ducati<sup>147</sup> e che per l'anno successivo molta della sua attività sarebbe stata a Padova oltre che in laguna.<sup>148</sup> Pantalone Garelli si rivolse al conte Antonio Alberto Conti, probabile impresario del Teatro degli Obizzi, il quale scrisse chiaro e tondo alla corte mantovana in esilio che non voleva nessun ulteriore coinvolgimento, dal momento che non era stato messo a parte di alcuna delle decisioni dei comici.<sup>149</sup> Del Conti parlò in qualità di testimone oculare anche Fragoletta comica quando, sempre da Padova, si lamentava di cronici dolori alle gambe che non le avrebbero permesso di recitare e le avrebbero fatto perdere delle scritture.<sup>150</sup>

La Benozzi ebbe sempre tendenza al lamento melodrammatico e coltivò una buona dose di civetteria. Intorno al 1713 intrecciò una relazione con Gaetano Casanova che

---

<sup>145</sup> Cfr. lettera del Conte Cicognini, da Venezia, 22 marzo 1704, ivi, c.n.n.

<sup>146</sup> Lettera di Colomba Coppa detta Aurelia comica, da Venezia, 7 febbraio 1705, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1587, c. n.n.

<sup>147</sup> Cfr. lettera di Colomba Coppa detta Aurelia comica, da Venezia, 14 marzo 1705, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n.; Giovan Carlo Grimani, 24 marzo 1705, ivi, c. n.n.

<sup>148</sup> Cfr. lettera di Pietro Rubinati, da Venezia, 28 marzo 1705, ivi, c. n.n.; lettera di Colomba Coppa detta Aurelia comica, da Venezia 7 aprile 1705, ivi, c. n.n.

<sup>149</sup> Cfr. lettera di Antonio Alberto Conti, da Padova, 16 agosto 1705, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

<sup>150</sup> Cfr. lettera di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica, da Venezia, 7 aprile 1705 (e da Padova, 2-3 e 20 giugno 1705), in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

entrò in Arte per amore suo e divenne attore e ballerino di qualche pregio. Lei aveva quasi cinquant'anni, lui sedici.<sup>151</sup>

Intorno alla metà degli anni Venti Fragoletta si ritirò a Mantova e visse in una casa presso la Torre dello Zuccherò donatale proprio dall'ultimo duca Ferdinando Carlo:<sup>152</sup> «la quale abitazione decentemente mobigliata pigionava a Comici e virtuosi di musica, che venivano a recitare nella nostra città».<sup>153</sup> La casa adibita a locanda si trovava accanto alla distilleria, nella strada adiacente al vecchio teatro che conduceva alle mura della città ed al letamaio della scuderia ducale;<sup>154</sup> aveva un loggiato ed un cortile interno e una saletta al primo piano confinante col muro del teatro stesso, «luoghi adattissimi per li camerini [...] per collocarvi in occasione di recite li virtuosi appigionandola per tal fine agli impresari istessi».<sup>155</sup> Essa divenne definitiva proprietà della donna e della figlia Elena in anni successivi<sup>156</sup> e fu oggetto di una vertenza legale che si trascinò oltre la morte di Fragoletta, avvenuta all'età di oltre novanta anni, non prima del 1755.<sup>157</sup> Sull'abitazione della Benozzi, che godeva della protezione della famiglia mantovana Rangoni Gonzaga,<sup>158</sup> intervenne lo stesso mar-

---

<sup>151</sup> «Je voyais l'objet qui par ses prestiges avait séduit mon père trente ans avant ce temps-là, objet sans lequel il n'aurait jamais déserté la maison paternelle, et ne serait jamais allé m'engendrer dans une Vénitienne [...]» (CASANOVA 2013-2015, vol. I, p. 483).

<sup>152</sup> Cfr. lettera di Elena Balletti Riccoboni alla marchesa Geltrude Rangoni Gonzaga, da Parigi, 29 settembre 1754, in BEUMo, *Campori 11*, cc. 22-23 (inedita). La Balletti Riccoboni menziona di aver allegato la copia della donazione della casa sottoscritta dall'ultimo duca di Mantova Ferdinando Carlo alla madre Giovanna Benozzi Sassi.

<sup>153</sup> *Fragoletta*, in ASMn, Schede Davari, cit., b. 14, cc. 258-259.

<sup>154</sup> Cfr. la *Pianta del vecchio teatro*, scala 1:60, s.d., in ASMn, AG H VIII, b. 3170, c. 362.

<sup>155</sup> Lettera di Antonio Remesini Luzzara soprintendente dei Ducali Teatri di Mantova a Sua Eccellenza, da Mantova, 12 febbraio 1767, ivi, cc. 31r.-v.-32. L'edificio corrisponde all'attuale bassa costruzione in Piazza Arche 5/A.

<sup>156</sup> Cfr. lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Rangoni, da Parigi, 28 ottobre 1741, in BEUMo, *Campori 11*, cc. 10-11. La lettera è a proposito di «quella casa della quale madre e figlia sono in possesso doppio molti anni» (inedito).

<sup>157</sup> Un documento inedito riferito alla proposta di trasformazione insieme al vecchio teatro conferma l'agosto 1755 come *terminus ante quem* della morte di Fragoletta. Qui si apprende che la casa di Fragoletta è stata «devoluta alla Camera per la morte di Giovanna Benozzi Sassi, nel cortile della quale può anche farsi il Magazzino per le scene, ed altri utensili del Teatro, giacché quello detto della Distilleria è necessario alla Camera; e con ciò lasciar libero per appigionarsi tutto l'altro Casino contiguo» (*Copia di lettera di S. Eccellenza il signor Conte Cristiani Vice governatore di Mantova e Ministro Plenipotenziario presso il Governo della Lombardia Austriaca a Sua Eccellenza il signor Presidente duca di Sylva Taronca*, da Milano, 2 agosto 1755, in ASMn, AG H VIII, b. 3170, cc. 823-824r.-v. (inedito).

<sup>158</sup> I marchesi Rangoni o Rangone costituirono una delle più celebri casate d'Italia, imparentata nei secoli con gli Este, i Gonzaga, i Farnese, i Pallavicino, i Lanzi, i Rossi di san Secondo, i Pepoli, gli Orsini, i Bentivoglio, i Trivulzio Fregoso da Correggio, i Torelli, i Bajardi, i Cesarini Sforza. Nel XVIII secolo il marchese Lodovico III Rangoni combinò gli sponsali della principessa Enrichetta col proprio amico il duca Antonio Farnese (1727). Il già maturo marchese Bonifazio Rangoni impalmò nel 1741 la giovane contessina Corona Terzi, pastorella Arcadica sotto il nome di Silvia. La linea

chese Ludovico invitando i Riccoboni a produrre una copia della donazione ducale, beneficiaria Elena ed usufruttuaria sua madre: senza prove scritte infatti ogni tentativo di mantenimento della proprietà sarebbe risultato vano:

Quanto sia al litigio pendente fra il Riccoboni da una parte e la Bernini dall'altra a conto della casa che dall'ultimo Ser[enissi]mo duca defunto le fu donata coll'usufrutto vita natural durante di Giovanna Sassi detta Fraccoletta comica di lui suocera. Crederei che la difesa delle ragioni sopra la suddetta casa, in evvento di qualche molestia dovesse più tosto compettere alla moglie del precitato Riccoboni che è donataria di S. A. che alla prenominata Fraoletta che non ne ha che l'usufrutto e crederei assieme che per conroborat[io]ne del tittolo di mantenersi in possesso bastasse una copia autentica della donazione, posciache senza le prove d'un ipoteca anteriore sopra di un tal fondo, sarà inutile qualunque tentativo della parte contraria. Dovendo di provedersi di qualche leggista per difesa del mio raccomandato N: D: [?] si degni scioglierlo [?]; colla sicurezza che di ogni spesa e mercede sarà da me reintegrato. Arrosisco per la molteplicità degli infadi [?] che lei apporta, onde vorrei che me li ricambiasse coll'ambito onore del suo comando [...].<sup>159</sup>

All'insaputa della suocera, che era «stata avisata che doppo la di lei morte la sua figlia, che è la mia moglie perderà la casa»,<sup>160</sup> Lelio rinnovò la richiesta al marchese Rangoni «a voler favorire si me che la mia moglie di proteggerci affinché non restasse ella inquietata nel libero possesso di detta casa»;<sup>161</sup> delle sorti di Fragoletta vecchia e malata e della sua locanda, l'attore interessò anche il notaio Gaetano Righelli mantovano.<sup>162</sup> Dalla Francia dove risiedevano, i figli della Benozzi Elena e Giuseppe contribuirono semestralmente con cinquecentocinquanta lire in moneta di Francia «per assistere a bisogni della su[d]detta nostra madre carica d'anni ed inferma e sono molti anni».<sup>163</sup>

---

maschile dei Rangoni giunse all'epilogo e l'ultimo del ramo di Parma fu il marchese Lodovico IV Rangoni morto nel 1762.

<sup>159</sup> Lettera di Ludovico Rangoni a sua Eccellenza, da Modena, 2 agosto 1736, in BEUMo, RANGONI, Famiglia CAMP. APP. 1425 b.112 (1), Documenti L, cc.141r.-v-142r. (inedito).

<sup>160</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Francesco Antonio Gonzaga marchese di Palazzolo, da Fontainebleau, 30 settembre 1743, in BEUMo, *Campori 11*, cc. 16-17 (inedito).

<sup>161</sup> «Ed in tale occasione quantunque la mia suocera vi prosperava, essendo però molto avanzata in età / se mai Iddio di Lei disponesse, à voler favorire si me che la mia moglie di proteggerci affinché non restasse ella inquietata nel libero possesso di detta casa. Devuendo succedere ala di Lei madre: e se converrà mandare una procura si farà prontamente nel caso [...]. Suplico Umi[lmen]te l'Ecc[ellenz]a V[ost]r[ia] di non scoprire ala mia Suocera che io Le abbi scritto in tali termini, perché cotta povera donna, che amo infinitam[en]te, non se ne formalizasse e ne ricevesse disgusto e danno nela salute, che dal Nostro Sig[nor]e Dio Le sospiro compita» (lettera di Luigi Riccoboni al marchese Francesco Antonio Gonzaga marchese di Palazzolo, da Parigi, 28 ottobre 1741, ivi, cc. 10-11(inedito).

<sup>162</sup> Cfr. lettera di Luigi Riccoboni a Francesco Antonio Gonzaga marchese di Palazzolo, da Parigi, 24 agosto 1744, ivi, cc. 18-19.

<sup>163</sup> Lettera di Elena Balletti Riccoboni alla marchesa Geltrude Rangoni Gonzaga, da Parigi, 29 settembre 1754, cit., c. 22r. Altrove la Balletti esprime preoccupazione per lo stato di salute della madre: «Ho in qualche contezza che sua vita sia stata in rischio, poi mi vien scritto che se la passa

Ancora intorno al 1750 Carlo Goldoni fu ospite di Fragoletta, che godeva nel suo ritiro d'una comodità molto piacevole, conservando a suo dire e benché ottuagenaria un lampo di bizzarria e qualche vestigia di bellezza.<sup>164</sup> La sua natura ciarliera e seduttiva sulla scena si era mantenuta anche nei modi, dopo tanto tempo.

Giacomo Casanova, invece, fornì il ritratto impietoso di Giovanna Benozzi che trent'anni prima aveva sedotto suo padre. Il volto impiasticciato di rossetto e di biacca, le sopracciglia disegnate col nero di Cina, il collo flaccido e la parrucca sghemba, Fragoletta amava indossare abiti ricercati ormai fuori moda e sentiva del profumo acre dell'ambra.

Qu'entends-je! Que vois-je! J'adorais votre père. Injustement jaloux il m'a abandonnée. Sans cela vous auriez été mon fils. Laissez que je vous embrasse en mère [...].<sup>165</sup>

Civettuola, lo strinse con le mani tremanti; poi si portò un fazzoletto agli occhi, fingendo di asciugarsi una lacrima.

#### 4. *I Balletti e i Riccoboni a Venezia*

Il 10 febbraio 1706 al matrimonio veneziano di sua figlia Elena Balletti col signor Lelio Riccoboni, Fragoletta madre tenera e commossa non c'era. Ne informò l'amico duca di Mantova negando di essere stata contrariata da questa decisione, ma non nascose gravi difficoltà. Per lei questo matrimonio era un caso disperato e ringraziava sua altezza il duca «che non ha risparmiata né insinuatione né fatica né danari né mezzi per a[p]pianare una gran massa di difficoltà che vi si fraponevano».<sup>166</sup> La ceri-

---

meglio, ma non posso avere la consolazione di vedere il suo nome scritto dalla sua mano: questo fa vivere in dubbio della verità della sua vita e mio fratello e me [...]» (lettera di Elena Balletti Riccoboni alla marchesa Geltrude Rangoni Gonzaga, da Parigi, 28 luglio 1754, in BEUMo, *Campori 10*, c. 20v (inedito in Documenti, p. 266).

<sup>164</sup> «Medebac, qui m'attendait avec impatience, et me reçut avec joie, m'avait préparé mon logement chez Madame Balletti... C'était une ancienne Comédienne, qui, sous le nom de Fravoletta, avait excellé dans l'emploi de Soubrette, qui jouissait, dans sa retraite, d'une aisance fort agréable, et conservait encore, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, des restes de sa beauté, et une lueur assez vive et piquante de son esprit» (GOLDONI 1787, to. I, pp. 422-423). Goldoni ricorda che Fragoletta fu la suocera dell'attrice Silvia e la nonna di Stefano Balletti danzatore.

<sup>165</sup> CASANOVA 2013-2015, vol. I, p. 483.

<sup>166</sup> Lettera di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta Comica ad Eccellenza, da Venezia, 13 Febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV3, b. 1586, c. n.n. (inedito in Documenti, p. 256-257).

monia fu precipitata anche per volere dello stesso Ferdinando Carlo, che aveva caldeggiato la scrittura della giovane primadonna all'interno di una compagnia a suo nome.<sup>167</sup>

«Elena Balletti, con chi si merita non c'è mig[lior]e».<sup>168</sup> A Gaetano Sacco detto Truffaldino<sup>169</sup> bisognava credere: conosceva Elena Balletti sin dall'infanzia insieme ai suoi parenti attori, perché anche la famiglia napoletana dei Sacco era tutta in Arte. Truffaldino lavorava come primo Zanni scritturato dai fratelli Vendramin al Teatro San Salvatore di Venezia. Si era presentato la mattina del 9 febbraio 1706 alla curia per attestare lo stato civile libero della nubenda che non era nata in laguna ma a Ferrara;<sup>170</sup> aveva apposto la sua firma in calce al documento in nome di un antico sodalizio, dal momento che quella ragazza diciannovenne alta, magra e con la voce un poco stridula<sup>171</sup> l'indomani avrebbe dovuto sposarsi.

Il futuro marito si chiamava Luigi Riccoboni, famoso sulle scene come primo Amorofo col nome di Lelio ed ora al servizio del duca di Mantova Ferdinando Carlo presso il Teatro San Salvatore. Era nato a Modena nell'aprile 1675 figlio di Antonio Pantalone;<sup>172</sup> in laguna, dove molti lo conoscevano col nome di Alvise,<sup>173</sup> lavorava

---

<sup>167</sup> «S. A. S[erenissi]ma mi ha fatto precipitare l'effettuazione del mio matrimonio a costo di tutta la mia ruina, essendomi convenuto di prender la sola moglie con quello che seco portava, e niente più» (lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al duca di Mantova, da Venezia, 27 Febbraio 1706, *ivi*, c. n.n. (inedito).

<sup>168</sup> APVe, Sezione Antica, Curia Patriarcale. *Examina Matrimoniorum*, cit., cc. 97-98r.-v. Molta parte delle notizie riportate nel presente paragrafo è ricavata da questo documento inedito.

<sup>169</sup> Gaetano Sacco, in Arte col nome di Truffaldino, fu anche autore di commedie. Alla famiglia appartenevano il fratello Gennaro detto Coviello marito di Maddalena (Armellina), la moglie Libera ed i figli Antonio (Arlecchino) ed Andriana (Smeraldina). Si trovava a Vienna a servizio della corte nel 1708 quando nacque il figliolo, padrini di battesimo il musicista Giovanni Bononcini e sua moglie Margherita, sorella di Elena Balletti. Visse «in Moscovia al servizio della gran Zara, ove pose fine a suoi giorni nel 1735» (RASI 1897-1905, to. II, pp. 459-460). Francesco Bartoli elogia il Sacco per aver fornito un buon numero di soggetti di commedie all'improvviso sottolineando il fatto che furono considerate commediacce. Tuttavia egli «cercò d'esser utile alla sua Professione co' suoi abbozzi di Commedie, e lo fu assolutamente [...]» (BARTOLI 1781-1782, to. II, p. 149).

<sup>170</sup> Cfr. l'atto di Battesimo di Elena Virginia Balletti, in ADFe, Libri Parrocchiali, a. 1686, c. 30 (inedito in Documenti p. 253).

<sup>171</sup> Elena Balletti detta Flaminia viene descritta come «bien faite, mais fort maigre[...] la voix aigre, et par consequent désagréable» (*Éloge* 1773, pp. 170-171). Anche in CAMPARDON 1880, to. II, p. 84: «Sa taille était élevée et gracieuse, sa figure agréable, mais elle avait, dit-on, la voix un peu aigre».

<sup>172</sup> Cfr. l'atto di battesimo di Luigi Andrea Riccoboni, in ASCMo, *Anagrafe Vivi*, reg. 1671-1678. Parrocchia della Cattedrale, a. 1676, c. 87: «A dì 9: detto [aprile] Luigi And[re]a f[igli]o del M: Ant[oni]o Riccobono d[ett]o Pantalone e della Nastasia Miglioli sua mog[li]e fu battez[zat]o» (inedito).

<sup>173</sup> Alvise è diffuso in area veneta; diventa Ludovico in area germanica e Luigi in area franco-provenzale. Questo spiega il fatto che Riccoboni, il cui vero nome all'atto di battesimo era Luigi Andrea, viene indicato anche come Lodovico sulle edizioni a stampa e Alvise in Venezia. Peraltro non è escluso che l'attore fosse appellato in ambito familiare proprio Alvise anziché Luigi, mercé la sua

già da molti anni, abitando nel sestiere di San Marco sotto la parrocchia di San Paternian. Anche Elena si fermava a Venezia la maggior parte dell'anno quando non era in giro con la compagnia su piazze di tre mesi in tre mesi.<sup>174</sup> Da due anni recitava anche lei al Teatro San Salvatore ed all'inizio della stagione precedente, nel 1705, il signor Lelio l'aveva provata in scena (forse in una prima parte) insieme alla sorella,<sup>175</sup> con gran contento di lui e del pubblico:

Le ziovani figlie della S[ignor]a Fraoletta hanno superato intieram[en]te e la mia, e la comune aspetazione, e sinceram[en]te uguagliano l'ottimo.<sup>176</sup>

Oltre a Gaetano Sacco, anche gli altri due testimoni di nozze erano attori: Antonio Pillotti<sup>177</sup> e Antonio Riccoboni padre dello sposo. Entrambi veneziani di nascita, assicurarono di conoscere la ragazza sin dalla più tenera età per esser figlia di comici coi quali si aveva «tutta la confidenza, et pratica».<sup>178</sup> Il teatro era come una grande famiglia, le notizie correivano veloci (soprattutto i pettegolezzi) e su Elena non c'era molto da eccepire.

Riccoboni era rimasto vedovo di Gabriella Gardellini, forse di qualche anno più vecchia di lui e già sulle scene dal 1688 col nome di Argentina Servetta accanto al fratellastro Francesco Matarazzi (Dottore) ed alle primedonne Angiola Isola (Leonora) e Colomba Coppa (Aurelia);<sup>179</sup> dalla stagione successiva si aggiunse alla

---

residenza in laguna ed il padre veneziano di nascita. Riccoboni figura sotto il nome di Alvise nei registri dei nubendi non veneziani; si riscontra inoltre nelle ricevute a firma della cugina «suor Lorenza Riccoboni per conto di Alvise Riccoboni stante in Parigi», [in Venezia] del 22 gennaio 1720 e del 28 agosto 1720, in BCG, AV, *Ricevute delli comici del Teatro di San Salvador al N.H. Alvise Vendramin [1700/1723]*, Prot. 32 42 F 9/7, cc. 34-35 (inedito).

<sup>174</sup> «[...] Ci siamo fermati parte in Ven[ez]ia et parte per alcune città dell'Italia ove porta l'occa[sio]ne del nostro impiego di Comici, fermandosi due, or tre mesi per volta, mass[imament]e tutto d'autunno [...]» (APVe, Sezione Antica, Curia Patriarcale. *Examina Matrimoniorum*, cit., c. 97 v.).

<sup>175</sup> Si tratta probabilmente di Teresa, la più giovane delle figlie di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta. Fu attrice e cantante e ricoprì forse il ruolo della Servetta.

<sup>176</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al duca di Mantova, da Venezia, 10 ottobre 1705, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

<sup>177</sup> Antonio Pillotti era attore, ma apparteneva ad una famiglia di musicisti; suo fratello Giovanni, nato intorno al 1654, suonava il cornetto. Fu tra i membri fondatori del Sovvegno di Santa Cecilia e fece parte dell'orchestra di San Marco dal 1682 fino alla morte, nell'ottobre 1698: «Non punto valse l'armonico suono di piffaro al signore Giovanni Pilotto, ch'in pochi giorni lo levò morte dal coro de' musici della ducale [cappella] per trasportarlo in quella [cappella] della beatitudine» («Pallade Veneta», mss. 11-18. X.1698, c. 2, citati in SELFRIDGE-FIELD 1985, p. 230 e n).

<sup>178</sup> APVe, Sezione Antica, Curia Patriarcale. *Examina Matrimoniorum*, cit., c. 97v.

<sup>179</sup> Cfr. *Nota della Comp[agn]ia de comici di S.A. Ser[eniss]ma fatta l'Anno 1688*, s.f., in ASMo, ASE AM, *Comici*, c. n.n. (inedito). In un altro documento la Compagnia comprende «Angiola Isola d[ett]a Elinora Colomba Coppa d[ett]a Aurelia Gabriella Gardellini d[ett]a Argentina serva [...]

compagnia del duca di Modena un secondo Amoruso al debutto, il quattordicenne Luigi Andrea che aveva scelto per sé il nome di Federico.<sup>180</sup> Dopo qualche anno sembrava proprio che i colleghi attori volessero forzare il ragazzo a sposare Argentina comica; lui invece era in piena crisi di coscienza e voleva farsi monaco per salvare l'anima lontano dal teatro e dalle sue insidie.

Luigi Riccoboni [...] ha conosciuto apertam[en]te, et indubita[men]te esser impossibile, esercitandola, il poter salvar l'Anima sua, e su questa certezza l'anno scorso haveva determinato di lasciar tal arte, e intrarsi in un Monastero, e che sij il vero col P[ad]re Guardiano dei Zocolanti di Cento trattava tal interesse; ma perché quelli che esercitano tal arte sono senz'anima, e pieni d'iniquità fecero che fu chiamato a recitare dal Ser[enissi]mo di Mantova, dal quale non si poté diffendere [...] si convenne adunque continuare li Compagni farli sposare l'Argentina Comica, del che se ne diffuse. [...] ricorre al Innata Bontà del A.V.S. a graziarlo [...] che non permetterà che offenda Dio esercitandola, e non scorra pericolo di sposare la già nominata Arg[enti]na che pure è in d[ett]a Compagnia, certo allora di non lasciar mai più tal mestiere, e piombare al Inferno.<sup>181</sup>

Alla fine le nozze furono celebrate a Pavia e con l'assenso di Pantalone Riccoboni venuto da Modena; ma la Gardellini morì ancora giovane e senza figli il 7 maggio 1702 a Venezia, praticamente fra le braccia del vecchio suocero.<sup>182</sup>

La nuova moglie Elena Balletti sembrava dunque assicurare un uomo così inquieto come Lelio. Nonostante fosse molto più giovane di lui, era seria e forse un po' severa, aveva viva immaginazione ed una facilità d'espressione che le veniva dall'amore per gli studi e dall'applicazione al repertorio all'improvviso: una fisionomia di attrice che la caratterizzò fin dagli esordi e che la portò ad un rapido successo:

[...] on croyait alors qu'un comédien ne pouvait exceller dans son art, s'il n'avait pas une imagination vive et fertile, une grande facilité de s'exprimer, s'il ne possédait pas toutes les délicatesses de sa langue, et s'il n'avait acquis toutes les connaissances nécessaires aux différentes situations où ses rôles pouvaient le placer.<sup>183</sup>

---

Mascare Antonio Riccoboni d[ett]o Pantalone Fran[ces]co Matarazzi d[ett]o Dott[or]e [...]» (*Nota della prima Comp[agn]ia de Comici di S. A. Ser[enissi]ma*, s.d., ivi, c. n.n. inedito).

<sup>180</sup> Nella *Nota de' Comici che recitano in Sassuolo* dell'agosto 1689, troviamo «Argentina serve [...] Lelio secondo Moroso con un Serv[itor]e [...] Pantalone con un Serv[itor]e Dott[o]re con un Serv[itor]e [...] Madre d'Argentina [...]», ivi, cc. n.n. (inedito in Documenti). Durante gli anni di apprendistato, fu la primattrice e capocomico Teresa Costantini detta Diana ad imporre a Luigi Riccoboni il cambio di nome da Federico a Lelio (inedito in Documenti pp. 253-254).

<sup>181</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al duca di Mantova, 1696, in ASMo, ASE AM, c. n.n. Riportata anche in COURVILLE 1967a, p. 35n.

<sup>182</sup> Cfr. APVe, Sezione Antica, Curia Patriarcale. *Examina Matrimoniorum*, cit., c. 98r.

<sup>183</sup> «[...] dès sa plus tendre jeunesse, [elle] étonna les villes d'Italie où elle parut» (*Balletti, veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, cit., p. 179).



A proposito del suo matrimonio con la Balletti, anche Luigi Riccoboni fece parte all'emissario del duca Carlo Maria Vialardi di aver visto «per mille cappi disperato l'affare»,<sup>184</sup> il cavaliere con instancabile diligenza non si peritò d'appianare le difficoltà riguardo alla «prova di libertà della giovine per li molti e lontani paesi in cui ha vissuto, e sì per scansargli dal gran pregiudizio che ne veniva da' suoi atti, che chiam[en]te faceasi conoscere non aconsentirvi per non perdere un tale appoggio alla sua casa».<sup>185</sup> Dunque fu per difficoltà economiche che Luigi avrebbe voluto differire le nozze; l'approvazione dei parenti di lei avrebbe previsto l'esborso della dote, ma Riccoboni aveva dovuto «levarla di casa / come suol dirsi / ignuda [...] senza l'assenso de' vechij».<sup>186</sup> Lelio sollecitò le cinquanta doppie che doveva ricevere da tal Leone Solani in aggiunta alle due doppie al mese che il serenissimo duca Ferdinando Carlo gli aveva assegnato; se ne sarebbe servito per appianare i debiti e per provvedere alle prime occorrenze. Anche l'impresario Alvisè Vendramin intervenne con un generoso esborso per accelerare la faccenda, dichiarandosi contento di aver compiaciuto il duca.<sup>187</sup> Ci volevano denari per far comparire una moglie in società, soprattutto una primattrice che doveva provvedere personalmente al suo guardaroba:

Metter la moglie in aspetto solo per la città, non che per la scena, ed il danaro che S[erenissim]o Ecc[ellentissim]o Vendramino ha sborsato, non può servire per rimediare a qualche debito q[ues]ta fiata ed al peso che mi sopraggiunge, servendo apunto di piccola stilla d'acqua ad un immenso foco.<sup>188</sup>

Riccoboni era preoccupato anche sul versante artistico e non bastavano le buone intenzioni di Ferdinando Carlo a rassicurarlo. Infatti, la stagione seguente Lelio non avrebbe potuto contare sulla presenza di alcuni validi interpreti; aveva perciò motivo

---

<sup>184</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico «all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore mio Serenissimo Colendissimo», da Venezia, 13 Febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. 1r. (inedito in Documenti, pp. 257-258).

<sup>185</sup> *Ivi*, c.1v.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> «Nel maneggio che ho usato perché seguisse il matrimonio tra il Riccoboni, e la figlia della Fraccoletta, ben comprendo felici le mie applicazioni quando hanno saputo incontrare il generoso aggradimento di V.A.S. [...]» (lettera di Alvisè Vendramin al duca di Mantova, da Venezia, 20 settembre 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. [inedito]).

<sup>188</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico «all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore mio Serenissimo Colendissimo», da Venezia, 13 Febbraio 1706, cit., c. 2r.

di credere che la compagnia sarebbe stata la medesima<sup>189</sup> ovvero «molto fiaca, debole, ed in languidita».<sup>190</sup> Lelio scalpitava, perché era improponibile per lui affrontare il difficile pubblico veneziano con tali premesse; se la situazione non fosse mutata, col suo carattere impulsivo sarebbe stato meglio farsi da parte. Tuttavia egli non riuscì a sganciarsi dalla compagnia del duca di Mantova, il cui emissario Vialardi «non assente di lasciarmi la mia libertà, che tanto sospiro».<sup>191</sup> Decise allora di rivolgersi direttamente a Ferdinando Carlo, perorando la sua causa e quella della compagnia, inadatta a presentarsi in invernale con degli elementi che avrebbero condotto anziché al successo, al «totale estermínio».<sup>192</sup> Non si trattava di smembrare altre compagini ducali, peraltro a suo giudizio con tutta evidenza migliori della sua, ma di cambiare giro in autunno e soprattutto non presentarsi sui teatri di Venezia «essendovi più di due o tre personaggi che apporterebbero non solo la ruina, ma tutto lo svergognam[en]to al rimanente de Servitori di V.A.S[erenissi]ma».<sup>193</sup> Se proprio non fosse stato possibile escludere di presentarsi sulla piazza di Venezia, Riccoboni chiedeva di inserire in organico nuove maschere, come il Garelli (Pantalone) o il Sassi (Pasquino) o ancora di recuperare Antonio Pillotti, che se ne era andato perché scritturato altrove.<sup>194</sup>

Già a partire dal 1703 Riccoboni fu esitante ad essere affiliato ad una *troupe* orientata ai gusti francesi; aveva anzi minacciato per questo motivo di allontanarsi dalla protezione mantovana per passare al servizio del duca di Modena.<sup>195</sup> Inoltre egli

---

<sup>189</sup> «Presentendo che restarò con portione di quei Compagni che già avevo nell'anno scorso, mi vedo perciò troncata ogni speranza, ve ne fidomi in tal forma tolto sino il modo di potermi aiutare cò miei sudori» (lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al duca di Mantova, da Venezia, 27 Febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. inedito in Documenti).

<sup>190</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico «all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio Padrone Colendissimo», da Venezia, 6 marzo 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al duca di Mantova, da Venezia, 6 marzo 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> «Esercitando ancora, per il Paese, il personaggio è pregiudiziale/piu tosto che vantaggiose [...]» (lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico «all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio Padrone Colendissimo», da Venezia, 6 marzo 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

<sup>195</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 23 dicembre 1703, in ASMn, AG E. XLV 3, b. 1584, c. n.n.: «Questo Lelio che presentemente fa da primo con me si dichiarava esser comico del Duca di Modona, e non voler servire altro Principe; onde mi protesto che non pretende di disturbare in nulla la Compagnia della sig[no]ra Aurelia desiderando il suo secondo Moroso Guido; avendo la detta per primo il sig[no]r Celio; et è cosa facile di sulla sostituzione di Lelio primo Amoruso che va al servizio del duca di Modena» (inedito).

sottostava malvolentieri alle tiranniche bizze della primadonna,<sup>196</sup> nonostante il fatto che grazie a Teresa Costantini «in pochiss[i]mo tempo si è fatto un boniss[i]mo primo moroso». <sup>197</sup> Dapprima fu trattenuto dalle preghiere di Pietro Pariati<sup>198</sup> librettista e «cordialiss[im]o amico»;<sup>199</sup> poi dalle richieste di perdono della stessa Diana, che gli si gettò platealmente ai piedi scusandosi di ogni offesa arrecata e cercando di convincerlo a rimanere nella sua compagnia.<sup>200</sup> Diana era un'eccellente attrice, sulla scena e nella vita: sapeva ben dissimulare i sentimenti, sedurre, nascondere piccoli segreti.

Fu Diana creduta una bellezza, fu amata, fu stimata, ma l'arti del sesso formavano in lei un incanto, che poi fu scoperto fallace. Basta il dire che i suoi denti, quali perle encomiati, non erano suoi, ma simulati, e posticci. Un accidente scoperse l'inganno, che fu a' suoi adoratori per molti lustri celato [*sic*].<sup>201</sup>

Lelio si esibì accanto a lei ancora nel marzo 1704 al Teatro San Samuele;<sup>202</sup> ma all'apertura della nuova stagione dopo la Pasqua, egli non intese recedere dagli impegni presi con Giovanni Battista Paghetti Dottore e rifiutò il rinnovo del contratto.<sup>203</sup> Rispetto alla primattrice bizzosa, Riccoboni sceglieva un attore che, come lui, cercava di sottrarsi al disordine svogliato dei comici:

Fioriva questo bravo Comico intorno al 1690 e seppe molto distinguersi travagliando nella Maschera del Dottore, ed allora appunto, che l'arte Comica trovavasi in una estrema decadenza, egli fu uno di quelli che la sostenne recitando senza motti disonesti, e sapendo dilettere colle sentenze istruttive, e co' Sali ripieni d'arguzia, e di piacevolezze morigerate, e galanti.<sup>204</sup>

---

<sup>196</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 8 marzo 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c. n.n. Fa riferimento a Luigi Riccoboni che ha ricevuto una lettera di comando da Casale di ubbidire; ma non vuole.

<sup>197</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 19 maggio 1703, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1584, c. 2 r (inedito).

<sup>198</sup> Pietro Pariati (1665-1733) fu poeta cesareo a Vienna dal 1714, autore di una ventina di drammi e quattordici in collaborazione con Apostolo Zeno.

<sup>199</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, da Ferrara, 24 marzo 1704, in ASMn, AG E XXXI 3, b. 1277, cc. n.n. (inedito).

<sup>200</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>201</sup> BARTOLI 1781-1782, to. I, p. 195.

<sup>202</sup> Cfr. lettera di Giovan Carlo Grimani, da Venezia, 15 marzo 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c. n.n.

<sup>203</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 5 aprile 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c. n.n.

<sup>204</sup> BARTOLI 1781-1782, to. II, p. 76.

Lelio fu pertinace, temerario: dichiarò di non voler lavorare accanto a colleghi sgraditi e propose una lista con nuovi nomi: primadonna Angela Paghetti a vicenda con la Diana, il figlio di lei Carlo Paghetti, Giovanni Gaggi ed Antonio Pillotti (Pantalone). La Costantini riferì assai stizzita che tutti avevano riso della temerità e dell'ostinazione del signor Lelio, che presentava una seconda lista quando il duca di Mantova già aveva deciso la sua distribuzione.<sup>205</sup>

Subito dopo le nozze, nell'inverno 1706, a Lelio riuscì di sottrarsi per qualche tempo adducendo a scusa proprio il suo recente matrimonio con la Balletti. È probabile infatti che gli sposi si recassero a Vienna, forse ospiti presso la sorella di Elena, Margherita, moglie del compositore e violoncellista modenese Giovanni Battista Bononcini.<sup>206</sup> La notizia arrivò alla corte mantovana per tramite di Pietro Rubinati, già attore della compagnia di Colomba Coppa detta Aurelia. Egli riferì non senza malizia che «la fanciulla avesse qualche impegno come pur troppo si ha dubbio col mezzo del Bononcini».<sup>207</sup>

Durante l'estate del 1706 «a cagione delle armate»<sup>208</sup> imperiali di stanza nel ducato mantovano, Lelio Riccoboni e la moglie Flaminia affrontarono i fastidi insorti per ottenere le licenze alle recite sulla terraferma. La protezione di Ferdinando Carlo era solo nominale, perché il duca godeva di bassissima fortuna; ciò determinò fra il 1705 e il 1710 la diaspora soprattutto all'estero dei suoi artisti. Gli spostamenti della compagnia erano sempre perigliosi ed i contratti degli attori venivano regolarizzati con gli impresari veneziani su base stagionale. Ogni anno in primavera si apriva la corsa a nuove scritture: i cantanti erano selezionati per primi e su base individuale; i ballerini e gli strumentisti tramite un organizzatore; gli attori grazie al capocomico che gestiva personalmente le negoziazioni. Nel precario mondo del teatro, una scrittura in laguna era allettante, poiché copriva un arco temporale che da metà ottobre poteva arrivare di fatto fino all'inizio della Quaresima. Ma le compagnie di comici

---

<sup>205</sup> Cfr. lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 12 aprile 1704, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c. n.n. (inedito).

<sup>206</sup> Giovanni Battista Bononcini (1672-1748) appartenne ad una famiglia di musicisti modenesi. Lavorò a Vienna e a Londra, dove divenne il rivale di Haendel. Finì in bassa fortuna, abbandonato anche dalla moglie, per aver dilapidato i suoi danari al seguito di un alchimista. Vedi FRAJESE 1970 e KLENZ 1962.

<sup>207</sup> Lettera di Pietro Rubinati, da Venezia, 13 febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1585, c.n.n. (citata in SELFRIDGE-FIELD 1998, p. 240).

<sup>208</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, da Padova, 3 luglio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n. (inedito).

erano tenute sempre sotto pressione: consueti i problemi di ordine economico, frequenti le richieste agli impresari di prestiti o di anticipi.

Lelio aveva anche un altro motivo di disappunto. «Doppo esser stata dalla nostra povera casa assistita d'abiti, di danaro, e di tutti que' documenti che avea bisogno»,<sup>209</sup> la terza Donna della compagnia non si era dimostrata riconoscente. Cecilia Rutti<sup>210</sup> detta La Romana moglie di Filippo Collucci detto Silvio scrisse al suo protettore Conte Cremona che Riccoboni avrebbe voluto toglierla dal ruolo. Gli atti e le parole di lei pare fossero stati quantomeno avventati; ma l'attrice si era difesa sostenendo di aver agito «per avezzarsi senza pregiudizio».<sup>211</sup> Lelio era certo: a quella giovane pretenziosa non avrebbe arriso alcun futuro.

Mi preme che la giovine non farà profitto nel mestiere a causa della sua ambizione, e della poca volontà, ed in fine attende a tutt'altro fuori che alla Comedia, e pure no mi giova il soffrire e far il cieco, con pregiudio de Com[pagn]i che ad ogni modo si porta meco di tal forma.<sup>212</sup>

Il povero Lelio si sbagliava, naturalmente. Fu smentito dai fatti e ne ricevette mille doglianze. A dispetto della correttezza, Cecilia Rutti fu riconfermata al suo posto. Aveva sì un umore irascibile, ma recitava «con eleganza, con brio, e le spargeva con Sali frizzanti, che il Popolo ascoltava con gran piacere, impartendole de' sinceri encomi».<sup>213</sup> L'attrice ebbe lunga e felice carriera e si fece amare dentro e fuori le scene; anche in là con gli anni mantenne memoria della giovanile bellezza, «che meritò le attenzioni dell'Imperator Giuseppe».<sup>214</sup>

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.<sup>215</sup>

---

<sup>209</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, da Verona, 15 agosto 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, cc. n.n. (inedito).

<sup>210</sup> Cecilia Rutti aveva recitato a Vienna nei primi anni del secolo con la compagnia a cui appartenevano Gaetano e Gennaro Sacco. Insieme al marito Filippo Collucci, fu scritturata col nome di Florinda dal 1710 al 1713 come seconda Donna dagli impresari Vendramin. Dal 1734 fece parte della compagnia di Giuseppe Imer al San Samuele come primadonna in alternanza con Andriana Bastona prima e con la figlia di lei, Marta Bastona, poi. Cfr. ALBERTI 1990, p. 230.

<sup>211</sup> Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, da Verona, 15 agosto 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, cc. n.n. (inedito).

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> BARTOLI 1781-1782, to. II, p.183.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> GOLDONI 1761-1778, to. XIII, p. 4. Goldoni scrisse per Cecilia Rutti la *Griselda* rielaborandola da una precedente tragedia di Pietro Pariati. La ricorda anche nei *Mémoires*: «Madame Collucci, surnommée la Romana, était première amoureuse dans la compagnie, alternativement avec la Bastona;

Dal momento che molti attori se ne erano andati a causa del suo cattivo carattere, nell'autunno 1706 Diana comica si ritrovò con un organico raffazzonato di non professionisti. Il suggeritore Roberto Paghetti ricopriva il ruolo del Dottore e i due fratelli Moltini, che erano musicisti, debuttarono come primo Zanni e terzo Amorofo; fu scritturata anche la moglie di uno di loro, digiuna della scena, e Giuseppe Roffi che fino a poco tempo prima lavorava come banditore sulla piazza di Reggio. Quanto poi a Giuseppe Monti (Odoardo) – nonostante un accordo verbale con l'attore Tommaso Ristori probabilmente per una *tournee* in Europa orientale – restò impiegato in compagnia con la Costantini nel ruolo di secondo Amorofo ottenendone un discreto successo.

Una Truppa la più disgraziata del Mondo [...]. Questi sono cinque personaggi acquistati da me nelle mie infelicità à costo della mia miserabile borsa vestiti, et alimentati per procacciarle la fortuna, è che attualmente mi vanno debitori di bona somma di denaro [...] habbiamo havuto / non per le qualità mie / ma per ciaschedun altro de la Compagnia tanta fortuna che il Teatro di S. Luca ha invidiato intieram[ent]e il concorso che habbiamo havuto.<sup>216</sup>

Al San Salvatore le commedie richiamavano sempre molto pubblico; al San Samuele invece rimasero in programma fino alla morte di Vincenzo Grimani nel 1710, poi sostituite volentieri da opere in musica spesso di genere pastorale. Gli accordi intercorsi fra Giovan Carlo Grimani ed Alvise Vendramin per il controllo del mercato teatrale veneziano lasciavano al secondo la gestione diretta dei teatri e la definizione della circuitazione degli spettacoli; cedevano invece ai Grimani una compagnia senza esborso di ingaggio in nome di reciproci interessi economici. L'accordo, sottoscritto proprio nel 1705, decretò un reale monopolio per un quarto di secolo.

Ancora a fine Seicento i contratti tendevano ad essere precisi e puntuali: specificavano la durata ed i termini del pagamento, contemplavano l'interruzione delle recite per causa di forza maggiore, incendio guerra o pestilenza. Con l'inizio del nuovo secolo e sempre a seguito di una situazione politica ed economica instabile causata soprattutto dalla guerra di successione spagnola, il rapporto fra impresari del

---

et malgré ses cinquante ans, que le fard et la parure ne pouvaient pas cacher, elle avait un son de voix si clair et si doux, une prononciation si juste et des grâces si naturelles et si naïves, qu'elle paraissait encore dans la fraîcheur de son âge» (GOLDONI 1787, to. I, p. 294).

<sup>216</sup> Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, da Venezia, 16 ottobre 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, cc. n.n. (inedito).

nord e scritturati perse il carattere di vincolo in esclusiva. I contratti specie in campo musicale furono redatti in termini ancor più più chiari ed espliciti; la contrattazione fra le parti si rese più rapida perché negoziata sulla base di un'offerta economica in contanti.<sup>217</sup> Tuttavia di solito gli impresari veneziani Vendramin mantenevano mano libera nel licenziare secondo capriccio o necessità, senza però permettere all'artista di sciogliersi facilmente dal contratto che aveva sottoscritto. La modalità ordinaria prevedeva la consueta diaria e la percentuale sul noleggio delle sedie in teatro e sulla vendita dei biglietti. Eventuali regali erano raccomandati al buon cuore degli impresari.<sup>218</sup>

[*Lo scritturato*] doverà conseguire [...] la solita sua Porzione delli soliti 850 ducati che si dano per regalo alle Comp[agni]e come la sua porzione delli due soldi per una delle careghe che si dano alla Comp[agnia] il Carnevale la sua porzione di cassetta, riportandosi a quel di più che paresse alli sud[det]ti N.N.H.H. perché mai avevano obligatione alcuna.<sup>219</sup>

I contratti controfirmati erano vincolanti, dal momento che lo scritturato era occupato per l'intera stagione ovvero non solo nei teatri di Venezia in autunno e durante il Carnevale, ma anche in primavera ed in estate nella *tournee* di terraferma. Il comico dunque si legava

[...] intieramente in tutto e per tutto e per la scielta [*sic*] delle Piazze per la Primavera et Estate e nella alterazione della Comp[agnia] nel numero delle Parti della med[esi]ma e in qualunque altra cosa imaginabile del intero arbitrio di detti N.N.H.H. in qual si voglia caso e sia qual si voglia Tempo.<sup>220</sup>

Il 28 settembre 1708 Lelio e Flaminia rinnovarono la scrittura per il Teatro San Salvatore – chiamato anche di San Luca – e per il San Samuele, sottoscrivendo in so-

---

<sup>217</sup> Nei teatri veneziani d'opera dal 1730 i pagamenti furono ripartiti in quattro *tranches* a date concordate; le interruzioni per forza maggiore pagate in proporzione al numero di spettacoli dati; l'impresario tenne un deposito cauzionale in caso di bancarotta. Cfr. ROSSELLI 1999, pp. 159-171.

<sup>218</sup> È il caso di Giuseppe Antonio Balletti, secondo Amoroso e fratello di Elena, scritturato al San Luca dai fratelli Vendramin con contratto in data 1 marzo 1713: «Potranno detti N.N.H.H. escomiar [licenziare con encomio] detto S[igno]r Giuseppe anco nelli sopradetti anni qualunque volta loro paresse e piacesse di anno per anno però solamente e non porà detto S[igno]r Mario sciogliersi dal impegno che non interamente compiti gli anni [...] sopradetti», in BCG, AV, *Scritture attenenti alli accordi con li Sig[nor]i Comici per dover recitare nel Teatro di S.Salvador (1702-1726)*. Prot. 35 42 F 1/7, c. 9. La proroga del contratto di sei anni al 1721 controfirmata a Venezia da Giuseppe Antonio Balletti detto Mario in data 28 novembre 1715 (ivi, c. 9bis).

<sup>219</sup> Contratto per Galeazzo Savorini detto Dottore comico, Venezia, 3 marzo 1713, ivi, c. 9r.

<sup>220</sup> Ivi, c. 8r. (Venezia, 1 marzo 1713). Il doc. è parzialmente riprodotto in ALBERTI 1990, pp. 229-230.

stanza con Alvise Vendramin le clausole del precedente contratto del 1705.<sup>221</sup> Il 25 aprile 1709 confermarono gli obblighi che li legavano al San Salvatore nei mesi autunnali ed a Carnevale fino all'anno 1715 «con li soliti riconoscimenti di onorario, careghe, et altro giusta il solito senza veruna contradictione riportandosi qualche in-sueto regalo di più alla nota buona disposizione di detti NN.HH. Vendramini».<sup>222</sup> All'approssimarsi della scadenza, il 4 ottobre 1714 i coniugi Riccoboni prolungarono l'ingaggio sottoscrivendo un nuovo contratto alla presenza dei colleghi attori Giovanni Bissoni e Pietro Lubinato in qualità di testimoni. Il formulario era del tutto identico all'accordo precedente ed i termini furono prorogati di altri sei anni, ovvero fino al 1721 «obligandosi ogni una in ogni più ampla forma alla manutenzione delle suddette cose».<sup>223</sup> Com'è noto, l'accordo non ebbe seguito poiché i Riccoboni nel 1716 accettarono l'invito del Reggente di Francia che, per tramite di Antonio Farnese fratello del duca di Parma, li chiamava a Parigi per la riapertura del nuovo Théâtre Italien.

Il 29 febbraio 1716 Luigi Riccoboni (Lelio), suo cognato Giuseppe Balletti (Mario) e Giovanni Bissoni (Pantalone) sottoscrissero un atto di vendita dei loro beni con l'impresario Vendramin;<sup>224</sup> possiamo supporre con tutta probabilità che proprio intorno a questa data i coniugi Riccoboni ed alcuni esponenti della compagnia del San Salvador lasciarono Venezia.

La speranza di fare qualche fortuna indusse il Riccoboni ad abbracciare quel servizio, con l'idea che fatti qualche onesti avanzi avrebbe potuta lasciar la Comica, ma la sorte gli fu contraria.<sup>225</sup>

---

<sup>221</sup> Cfr. BCG, AV, *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 di Comici*. Prot. 36 42 F 9/10, cc. 10-11r.-v. (anche in ALBERTI 1987, p. 143).

<sup>222</sup> BCG, AV, *Scritture attenenti alli accordi con li Sig[nor]i Comici per dover recitare nel Teatro di S.Salvador* (1702-1726). Prot. 35 42 F 1/7, c. 4: «Io Luigi Riccoboni d[ett]o Lelio a nome ancora di mia consorte m'obligo a quanto di sopra» (il doc. è pubblicato da ALBERTI 1987, pp. 152-153).

<sup>223</sup> BCG, AV, *Scritture attenenti alli accordi con li Sig[nor]i Comici per dover recitare nel Teatro di S.Salvador* (1702-1726). Prot. 35 42 F 1/7, c. 12r. (Venezia, 4 ottobre 1714).

<sup>224</sup> Cfr. la ricevuta di duecento lire e dodici piccoli per la vendita dei mobili a firma di Luigi Riccoboni. Saldo di vendita dei mobili per centosei piccoli a firma di Giovanni Bissoni. Ricevuta di vendita di beni e mobili per un totale di lire cento e sei piccoli a firma di Giuseppe Balletti, Venezia, 29 febbraio 1716, in BCG, AV, *Ricevute delli comici del Teatro di San Salvador al N.H. Alvise Vendramin* (1700-1723), Prot. 32 42 F 9/7, cc. 25-27 (inediti).

<sup>225</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a L.A. Muratori, da Parigi, 5 giugno 1746, in BEUMo, Muratori 24, filza 76, fasc. 38, ora in MURATORI 2008, p. 583.



La (s)ventura di nascere comico e comico italiano richiamava il capocomico Riccoboni ed i suoi compagni ad intraprendere un nuovo lungo viaggio. I personaggi avevano risposto alle richieste di un principe straniero e partirono per Parigi in primavera dove arrivarono alla fine di aprile, attesi con molta impazienza.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> «Louis Riccoboni vint à Paris sur la fin du mois d'avril de cette année, avec les meilleurs acteurs d'Italie [...]» (COUDRAY 1778, p. 15). L'ambasciatore del duca di Parma a Parigi così scrive a metà del mese: «Già ho avuto l'onore di scriverle, che la truppa dei Comici è attesa con impazienza, ond'ella farà un singolar piacere al sig. Duca d'Orléans di farla partir immediatamente in caso che non sia partita» (lettera di Odoardo Paghetti ad Antonio Farnese, da Parigi, 16 aprile 1716, in ASPr, *Carteggio Farnesiano Francia*, n. 25, ora in COURVILLE 1967b, p. 17).



## CAPITOLO SECONDO

«ELENA BALLETTI RICCOBONI FERRARESE, VIVENTE FAMOSISSIMA COMICA,  
FRA GL'ARCADI MIRTINDA PARASSIDE ED ACCADEMICA DE' DIFETTOSI DI BOLOGNA»<sup>1</sup>

### 1. *Sublimato d'artista*

«Oh che spirito ha questa donna! Ella mi piace ma troppo ell'è platonica».<sup>2</sup> È con rude franchezza che il pittore Giampietro Cavazzoni Zanotti<sup>3</sup> evocò in una lettera del 1715 la signora Elena Balletti Riccoboni, non mancando di sottolineare che in questo caso l'aggettivo «platonica» per un'attrice non suonava un ossimoro. Lo Zanotti le aveva fatto un ritratto di recente, ma era in ritardo sulla consegna e temeva la sua collera.<sup>4</sup> La richiesta di Flaminia era tanto più pressante quanto imminente la sua partenza per la Francia, dove era stata scritturata come prima attrice del Théâtre Italien. Zanotti la conosceva da sempre perché suo padre Giovan Andrea,<sup>5</sup> attore col nome di Ottavio nella compagnia di Marco Napolioni (Flaminio) e di Carlo Cantù (Buffetto), era stato collega di Francesco e Giovanna Balletti al servizio dei principi Farnese per poi passare anche lui a Parigi alla Comédie Italienne.

---

<sup>1</sup> Intestazione alla silloge di poesie in BERGALLI 1726, pp. 192-196.

<sup>2</sup> Lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Pier Jacopo Martello, da Bologna, maggio 1715, citata in CALORE 1981, p. 119.

<sup>3</sup> Giampietro Cavazzoni Zanotti (1674-1755) fu pittore, direttore dell'Accademia Clementina di Bologna, pastore arcade, prolifico autore di rime, tragedie, epistole, dialoghi, elegie e parodie. Cfr. PROVENZAL 1900.

<sup>4</sup> «Non intesi poi bene, ma parmi che vi sia in mezzo non so che Flaminia, e non so che ritratto tuo che le fai troppo aspettare» (lettera di Ferdinand'Antonio Ghedini a Giampietro Zanotti, da Roma, 5 febbraio 1716 in *Lettere bolognesi* 1744, vol. I, p. 355). Dai documenti conservati presso l'Archivio Vendramin di Venezia sappiamo che alla fine del mese di febbraio 1716 i Riccoboni alienarono i loro beni e partirono per la Francia.

<sup>5</sup> Giovan Andrea Cavazzoni Zanotti detto Ottavio (1622-1685) lavorò a Parma, nella compagnia del principe di Savoia, alle dipendenze del duca di Modena e dal 1660 alla Comédie Italienne di Parigi, primo Amoruso dal 1667. Al suo ritorno in Italia nel 1685 iniziò a pubblicare traduzioni di tragedie (peraltro molto rivisitate) di Corneille, che si vantava di aver conosciuto amicalmente. Vedi LONGO 1979 e CALORE 1981, pp. 117-118.

Col suo fisico slanciato e sottile Flaminia incarnava sulla scena donne di granitica virtù, regine vendicative, mogli gelose che agivano d'imperio. Anche Scipione Maffei, erudito e poligrafo membro dell'Arcadia, rimase colpito dalla Balletti quando la conobbe a Verona intorno al 1710; in una lettera all'abate Antonio Conti<sup>6</sup> non negò che «la conversazione di questa Signora non sia stata una delle care cose che abbia provate in mia vita, perché il suo spirito e la nobiltà del suo costume sono singolari».<sup>7</sup>

I documenti di recente scoperta confermano che Elena Balletti Riccoboni apparteneva alla colonia arcadica veneziana degli Animosi, le cui riunioni avvenivano ogni primo febbraio dell'anno presso il Campo Santa Maria Formosa nella casa dei Grimani, proprietari ed impresari teatrali.<sup>8</sup> Proprio tra la metà di maggio ed il giugno del 1715 la Balletti era stata ammessa «per annoverazione» (riservata alle sole signore) nell'Arcadia di Roma dove, nella prima «ragunanza» il Collegio dei Vicecustodi, propose il suo nome e l'assemblea la salutò «a piena voce»<sup>9</sup> col nome di Mirtinda Parrasside, confermandola nella seconda «all'unavoce».<sup>10</sup> Nello stesso periodo, e precisamente il 15 maggio 1715, entrò a far parte anche dell'Accademia dei Difettuosi<sup>11</sup> di Bologna, che si riuniva presso la residenza del suo fondatore e perpe-

---

<sup>6</sup> Antonio Schinella Conti (1677-1749) fu filosofo, letterato, scienziato padovano. Dimorò dal 1713 a Parigi ove frequentò Bernard de Fontenelle e Nicolas Malebranche; nel 1715 a Londra conobbe Isaac Newton; l'anno seguente fu in Olanda e Germania; nel 1718 nuovamente in Francia. Spirito versatile ed ingegno fine, Conti fu fautore degli antichi in letteratura e dei moderni in filosofia; tradusse Jean Racine e Alexander Pope; le sue tragedie furono di gusto shakespeariano; a lui Elena Balletti indirizzò la *Lettera su Baron* e quella *Sopra la nuova traduzione francese della Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*. Per Conti vedi RABBONI 2008.

<sup>7</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti, da Verona, 28 febbraio 1716, ora in MAFFEI 1955, to. I, p. 214.

<sup>8</sup> L'accademia degli Animosi ebbe Apostolo Zeno tra i membri fondatori; ma la sua influenza andò scemando a partire dal 1710 con la morte di Vincenzo Grimani e soprattutto quattro anni dopo con quella di Giovan Carlo. Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 632.

<sup>9</sup> Registrazione di Elena Balletti Riccoboni in Arcadia, in BARm, *Il catalogo de' pastori arcadi per ordine d'Annoverazione*, ms. dell'Archivio dell'Accademia dell'Arcadia, anni 1710-20, to. II, n. 1504, cc. 208-209, 1715 (inedito in Documenti, pp. 258-259).

<sup>10</sup> Verbalì delle ragunanze arcadiche, in BARm, *Atti Arcadici*, III, cc. 192-195 (inedito).

<sup>11</sup> L'accademia dei Difettuosi, fondata nel 1707, si riuniva tre volte ogni due mesi in via dei Fusari nel palazzo Orsi a Bologna. La partecipazione era obbligatoria, pena la rimozione; chi domandava di essere aggregato doveva essere proposto dal principe degli accademici ed avere l'approvazione dei due terzi dei membri. Dal 1714 il conte Alamanno Isolani Lupari si assunse tutto l'impegno, a seguito della malattia di Guido Ascanio Orsi, ma nel 1724 l'accademia chiuse per riaprire solo dopo 24 anni nel 1748. Pier Francesco Bottazzoni detto Ergindo Pamiseo, segretario di Gian Gioseffo Orsi ed amico di Ludovico Antonio Muratori e di Apostolo Zeno, fu nel 1710 principe dell'Accademia e nel 1714 ne aprì una a casa sua, quella degli Ansiosi. Cfr. *Origini, Cessazione e Risorgimento dell'Accademia de' Difettuosi di Bologna* in ABo, *Accademia de' Difettuosi*, B 3603, cc. 45-46 (inedito in Documenti, p. 259).

tuo conservatore Guido Ascanio Orsi e che quell'anno era guidata da Ercole Cavazzoni Zanotti, fratello di Giampietro.<sup>12</sup> Zanotti il pittore in pessimi versi invocava Flaminia novella Beatrice accanto a Dante e pure a Petrarca,<sup>13</sup> ma ora ne indovinava l'impazienza. Il ritratto tanto atteso era forse quello destinato alla quadreria romana presso il Bosco Parrasio<sup>14</sup> o piuttosto l'attendeva una parete di casa Maffei? Non sappiamo. Certo è che anni dopo e poco accortamente il marchese rammentò di averle donato a sua volta un ritratto:

Mi sarebbe caro, che entraste con Flaminia in discorso di me, e francamente mi scriveste che sentimento ne abbia; saprei anche volentieri se conservi il mio ritratto, ch'ella fece fare in Verona.<sup>15</sup>

A Verona il Maffei si prestò a più di un pettegolezzo quando allegò in chiusa alla raccolta delle sue *Poesie amorose* un sonetto di Flaminia:<sup>16</sup>

Si disse, che ad invaghirlo del coturno ebbe parte una comica illustre, Elena Balletti [...]. Molto la pregiava Scipione, che un argomento scelse in bello studio per lei al parer d'alcuni [...]. Fu donna di bellezza più che mediocre, e nondimeno di rara saviezza in femmina di teatro: nelle lettere non poco intinta, componea versi molto soavi.<sup>17</sup>

Molti pare fossero gli estimatori della Balletti: a Bologna il medico e filosofo Gasparo Lapi «l'anno passato fece molti sonetti in lode della diletta Flaminia, che io chiamerei bellissimi se più mi arrischiassi di così parlare»;<sup>18</sup> Luigi Pielli<sup>19</sup> fu «il

---

<sup>12</sup> Nella stessa sessione del 15 maggio 1715 entrarono nell'Accademia dei Difettuosi oltre alla Balletti la romana Faustina Maratti Zappi figlia del pittore Carlo Maratta e nota poetessa, Giovanni Maria Piccioli e lo storico faentino don Romualdo Magnani. Notizie ricavate da *SS[igno]ri Accademici difettuosi non stampati nel Lib[r]o delle Leggi ma de vecchi*, in ABo, Ms. Gozzadini 260, c. 3 e c. 168 (inedito).

<sup>13</sup> «Elena, tu, tu mi cingesti intorno del tuo sacro furore, onde agli amici / Cerchi m'alzai di luce aurea dipinti» G. CAVAZZONI ZANOTTI, sonetto *Donde tanto immortal pregio, e decoro* in risposta al sonetto XII *Ove del picciol Ren, pompa e decoro* di «Balletti Elena Ferrarese famosissima Comica detta la Flaminia» in BAFè, *Raccolta di poesie di donne illustri ferraresi con le rispettive biografie*, a cura di G. FAUSTINI, Ms. Collezione Antonelli n. 203, s.n., pubblicato in ZANOTTI 1741, p. 37.

<sup>14</sup> L'Arcadia possiede una quadreria di oltre centottanta ritratti dei suoi membri, attualmente in deposito presso il Museo di Roma. Tra i personaggi identificati non figura il nome di Elena Balletti Riccoboni. Ce ne sono una decina indicati come 'ritratto di cantante' ed uno come 'ritratto femminile, cantante lirica' che però è datato secondo quarto del XIX secolo. Cfr. anche ACQUARO GRAZIOSI 1991.

<sup>15</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Cocchi, da Firenze, 15 giugno 1722, ora in MARCHI 2012, pp. 303-304.

<sup>16</sup> «Fra più Sonetti della comica detta Flaminia all'Autore, si è trovato il seguente, che non è stato stampato nella raccolta delle Poetesse: *Allor che il Ciel di folte stelle è adorno*» (MAFFEI 1719, p. 80).

<sup>17</sup> PINDEMONTI 1825, p. 44.

<sup>18</sup> Lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Ferdinand'Antonio Ghedini, da Bologna, 8 agosto 1716, in ABo, Ms. B 282, c. 50 r. (inedito).

migliore tra gl'improvvisatori [...] che in tutto ha un ingegno grandissimo, e che in dieci giorni di campagna ha fatta una tragedia, che poi manderà, a quel che dice, martedì alla Flaminia per metterla in scena».<sup>20</sup> Nel discutibile sonetto che segue Flaminia, ieratica maestra di virtù, mai cede alla commozione e beata ragiona in francese... con un pennuto!

Donna, che le toscane eroiche scene  
Di soave coroni onesta luce,  
Qual dal tuo volto maestà traluce,  
Onde par che ne stringa e ne incatene?

Altra non vide la superba Atene  
Di più belle virtù maestra e duce;  
E noto ovunque Apollo il di conduce  
Farà il tuo nome a le più incolte arene.

Felice te ch'or ragionando stai  
Col pinto augello, ed or le fila aurate  
Di color persi intrecci, azzurri e gai;  
Ne sai cosa sia doglia o crudeltate,  
Né ti vide pastor di pianto i rai  
Bagnati o per amore o per pietate.<sup>21</sup>

Si comprende che Elena Balletti Riccoboni creasse una certa soggezione nei suoi ammiratori: tutti intelligenti e colti, tutti grami versificatori, tutte sue «vittime» consenzienti.<sup>22</sup>

In quanto alla Flaminia tu pensi che coloro tutti, che alla sua conversazione capitavano, fossero di lei innamorati. Se così credi ti inganni molto. Piella sì che qualche affetto avea, et ella per lui; ma Lapi, Nanni e Saletti per nulla. Di me poi non ti dico. Io non avea altro piacere che di farla montare in collera.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> «Conosciuto più facilmente sotto il nome di Lodovico Gaetano Piella. Scrisse varie rime e una tragedia sulla morte d'Achille. Avvenne un'altra non terminata sulla morte d'Ettore. Morì nel 1717 essendo principe dell'Accademia de' Difettuosi» (*Parnaso* 1791, pp. 454-555).

<sup>20</sup> Lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Pier Jacopo Martello, da Bologna, 20 novembre 1715, in *Lettere inedite* 1835, pp. 554-555.

<sup>21</sup> L. PIELLI, *Donna, che le toscane eroiche scene. Sonetto*, in *Parnaso* 1791, p. 380.

<sup>22</sup> Della serietà di Flaminia parlano tutti i contemporanei; solo testimone dissenziente fu Claude-Henri de Fusée, abate di Voisenon (1708-1775): «Si l'on en croit Voisenon, quoiqu'elle n'en fût ni belle ni aimable, elle était sans cesse entourée d'une foule d'adorateurs et passait pour ne pas haïr la galanterie. On doit ajouter que c'est le seul écrivain qui se soit permis de laisser planer quelques soupçons sur les mœurs de cette actrice» (MICHAUD 1843, to. XXXV, p. 568).

<sup>23</sup> Lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Ferdinand'Antonio Ghedini, da Bologna, 22 agosto 1716, in ABo, Ms. B 282, c. 53 v. (inedito).

Il pittore Giampietro Cavazzoni Zanotti era riuscito anche stavolta a mettere alla prova l'insofferente Flaminia; non sappiamo quando né come, ma certo terminò il sospirato ritratto, poiché era sempre al verde ed aveva bisogno di soldi, troppo amante delle donne e delle burle.<sup>24</sup> Nonostante il padre attore, né lui né i suoi fratelli Ercole e Francesco Maria diventarono comici; presero invece a frequentare l'aristocrazia colta ed illuminata di Bologna, che si diletta di teatro e di letteratura e che cercava di riprodurre in piccolo i fasti delle corti europee all'interno di ville e di palazzi privati. Fondatore della colonia arcadica Renia dal 1697, il marchese Gian Gioseffo Orsi<sup>25</sup> riceveva i suoi ospiti a Bologna nel contesto tanto vivace quanto informale della sua residenza di Castenaso di Villanova.<sup>26</sup> Il giovane Luigi Riccoboni trovò l'ambiente adatto al suo desiderio di erudirsi, dal momento che «fu il Sign[or] Marchese Orsi che lo amava, il primo che gli diede molti lumi, e particolarmente sopra il teatro».<sup>27</sup> È importante considerare che le recite dei nobili bolognesi con la complicità di professionisti fu una consuetudine invalsa a partire dalla fine del XVII secolo; ma mentre i comici di mestiere rimasero sostanzialmente legati a forme più antiche, il teatro dei dilettanti rinnovò la tradizione classica con pastorali e tragedie, facendone modelli di idee nuove. In particolare, proprio la città di Bologna – insieme a Roma, Modena e forse Milano – fu tra le prime a far conoscere al pubblico il repertorio francese con iniziative editoriali e spettacoli, per merito dell'aristocrazia colta cittadina e di comici tornati dalla Francia che si fecero tramite per la diffusione della drammaturgia d'oltralpe:

---

<sup>24</sup> La burla spesso varcava i limiti della decenza ed il matematico e poeta Eustachio Manfredi in una lettera all'amico Giampietro Cavazzoni Zanotti del 9 aprile 1718 scriveva: «Spiacemi di non poter conservar le tutte [le vostre lettere] per le gran baronate che ci mettete dentro; ed io vado procurando di empirne anco le mie, acciocché non venisse a voi il talento di serbarle, e da qui a cento e mille anni non si leggessero fra le memorie degli uomini illustri, quali siamo senza dubbio noi due, i nostri scherzi, le nostre inezie, le nostre minchionerie» (*Lettere bolognesi* 1744, vol. I, p. 36).

<sup>25</sup> L'Accademia degli Accesi era nata nel 1697 in casa del marchese Gian Gioseffo Orsi e frequentata fra gli altri da Ludovico Antonio Muratori, Eustachio Manfredi, il marchese Giovanni Rangoni, i fratelli Francesco Maria e Giampietro Cavazzoni Zanotti. Cfr. SACCENTI 1988.

<sup>26</sup> In una lettera a Giampietro Cavazzoni Zanotti dell' 11 agosto 1718, Fernand'Antonio Ghedini ricordava a proposito della residenza di campagna del marchese Orsi: «Qui si va, si sta, si ritorna, si siede, si parla, si mangia, si beve, si dorme con libertà; si legge, si scrive, si giuoca come più piace e si conversa, o si sta ritirato; si trae la parrucca, la cravatta, il giuppone, si sta col berettino o senz'esso [...]» (*Lettere bolognesi* 1744, vol. I, p. 360).

<sup>27</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 5 giugno 1746, ora in MURATORI 2008, pp. 582-583.

Le tragedie francesi [...] furono queste ricevute con lo strepito di non più intesi applausi: quindi è che sono poi stati dalle Accademie stimolati, e dalla speranza di vantaggio solleticati i Comici a porle su le pubbliche scene.<sup>28</sup>

Accanto al repertorio tragico i dilettanti bolognesi non mancavano di divertirsi anche con la commedia per maschere. Ai primi del Settecento destò scandalo il fatto che nei panni di Pantalone e dello Zanni due senatori «danno occasione di ridere e di satirizzare nell'istesso tempo, vedendo dei personaggi tali ogni sera nel palco con donne commedianti effettive e per far ciò trasandare i negozi più seri della loro carica con derisione e strapazzo di tutti».<sup>29</sup> Allora era Isabella Servilli detta Eulalia famosa comica, colta e poliglotta, ad esibirsi nei teatrini appositamente costruiti presso le famiglie aristocratiche;<sup>30</sup> ora sarebbe toccato ad Elena Balletti Flaminia.

La buona società bolognese amava incontrarsi nelle sale di palazzi privati o di appartamenti inoccupati, aperti tutte le sere ed ammobiliati *a minima*, dove servivano caffè ed il gioco d'azzardo era autorizzato. Qui Flaminia poteva discutere con cavalieri che ne avranno ammirato la conversazione e stranieri di passaggio, sentendosi a proprio agio in una città dove mai «le commerce du monde fût aussi aisé»:<sup>31</sup>

Les femmes sont ici éveillées à l'excès, passablement jolies, et beaucoup plus que coquettes: spirituelles, sachant par cœur leurs bons poètes italiens, parlant français presque toutes. Elles citent Racine et Molière, chantent le mirliton et la béquille, jurent le diable et n'y croient guère. Elles ont une coutume qui me paraît la meilleure et la plus commode du monde, celle de s'assembler tous les soirs dans un appartement destiné à cela seul, et n'appartenant à personne, moyennant quoi, personne n'en a l'embarras, ni la peine d'en faire les honneurs. Il y a seulement ce dont on a besoin. On fait là tout ce qui plaît, soit qu'on veuille causer avec son amant, soit qu'on veuille chanter, danser, prendre un café, ou jouer [...].<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> L. RICCOBONI, *Introduzione*, in AGOSTI 1714, p. 4.

<sup>29</sup> A.F. GHISELLI, *Estratto dalle cronache manoscritte [di Bologna]*, citato in RICCI 1888, p. 269. Il riferimento è alle note attrici Isabella Servilli detta Eularia e Beatrice (Adami?) ed a Giovanni Nannini (Dottore).

<sup>30</sup> Oltre agli Orsi a Villanuova, citiamo i Ghislieri a Colle Ameno, i Malvezzi a Bagnarola di Budrio; le recite nei saloni cittadini avvenivano a palazzo Albergati in via Saragozza; in casa Pepoli, Felicini, Legnani, Angelelli, Bentivoglio, Ranuzzi, Riario e Sampieri. Cfr. CAMURRI 2004. Per il rapporto fra professionisti e dilettanti aristocratici in Bologna rimando a GUCCINI 1988 e *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia Romagna* 1986.

<sup>31</sup> Lettera di Charles de Brosses a Monsieur de Blancey, da Bologna, 19 settembre 1739, in DE BROSSES 1858, to. I, p. 249.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 249-250. Il *mirliton* era un *couplet* popolare su cattivi versi; la *béquille* è allusione birichina: la storiella del padre Barnaba, che uscito da un casino al tempo di Luigi XV aveva dimenticato «sa béquille» divenne celebre. Se ne fecero dei *couplets* di versi (in particolare sul cardinale Fleury, un tempo assai galante) messi in musica anche da Georg Philipp Telemann. Les *Mémoires du Comte de Maurepas* riportano l'aneddoto nel capitolo «Des moeurs de Monsieur le Cardinal de Fleury durant son Ministère»: «Cette béquille réussit si bien que malgré le respect qu'on avait pour Monsieur le Cardinal, tour fut à la béquille en France. On chanta la béquille de Monsieur le Cardinal entre amis,



I gruppi di notabili riuniti in accademia prendevano un vivo interesse negli affari delle compagnie teatrali, ma la fascinazione era reciproca. Da parte loro, infatti, gli attori aspiravano ad entrare nell'orbita accademica e le affiliazioni di comici professionisti trovarono ampia illustrazione a partire dagli appellativi delle compagnie del tardo Cinquecento e dell'inizio Seicento (Gelosi, Desiosi o Confidenti), chiaramente modellate sui nomi simili adottati da associazioni di dotti in molte città italiane.<sup>33</sup>

Elena Balletti non fu la sola attrice a diventare membro di note accademie letterarie. Prima di lei Vincenza Armani pare sapesse di latino, di logica, di retorica e di musica, tanto che «l'accademia degli Intronati di Siena disse più volte che quella donna riusciva meglio assai parlando all'improvviso, che i più consumati autori scrivendo pensatamente».<sup>34</sup> Ma era Isabella Andreini, ammirata in vita e «santificata» dopo morta al cui culto erano cresciuti tutti i comici dell'Arte delle passate e delle presenti generazioni; lei presumibilmente fu il personaggio di riferimento per le donne di casa Balletti. Infatti, entrando in Arte, la madre Giovanna Benozzi scelse forse in suo onore il nome di Isabella; al suo ingresso in Arcadia la figlia Elena Balletti decise per Mirtinda, in emblematica assonanza col titolo del poemetto *Mirtilla*, fatica letteraria della celebre comica Gelosa accolta con il nome di Accesa fra gli Intenti di Pavia; mentre Parrasside le era stato assegnato per sorteggio dall'adunanza, con riferimento a miti e geografie arcadiche: il Bosco Parrasio fu infatti il nome attribuito al luogo non unico nel quale si svolgevano le adunanze degli arcadi.<sup>35</sup>

---

dans les petites assemblées, on fit des vers et des chansons sur la béquille; les modes furent à la béquille; et la béquille de M[onsieur] le Cardinal fut chantée tant en France qu'à Chambéry, à Genève, à Londres et partout [...], si direbbe quindi anche a Bologna (MAUREPAS 1792, to. II, pp. 190-191).

<sup>33</sup> Cfr. NICOLL 1963, p. 34.

<sup>34</sup> BARTOLI 1781, to. I, p. 50.

<sup>35</sup> Negli anni di riferimento gli Arcadi si riunivano presso gli Orti Farnesiani sul Palatino e il Giardino Ginnasio all'Aventino; dal 1726 alle pendici del Gianicolo in una palazzina neoclassica, dono del sovrano del Portogallo. Dal 1891 l'Arcadia trasferì la sede presso la Chiesa di San Carlo al Corso e chiese ospitalità per le riunioni accademiche ad altre istituzioni. Da allora il Bosco Parrasio è stato concesso in affitto a privati e dal 1940 l'Arcadia ha sede presso la Biblioteca Angelica, che ne conserva l'Archivio e la Biblioteca. La norma sull'attribuzione dei nomi si evince dalla comunicazione dell'Atto di Nomina da parte di Alfesibeo Cario (Giovanni Mario Crescimbeni, custode generale dell'Arcadia) ad «Aglauria gentile, e valorosa pastorella romana» (Faustina Maratti Zappi, entrata nei Difettuosi di Bologna lo stesso giorno della Balletti), 2 maggio 1704: «[...] ed acciocché possiate colle vostre mandre, ed armenti (capitando voi in Arcadia) agiatamente trattenerveci, essendovi stata estratta dall'urna della sorte per comando universale la possessione sopra le fertilissime campagne presso il Tempio di Minerva Cidonia, a nome di nostra piena Ragunanza vi si

Già Francesco Bartoli, che pure non aveva mai letto le rime della Balletti, non esitò ad avvicinarla all'Andreini in qualità non solo di valente attrice, ma di buona moglie e di buona madre, esempio di probità e di morigeratezza. Ippolito Pindemonte confermò la Balletti «essere stata un'altra Isabella Andreini, che fiorì un buon secolo innanzi, e parimente all'arte della declamazione teatrale congiunse quella de' versi, fecesi ammirare in Italia ed in Francia, e lasciò ai posteri in dubbio, qual fosse più, se costumata o avvenente».<sup>36</sup>

Il destino di Elena Balletti Riccoboni voleva essere diverso da quello della madre Giovanna Benozzi Balletti e della nonna Agata Vitaliani Calderoni, che aveva avuto il merito di cercare di elevare il repertorio dei comici girovaghi e con esso la figura dell'attrice professionista. L'iscrizione all'Arcadia conferiva ad Elena un riconoscimento dovuto non già ai suoi talenti di commediante, che si potevano sempre attribuire a un certo allenamento del corpo e della memoria, bensì esclusivamente a quelli dello spirito; lei non mancò mai di riportare accanto al suo nome questa menzione accademica, che aveva il valore dell'eternità. Le parole fatte carne eppure effimere sulla scena potevano così eternarsi una volta fissate sulla carta, aeree e diafane come la donna che le pronunciava.

Una *femme d'esprit*, ecco come Elena Balletti voleva rappresentarsi. Tuttavia è dubbio che avesse in gioventù la preparazione culturale che magnificarono i suoi epitaffi; è più plausibile che si applicò con intelligenza e talento alle letture ed alle frequentazioni di letterati. A ciò non fu estraneo il marito Luigi Riccoboni, il cui «projet de ramener sa nation au bon goût du théâtre, qui se perdoit tous les jours, trouva, dans les talens distingués de sa femme, un des moyens les plus sûrs d'y parvenir»;<sup>37</sup> egli manteneva nei riguardi della moglie una sorta di devota soggezione, sia per il carattere spigoloso di lei sia perché forse era più colta di lui. Inoltre il senso di crescente disaffezione nei confronti della professione attorica e le ambizioni letterarie dei coniugi Riccoboni li mettevano in condizione di comprendere più facilmente il punto di vista di autori che, non essendo uomini di teatro, avevano esigenze spesso divergenti quando non incompatibili con la prassi scenica.

---

concede per vigor del presente scritto il godimento di esse, giusta gli stabilimenti delle nostre leggi, imponendovi, che da quelle in avvenire Aglauria Cidonia vi denominiate» (citata in GALLI 1925, p. 33).

<sup>36</sup> PINDEMONTI 1784, pp. 45-46.

<sup>37</sup> *Balletti veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, cit., p. 180.

Possiamo supporre che il desiderio di misurarsi col verso non più da interprete ma da autrice nacque in Mirtinda Balletti a partire dalla frequentazione dell'*entourage* bolognese del marchese Gian Gioseffo Orsi e dall'incontro con Scipione Maffei. Flaminia seppe incarnare gli ideali di una riforma che correggeva gli abusi della scena secondo i precetti di una poetica attenta alla morale; grazie a lei ed a suo marito, il Maffei superò tutti i pregiudizi contro i comici di mestiere, presentando i coniugi Riccoboni come «l'istrumento unico di cui mi sono servito in questi ultimi anni per riformare alquanto il nostro Teatro italiano»,<sup>38</sup> poiché il costume loro «è assai diverso da quello ch'esser soglia chi fa simil professione, e non manca loro di nobile che la nascita, quale però è molto civile. Del loro spirito poi non potrei parlarvi a bastanza».<sup>39</sup>

All'interno delle comunità di dotti che frequentava, alla Balletti venivano probabilmente affidate letture pubbliche, dal momento che per professione le perteneva l'*actio* e non era digiuna di strumenti retorici e metrici. Ad esempio, presso l'Accademia dei Difettuosi di Bologna non erano previsti per statuto gran preamboli in latino, ma la lettura di poesie e di composizioni in italiano sopra la poetica e la retorica.<sup>40</sup> «L'attrice che parla» dava corpo con la sua voce alle parole che attraverso l'orecchio arrivavano allo spirito degli uditori come altrettante immagini vive e presenti; «l'attrice che legge» per mezzo dei suoi occhi era sensibile al ritmo ed ai significati; non era detto tuttavia che fosse in grado di scrivere versi suggestivi, perché – come sosteneva il Baruffaldi, ferrarese al pari di Flaminia – «altro è bene il comporre all'orecchio, ed altro all'occhio».<sup>41</sup>

Aveva ragione il marchese modenese Giovanni Rangoni ambasciatore in Parigi: l'errore della Balletti fu di pensare che i suoi talenti dovessero condurla alla composizione poetica, mentre lo specchio accademico non le offriva che un'immagine in-

---

<sup>38</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti, da Verona, 28 febbraio 1716, ora in MAFFEI 1955, to. I, pp. 213-214.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> «Le lezioni delle private Accademie saranno Didascaliche, o diremo insegnative, sopra le materie appartenenti all'arte del ben dire, come sarebbe sopra delle Rettoriche di Aristotile, di Demetrio, di Ermogene, di Longino, di Tullio, di Fabbio, di Bartolomeo Cavalcanti, o di altro Scrittore di simil nome. Applicandosi gl'insegnamenti, e gli esempi all'eloquenza della volgar lingua: e procedendosi con metodo» (*Tavola Terza: Delle sessioni accademiche*, in ABo, Fondo Gozzadini 260, *Leggi dell'Accademia de' Difettuosi*, Bologna, Barbisoli, 1711, p. 6).

<sup>41</sup> G. BARUFFALDI, *Ai letterati d'Italia. Salute*, Ferrara, 10 maggio 1727, in BAFè, *Collezione Antonelli* 647, c. n.n. (a stampa).

gannevole di se stessa e rappresentava una fuga dalla realtà più lusinghiera di quella offerta dal teatro:

Almeno così a quel che sento non vi è santa prevenzione come qui in favore della propria nazione, e contro la nostra povera Italia poiché sento della di lei lettera l'applauso fatto a quella della signora Elena Riccoboni, io ne godo infinitamente, ma vorrei che da Modena si contentasse del pregio di prosatrice senza pretendere a quello di poetessa, che non è la sua vocazione.<sup>42</sup>

Nella casa parigina del procuratore di San Marco Vincenzo Barbon Morosini,<sup>43</sup> Antonio Conti pregìo l'amicizia e la corrispondenza intellettuale con un'attrice che esemplificò con la sua recitazione il gusto letterario italiano. Attorno all'abate padovano si riunivano il rodigino Giampietro Riva,<sup>44</sup> il veneziano poliglotta Petricini, l'elemosiniere dei commedianti italiani Buonamici e l'abate Giovanni Oliva:

Si distinguevano poi Lelio e Flaminia conduttori della Commedia Italiana, che facevano amendue onore alla profession comica per l'eccellente rappresentazione, e pel buon gusto delle composizioni teatrali. Parecchi letterati si radunavano in casa di queste due rare persone; il Conti, a cui erano raccomandate dal Sig. abate Martelli, e dal Sig. marchese Maffei (alla cui Merope avea dato ne' nostri Teatri gran risalto l'azione di Flaminia) vi andava di frequente. Flaminia gl'indirizzò la lettera, in cui censura la traduzione de la *Gerusalemme* del Tasso, pubblicata nel 1725 dal Signor Mirabeau.<sup>45</sup>

È certo che il Conti fece una prima lettura della sua tragedia *Cesare* in casa dei Riccoboni «ove erano radunati molti Signori Francesi, intendenti della favella Italiana, e dell'arte del Teatro; ma Lelio e Flaminia bastavano soli».<sup>46</sup> È assai probabile che in questo contesto prese corpo l'idea della *Lettre à m. l'abbé C\*\*\* au sujet de la nouvelle traduction du poème de la Jérusalem délivrée du Tasse*. L'interesse per il poema tassiano in un'attrice come la Balletti non era casuale: ampi passi della

---

<sup>42</sup> Lettera del marchese Giovanni Rangoni all'abate Giuseppe Riva, da Parigi, 16 aprile 1726, in BEUMo, *Campori* K. 5. 24, cc. 66-67r.-v. (inedito).

<sup>43</sup> Vincenzo Barbon Morosini (1688-1759) ambasciatore della Serenissima a Parigi dal 1722 al 1726, dal 1729 fino al 1730 ambasciatore veneziano a Roma. Cfr. CONTI 2003, p.10.

<sup>44</sup> Giampietro Riva «dopo di avere studiato pel Seminario di Padova, fu pubblico precettore nella città di Asolo, indi passò a Roma, dove stampò *Exercitationes in Marmor Isiacum* 1719. Poi nel 1740 fu condotto in Francia dal signor Cardinale di Roano, e fu per avere una cattedra di Lingua Greca nella Università di Parigi. Stampò quivi il libro del famoso Poggio Bracciolini *de varietate fortunae*». (CONTI 1756, to. I, p. 53n).

<sup>45</sup> «Lelio (così si chiamava Luigi Riccoboni Romano) [*sic*] scrisse della Commedia e della Tragedia con molta erudizione e giudizio. Sua Moglie, la Signora Elena Balletti, soprannominata Flaminia, componeva molto bene in Italiano, intendeva il latino e qualche poco di Greco, e sapeva a fondo l'arte della Poesia Drammatica. Compose delle Commedie, una Dissertazione sopra la declamazione Teatrale, ch'ella egregiamente eseguiva, e altre opere» (ibid).

<sup>46</sup> *Notizie intorno la vita e gli studj del sig. abate Conti*, in CONTI 1756, to. II, p. 61.

*Gerusalemme* e del *Furioso* erano messi in scena dalle compagnie di comici professionisti e Flaminia dichiarò di saper «quasi affatto a memoria il Poema della Gerusalemme». <sup>47</sup> In nome di ciò la Balletti non si peritò di demolire la traduzione di Jean-Baptiste de Mirabaud, <sup>48</sup> che a suo parere vedeva il poema tassiano «cangiato, indebolito, scarnato, assolutamente sconosciuto a noi altri Italiani, e a tutti quelli, che intendono la lingua Italiana, e che paragoneranno l'originale con la traduzione». <sup>49</sup> Più in generale polemizzò contro la scarsa perizia dei francesi nella lingua italiana, convinta che «se traducesi un Poeta, bisogna far vedere che l'Autore è Poeta; e benché traducasi in prosa, la traduzione per questo non ha da essere destituita delle poetiche espressioni, che si trovano nell'originale». <sup>50</sup> In realtà, un anno dopo la pubblicazione della *Lettre*, l'autore della tanto vilipesa traduzione ottenne un seggio all'Académie française, merito (dissero i maligni) più dei suoi influenti sostenitori che delle sue fatiche letterarie.

Il giudizio della Balletti era molto severo e polemico ed introduceva un'opinione in merito al teatro italiano contemporaneo a fronte della più celebrata drammaturgia francese. A suo parere la valutazione sugli autori da parte dei letterati d'oltralpe era viziata da certa superficialità d'approccio e frutto di letture frettolose da cui derivava «l'ingiustizia del loro giudizio contro tutta l'Italia». <sup>51</sup>

Elle se laisse aller à un ton de critique trop peu ménagée, envers un homme de lettres aussi considéré que M. Mirabaud. Cet auteur s'en plaint dans la préface de ses dernières éditions, mais avec une sagesse et une modération qu'il eut toujours, et en convenant que cette critique, malgré son amertume, lui avait été fort utile dans la suite. L'abbé Desfontaines n'avait pas plus épargné la nouvelle traduction, alors très défectueuse et l'on voit le critique, dans le tome troisième de ses Observations, dire avec plaisir de la nouvelle édition du même ouvrage, qu'on n'y trouve plus de ces méprises que Mademoiselle Riccoboni, dans une brochure, et lui, dans le Journal des savants, avoient fait apercevoir à l'auteur. <sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> BALLETTI 1737, p. 419; è traduzione di BALLETTI 1725.

<sup>48</sup> Jean-Baptiste de Mirabaud (1675-1760) fu segretario della duchessa d'Orleans e precettore delle sue figlie. Nel 1726 entrò all'Académie française, di cui diventò segretario perpetuo a partire dal 1742. Tradusse con minor fortuna anche il *Roland furieux* di Ariosto.

<sup>49</sup> BALLETTI 1737, p. 426.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 424-425.

<sup>51</sup> Ivi, p. 450.

<sup>52</sup> *Balletti veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, cit., pp. 181-182.

Il destinatario del saggio abate Conti ebbe a riferire della traduzione francese al cardinale Cornelio Bentivoglio,<sup>53</sup> che temette un passo falso a fronte del ritrovato interesse dei francesi per i classici italiani;<sup>54</sup> Lelio Riccoboni ridimensionò col Muratori «quella minuzia che l'amor della patria e il valor del vostro valente poeta l'hanno indotta a scrivere al signor abate Conti, e che per forza e quasi senza di lei saputa è poi passata alle stampe»;<sup>55</sup> Flaminia fece professione d'umiltà all'indirizzo del Conti, si dichiarò pressata alla pubblicazione, sdrammatizzò le reazioni alla divulgazione. Azzardiamo dovesse trattarsi di una sua posa letteraria, almeno stando al tono sussiegoso del *pamphlet*; il che non escluderebbe l'eventuale intervento dello stesso abate in sede di revisione nell'inserimento di numerose citazioni latine.

Sig[no]r Abate mio Sig[no]re, io non ho mai fatto professione di ostinata; la mia repugnanza a lasciar stampare quattro frottole da me scritte sopra la consaputa traduzione, nasce da timidità, e da conoscenza di poco merito: ma poiché Lei mi consiglia a lasciar stampare, e mio marito rimprovera la mia resistenza cedo, rimettendomi a Lei intieramente acciò ne faccia ciò che li piacerà è ben vero che desidererei vedere questo Sig. de Fontaine, avanti che rimandare a Lei i miei scritti farò a questi qualche aggiunta, e La prego mandarmi quel giornale che Lei mi accenna per vedere ciò che del Tasso si dice, o se Lei non lo ha dirmi il giornale di qual mese devo cercare [...].<sup>56</sup>

A proposito del salotto della Balletti è probabile che l'attrice vi tenne il ruolo di cerimoniere più che di padrona di casa. A Parigi Flaminia non era Jeanne-Françoise Quinault, *sociétaire* della Comédie-Française ed animatrice con Françoise de Graffigny dei pranzi alla Société du Bout-du-Banc, uno dei *salon* letterari più in voga della Reggenza. I documenti ci raccontano che i Riccoboni conducevano vita ritirata

<sup>53</sup> «Flaminia ha fatta una critica che deve imprimersi nel *Giornale de' dotti*. Tutti i sensi del Tasso sono storpi o cangiati; ma tale è la bellezza dell'intreccio del poema e la forza de' caratteri, che piacciono, se ben sieno mal adombrati e peggio espressi» (lettera di Antonio Conti al cardinale Cornelio Bentivoglio, s.d. (ante 29 maggio 1725, che è la data di risposta di Bentivoglio), edita con imperfezioni in *Lettere di Casa Bentivoglio* 1860, p. 26 ed ora in RABBONI 2008, p. 67.

<sup>54</sup> «Mi provvederei volentieri di codesta Traduzione del Tasso, e della Critica di Flaminia, sebbene però non vorrei per buona politica che disgustassimo coloro che vogliono in codesto Regno introdurre di nuovo la versione dei nostri Autori. Questa è l'unica strada per ricondurvi il genio d'imparare la nostra lingua, il qual genio è stato sbandito dalla cabala e dai rigiri di codesti Autori plagiarci perché non si riconoscano i loro furti e come s'abbellano delle altrui spoglie» (lettera del Cardinale Cornelio Bentivoglio ad Antonio Conti, da Ravenna, 29 maggio 1725 in *Lettere scelte* 1812, pp. 7-8. Anche in *Lettere di Casa Bentivoglio* 1860, p. 12 sulla base dell'originale che si trovava allora presso Lorenzo Antonio Da Ponte ed oggi irreperibile; citata in RABBONI 2008, p. 71).

<sup>55</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 12 luglio 1726, in BEUMo, AM, filza 76, fasc. 38, c. 3. Ora in MURATORI 2008, p. 566.

<sup>56</sup> BALLETTI 1902.

ed avevano possibilità economiche limitate.<sup>57</sup> È tuttavia molto plausibile che la signora Flaminia avesse aperto casa sua come luogo di conversazione nei primi anni in Francia, quando poteva vantare maggiori entrate, doveva farsi conoscere ed attorno a lei ed al marito vi era molta aspettativa.<sup>58</sup> Nonostante il suo trasferimento in Francia, la Balletti mantenne nei decenni seguenti un forte legame col mondo culturale italiano e dichiarò fino all'ultimo la sua appartenenza all'Arcadia «Si sous un Ciel étranger, je puis encore me flatter de vous être chère».<sup>59</sup>

Al 1716 risalgono la silloge di diciotto sonetti curata sotto pseudonimo da Giovambattista Recanati e un'altra raccolta di versi pubblicata a Roma;<sup>60</sup> del 1726 è un epitalamio per le nozze del principe di Modena Francesco III con Charlotte Aglae d'Orléans<sup>61</sup> e uno dedicato alla regina Maria Leszczyńska,<sup>62</sup> del 1729 un poemetto celebrò il matrimonio di Antonio Farnese con Enrichetta d'Este.<sup>63</sup> A molta distanza dall'ultima raccolta e dopo insistenze che ne solleticavano la civetteria, nel 1747 la Balletti pubblicò a Parigi un altro componimento d'occasione per le nozze avvenute nel febbraio dello stesso anno fra Luigi delfino di Francia e Maria Giuseppa di Sassonia, figlia minore di Federico Augusto II principe elettore e re di Polonia.<sup>64</sup>

Doppo 18 anni che mia moglie non aveva fatto versi, che fu l'ultima volta con la di lei canzone per le nozze del fu duca Antonio, mi è venuto in capo di vedere se più era capace di farne: l'ho fatta risolvere e con qualche stento, a scrivere la pur ingiunta canzone per le nozze del delfino. Mi pare ch'ella non abbi affatto scordata la lingua sua, si come ella dice.<sup>65</sup>

Flaminia amava i complimenti ma recitava il ruolo della modesta soprattutto quando, reduce dal recente suo maggior successo con la *Merope* di Scipione Maffei,

---

<sup>57</sup> «Dopo dieci anni che ho abbandonate le scene io me ne vivo in una perfetta solitudine, e come se fossi non in Parigi, ma a Castelfranco. In questo mio ritiro ho di rado la visita di qualche Letterato amico [...]» (lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 8 luglio 1738, ora in MURATORI 2008, p. 578).

<sup>58</sup> «Dei suoi guadagni in Francia so che son molti ma tanti poi non credo» (lettera di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Ferdinand'Antonio Ghedini, da Bologna, 22 agosto 1716, in ABo, Ms. B 282, c. 53 r.-v. [inedito]).

<sup>59</sup> *Spiegazione*, in BALLETTI 1747, p. 2.

<sup>60</sup> Cfr. BALLETTI 1716, pp. 30-48 ed in *Arcadi* 1716, pp. 263-266.

<sup>61</sup> BALLETTI 1726b, pp. 192-196.

<sup>62</sup> BALLETTI 1726.

<sup>63</sup> BALLETTI 1729 (uno scambio di sonetti con Carlo Innocenzo Frugoni, ivi, p. 570).

<sup>64</sup> BALLETTI 1747.

<sup>65</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 18 aprile 1747, in BEUMo, Muratori 27, filza 76, fasc. 38, ora in MURATORI 2008, p. 584.

si faceva pregare per una dedica dal letterato bolognese Pier Jacopo Martello ed anche suo marito fingeva di crederle.

Circa a mia moglie e i suoi sonetti io non ne parlo più per non far dispiacere a questa metà di me stesso. Sospiro di poterla inchinare in patria per potergli mostrare quanto ha scritto finora, con libertà, senza il rischio di aver doglianze da lei, e senza l'apparenza di farne pompa costì. In risposta della sua gentilissima opinione d'adrizzare a lei una delle tragedie del secondo tomo del suo teatro se io volessi dirle quanto essa me ne ha detto, forse sarebbe poco un quinterno di carta.<sup>66</sup>

Il desiderio di eternarsi al di fuori del palcoscenico nelle vesti di Mirtinda Parrasside produsse qualche debole effetto, ma il ricordo di Elena Balletti restò soprattutto quello di «une femme d'un génie supérieur et très grande actrice, surtout en italien»:<sup>67</sup>

C'est une femme de beaucoup d'esprit et grande Comédienne. Une preuve de son bel esprit, c'est qu'elle est des Académies de Rome, de Ferrare, de Boulogne et de Venise. Elle a plusieurs belles connaissances acquises; et celle de son mérite semble ne lui être pas échappée. Elle joue ses rôles en perfection, on ne peut pas entrer mieux qu'elle fait dans les sentiments qu'ils exigent. Elle est non seulement très habile pour exprimer ces sentiments, mais elle peut encore par son esprit en produire autant de convenables qu'il lui plaît: bien inventer et bien exprimer, c'est ce qu'on peut demander de plus essentiel et de plus important à une actrice; cela s'appelle être ensemble et sur le champ bon auteur et bon acteur, talents très rares!<sup>68</sup>

## 2. *Molteplici ritorni all'antico*

Il marchese Scipione Maffei si fece ritrarre in parrucca fra libri ed anticaglie:<sup>69</sup> la forma opulenta dei capelli posticci ripartita al sommo della testa con una riga mediana del tutto simile alla criniera di un leone era detta «alla cortesana» ovvero «in-folio» e non a caso era piaciuta al Re Sole; ma sotto quel fasto di capelli incipriati il marchese nascondeva una calvizie senza speranze. A dispetto del primo nome che i

---

<sup>66</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Pier Jacopo Martello, da Verona, 6 settembre 1714, citata in COURVILLE 1967a, p. 94n.

<sup>67</sup> GUEULLETTE 1938, pp. 57 e 63.

<sup>68</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp.14-15. Ripreso in buona parte in *Éloge* 1773, pp. 170-171.

<sup>69</sup> Il riferimento è al celebre *Ritratto del Marchese Maffei in parrucca* eseguito da Vittore Ghislandi detto Fra' Galgario conservato a Verona, Pinacoteca Capitolare; vedi anche l'incisione di Nicolas Geoffroy presso la Pinacoteca Repossi di Chiari (Brescia); il monumento della tomba opera di Angelo Sartori del 1755 nella chiesa di Santa Maria della Scala a Verona. Per la storia delle parrucche cfr. MAUGERI e PAFFUMI 2005.



genitori avevano scelto per lui, Francesco, preferiva firmarsi col secondo e più evocativo Scipione come a sottintendere che il suo rango nobiliare l'aveva destinato alle battaglie, che furono di penna più che di spada. In gioventù aveva seguito il fratello Alessandro, governatore di Namur al servizio dell'elettore Massimiliano II Emanuele di Baviera, e girava armato con due servitori da quando era stato minacciato di morte.<sup>70</sup> Il marchese Maffei, vivace polemista sempre pronto ad accendersi, coltivava molte passioni, e quella per il teatro gli andò ad aprire una nuova carriera (probabilmente) meno pericolosa. Era infatti assiduo spettatore di commedie e di drammi per musica e pare che si facesse servire la cena nel palco su un attrezzo non più largo di un palmo e mezzo forse di sua invenzione.<sup>71</sup> Attore per diletto ed animatore nei teatri di società veronesi,<sup>72</sup> aveva deciso di gestire insieme ad altri aristocratici il teatrino estivo in Arena, ed essere tra i promotori della costruzione di un teatro pubblico sito nell'orto dell'Accademia Filarmonica: è ovvio che il progetto partì non solo con motivazioni culturali, ma anche in prospettiva di guadagno economico.<sup>73</sup>

Dal momento che il Maffei si stava occupando della programmazione areniana, intorno al 1710 l'impresario Alvise Vendramin del Teatro San Salvatore di Venezia, presso cui erano scritturati, indirizzò Lelio e Flaminia Riccoboni a Verona. L'incontro compose ambizioni artistiche ed esigenze produttive in linea con un progetto di rinnovamento delle scene. Si voleva dar risposta a quello che veniva percepito come un degradato versante spettacolare troppo succube del modello d'oltralpe; in realtà il giudizio estetico non era esente da schematismo e da un contestuale concreto asservimento di parte della penisola alla politica francese. Il progetto di Maffei

---

<sup>70</sup> A seguito della pubblicazione nel 1717 dello scritto *De fabula equestris ordinis Costantiniani*, Maffei ebbe non pochi problemi col duca di Parma Francesco Farnese, gran maestro dell'ordine Costantiniano di San Giorgio. Clemente XI nel 1718 pose l'ordine sotto la protezione della Santa Sede. Su Maffei rimando a MARCHI 1992 e *Il letterato e la città* 2009.

<sup>71</sup> TRECIO 1716, p. 16. Il palmo era un'unità di misura della lunghezza in uso prima dell'adozione del sistema metrico decimale. Aveva valore variabile a seconda dei luoghi e dei tempi; il palmo veneziano antico, cinque dei quali facevano il passo, era equivalente a 0,3774 metri.

<sup>72</sup> Come testimonia Antonio Conti in una lettera a Madame de Caylus da Venezia il 13 maggio 1727: «Il y avait aussi une compagnie des premières dames de la ville de Vérone qui s'amusaient à représenter des pièces tragiques sous la directions du marquis Maffei, avant mon départ de ce pays» (CONTI 2003, p. 141).

<sup>73</sup> L'adunanza dell'Accademia Filarmonica del 6 aprile 1712 mise in luce che Maffei e gli esponenti delle famiglie Pompei, Bevilacqua ed Allegri, appaltatori del nuovo Teatro Filarmonico su progetto di Francesco Galli da Bibbiena, si sarebbero valse del contributo non continuativo di dieci ducati l'anno corrisposto agli impresari dal consiglio comunale di Verona per i teatri stabili. Così era eliminata ogni concorrenza di spettacoli in città. Cfr. *Teatri del Veneto*, to. II, p. 13.

voleva coinvolgere attori di professione e spettatori di ogni condizione sociale, impegnando i letterati italiani nella scrittura di nuove opere, sulla scorta delle tragedie cinquecentesche che lui stesso avrebbe contribuito a sottrarre all'oblio e pubblicato in raccolta sotto mentite spoglie.<sup>74</sup> Più modesto intellettualmente ma per intero uomo di teatro, dopo molte insistenze il comico Lelio accettò di mettere in scena quel repertorio sconosciuto, a patto fosse adattato al gusto contemporaneo con opportuni tagli e suddivisioni in atti:

M. le marquis Maffei voulut me connaître: ce n'était que pour me dire qu'il était fâché de me voir continuellement jouer des tragédies françaises, *et qu'elles ne valaient toutes rien*; car il n'exceptait pas même les meilleures. Il se moquait surtout des longues tirades dans les belles scènes de sentiment et de passion; et il disait ordinairement: *il figurino* (la marionnette) ne se présente que pour dire sa kyrielle, et que cela était ennuyeux et pitoyable. Il me proposa de faire un essai des tragédies italiennes du seizième siècle. Je lui répondis qu'on m'avait dit qu'elles étaient mauvaises, et que je n'avais jamais voulu les lire. Il se mit en fureur: il me soutint qu'elles étaient excellentes, et que la seule *Sophonisbe* du Trissin valait mieux que tout Corneille et Racine.<sup>75</sup>

*Sofonisba* di Giangiorgio Trissino fu il primo spettacolo del sodalizio per le cure dell'impresario Giovanni Orsato. La recita avvenne nel 1710 a Vicenza, probabilmente presso il Teatro di Piazza, dal momento che l'Olimpico in quegli anni apriva in occasione di visite ufficiali.<sup>76</sup> Qui era stato accademico Antonio Riccoboni professore a Padova e commentatore di Aristotele, che fu incaricato di scegliere con Giovanni Battista Guarini e Sperone Speroni lo spettacolo di apertura nel 1583. Della sua esistenza Lelio fu informato probabilmente da Maffei in occasione della recita di Vicenza: un legame familiare presunto che solleticò la vanità dell'attore e gli diede l'illusione di appartenere ad una genealogia illustre.

Nel Teatro di Piazza di Vicenza il pubblico della serata apparteneva all'*entourage* del marchese Maffei, ne condivideva le istanze culturali ed avrebbe seguito con benevolenza l'operato dei comici.<sup>77</sup> Il luogo restava il ritrovo preferito della nobiltà du-

---

<sup>74</sup> Lettera di Scipione Maffei a Ludovico Antonio Muratori, da Verona, 23 agosto 1710: «Ora mi è anche venuto in capo di fare sotto il nome dello stesso comico una raccolta di Tragedie Italiane a uso del Teatro, ridotte a moderna rappresentazione» (MAFFEI 1955, to. I, p. 400).

<sup>75</sup> RICCOBONI 1737, pp. 88-89.

<sup>76</sup> Il Teatro di Piazza come sede della recita di *Sofonisba* e forse dell'*Oreste* di Giovanni Rucellai nel 1712, certamente di *Merope* del Maffei nel 1713 è proposto in *Teatri del Veneto*, to. II, pp. 240-244. Per la cronologia degli spettacoli al Teatro Olimpico vedi NOGARA 1972.

<sup>77</sup> Seppur con intento vivamente polemico, il letterato amico del Maffei Giulio Cesare Becelli (1686-1750) fornì una preziosa testimonianza: «Il primo tentativo in tal novità ve lo fece fare a Vicenza

rante il Carnevale, la fiera di maggio ed in estate; si trovava nel cuore della città, contiguo all'osteria ed alle botteghe: non aveva atrio ed una scala in pietra conduceva in spazi stretti alla platea semibuia, perché poche erano le candele di sego e fioche le lumiere col riverbero di latta. I palchetti erano addobbati a capriccio dei proprietari, con specchi e tappezzerie in damasco, seta o «costanzetta»;<sup>78</sup> decorati i parapetti con le insegne nobiliari e con Arpie dipinte in chiaroscuro. Gli scanni di platea erano affittati a modico prezzo agli spettatori più solleciti, ed il custode girava col lumicino in mano a riscuotere il prezzo del biglietto fra un atto e l'altro.<sup>79</sup> La separazione fra sala ed apparati scenotecnici era segnalata da un palco sopraelevato, ornato sull'arco scenico da allegorie dei dodici mesi e figurazioni della Fama, della Musica e della Poesia circonfuse di amorini. Sul palco gli attori arrivavano «per una scaletta di tole larga soli piedi due ragguagliati, molto erta ed incomoda, che ha l'ingresso sopra il primo patto <pianerottolo?> della Scala maggiore».<sup>80</sup> L'angustia del luogo rendeva necessario agli attori l'uso di alcune accortezze, non essendo agevoli le entrate e le uscite di scena. Così Riccoboni sottrasse alla vista dello spettatore la prolungata permanenza del cadavere di Sofonisba per mezzo di una tenda. Era costume infatti non mostrare in scena la morte dei personaggi, perché gli spettatori non gradivano ed era considerata esteticamente disdicevole. In più non sembrava secondario il fatto che la protratta ostensione avrebbe costretto la Balletti a rimanere stesa a lungo sul palcoscenico polveroso, col rischio non solo di rovinare il costume, ma anche di soffocare sotto un pesante panno nero:

L'Atrio mentovato rimanga da una cortina, o da una porta rinchiuso, e dentro d'esso il Cadavero al governo delle Pie Donne; con questo sollievo ancora, che una persona, la quale benché mostri d'esser morta, e giaccia come tale, pure è viva, debba star tanto tempo affogata sotto quel panno a vista di tutti. Che però dove prima leggevasi, avere il Coro ordinato che si levasse il panno, che ricoprivala, con questo verso *Levate via quel panno, che la copre*, fu pensato meglio il dire *aprite pur, sì che si veggia ancora*, perocché già si suppone tolto dalla Scena il cadavere dell'appena spirata Sofonisba.<sup>81</sup>

---

patria del Trissino con la sua *Sofonisba*, che riuscì benissimo, perché egli aveva raccomandato a quella nobiltà di proteggere la recita» (BECELLI 1738, p. 247).

<sup>78</sup> «Tela di Costanza. Specie di tela assai fina [...] la *Costanzina o Tela costanzina*, ma come una specie di tela ordinaria ad uso di intelucciare o fortificare le vesti nell'interiore» (CHERUBINI 1827, p. 164).

<sup>79</sup> Cfr. *Inventario eseguito dal notaio Ottavio Borizio dello stato e oggetti esistenti in alcuni palchi del teatro di Piazza*, 27 settembre 1780, ora in MOCENIGO 1894, pp. 20-23.

<sup>80</sup> Verbale della Perizia eseguita nel teatro di Piazza da Antonio Trecco e Giuseppe Mezzalira, Vicenza, 24 novembre 1777, in *Teatri del Veneto*, to. II, p. 247.

<sup>81</sup> BARUFFALDI 1725, p. 17.

Due anni prima della *Sofonisba* del 1710 era andato in scena a Venezia un omonimo dramma per musica,<sup>82</sup> che sviluppava una serenata di quattro scene eseguita la prima volta presso l'Accademia degli Animosi, colonia arcadica che aveva Apostolo Zeno tra i membri fondatori e tra le sue fila musicisti ed artisti, compresa la Balletti. È dunque plausibile che l'attrice conobbe il testo per questa via o piuttosto attraverso la visione diretta dello spettacolo, interpretato dalla celebre soprano Diamante Scarabelli, virtuosa al servizio del viceré di Napoli Vincenzo Grimani. Rispetto all'originale trissiniano la versione scenica di Lelio e Flaminia differiva radicalmente, preoccupata di rendersi comprensibile presso il pubblico «sans que personne se soit plaint qu'elle sentisse l'antiquité».<sup>83</sup> Il testo fu tagliato delle lunghe parti monologanti, furono attenuati i contorni luttuosi della catastrofe, ridotto il numero dei personaggi, mutata la ripartizione in atti ed abolito il coro:

Per ultimo è da avvertire, che siccome si sono troncati qui gli *Oimei* replicati, che secondo l'uso Greco s'esprimevano verso la fine, così potrà dalla prudenza de' direttori mutarsi talvolta qualche parola, che in alcuni passi per avventura destasse riso fuor di tempo, o non sonasse bene in oggi alle più pie, e delicate orecchie, diversissimo essendo ben sovente l'effetto, che producon negli animi gli stessi vocaboli in paesi varj, e in età diverse.<sup>84</sup>

Anche per quanto riguarda l'unità di luogo l'aderenza alle regole aristoteliche non fu sempre così stringente, e nello spettacolo la protagonista Sofonisba moriva in un contesto più intimo ed insieme più decoroso, anziché davanti alla porta del palazzo.<sup>85</sup>

Faccio qualche volta cambiar di loco a' miei attori, passando essi talora dalla Camera in Strada, e talora fuori di Città. Ho però avuta mira che questo passaggio dalla città alla Campagna non possi già mai far impiegare più di mez'ora a' miei attori, il che non credo inverisimile [...] avendone avuta l'aprobazione de' più saggi spettatori, che in fine è il gran punto che deve studiarsi dal poeta.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> *Sofonisba*, dramma per musica di Francesco Silvani con musica di Antonio Caldara con balli di Amazzoni e Indiani e un ballo delle nazioni andò in scena al teatro San Giovanni Grisostomo il 24 o 25 novembre 1708. Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 286.

<sup>83</sup> RICCOBONI 1731, p. 10.

<sup>84</sup> MAFFEI 1723, to. I, pp. 87-88.

<sup>85</sup> «Sophonisbe, dira-t-on, ne serait point contrainte de quitter sa chambre et son palais même pour venir mourir dans la place, et l'on goûterait mieux les beautés de cette scène, parce qu'il y aurait plus de décence» (RICCOBONI 1731, p. 11). Rimando a TRIVERO 1991.

<sup>86</sup> *A' Cortesi Lettori et a' Comici Italiani*, in RICCOBONI 1731, pp. 31-32.

Analogo trattamento drammaturgico Riccoboni riservò alla *Semiramide* di Muzio Manfredi, dove «les massacres ne se voient point» essendosi svolto «tout par récit»,<sup>87</sup> ed al *Catone* di Joseph Addison andato in scena nel 1715 in tre atti, ove furono espunti gli accenni crudi, i discorsi ostici sulla politica e soprattutto le scene d'amore.<sup>88</sup> La traduzione dell'abate Anton Maria Salvini fu modificata perché troppo fedele all'originale «e di così purgatissima Toscana lingua, che non così facilmente sarebbe dagli Attori stato concepito, e poco dagli uditori del basso volgo inteso, come non generalmente di questo studio di lingua istruiti».<sup>89</sup> Bisogna aggiungere che se nell'opera di Manfredi Flaminia ricoprì sicuramente il ruolo della protagonista, esiste qualche perplessità sulla sua partecipazione alla tragedia inglese per motivi di verosimiglianza anagrafica: infatti i soli due ruoli femminili sono le giovani Marzia e Lucia, figlie di Catone e del senatore Lucio.

Nel 1711 era stato ancora una volta Scipione Maffei a dare «all'ottima compagnia dei nostri Comici una delle sue tragedie, e fatte copiar le parti perché l'imparino, e recitino al mio ritorno da Torino»:<sup>90</sup> si trattava dell'*Ifigenia in Tauris*<sup>91</sup> e l'autore Pier Jacopo Martello non mancò di pagare un debito di riconoscenza nei confronti del marchese.

Debbo anche a lui non si mentisce il vero, / Che quella tal sua favorita attrice / Né lusinghieri suoi labbri ammettesse / I nostri iambi e declamasse a molti / Popoli Ifigenia ne' Tauri ascosa.<sup>92</sup>

L'allusione non priva di malizia riguardava le labbra della Balletti, «favorita attrice» di Scipione Maffei; ma il Martello non menzionò né lei né la fonte diretta dell'opera, cioè il dramma per musica andato in scena a Venezia qualche anno prima.<sup>93</sup> Certo è che l'autore avrebbe desiderato un titolo diverso e forse più conve-

---

<sup>87</sup> RICCOBONI 1731, p. 82.

<sup>88</sup> Cfr. ALFONZETTI 1989, pp. 102-107.

<sup>89</sup> RICCOBONI 1715b, p. 3. In una coeva edizione fiorentina il traduttore scrive: «Essendo stata questa Traduzione il passato Carnevale recitata con bella maniera, e con decoroso apparato, dagli Accademici Compatiti in Livorno, e avendone riportato qualche applauso [...]» (SALVINI 1715, p. V).

<sup>90</sup> Lettera di Scipione Maffei a Ottolino Ottolini, da Verona, 14 maggio 1711, in MAFFEI 1955, to. I, pp.75-76.

<sup>91</sup> *L'Ifigenia in Tauris* fa parte di MARTELLO 1735, pp. 127-190. Sulla tragedia rimando a BENISCELLI 2000.

<sup>92</sup> MARTELLO 1869, II 2, p. 96.

<sup>93</sup> *L'Ifigenia* con musica di Agostino Bonaventura Coletti su testo attribuito ad Aurelio Aureli e Pietro Riva da Euripide andò in scena al teatro Sant'Angelo di Venezia il 4 gennaio 1707 (cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 273).

niente a descrivere il carattere del personaggio rappresentato, le cui peculiarità appartenevano a Flaminia forse anche nella vita:

Io voleva intitolare questa tragedia *La Vergine innamorata*, perché veramente questo è il Carattere, che io metto in scena, che oltre l'esser nuovo, è di buon esempio, facendosi veder una Vergine, che ad onta di un amore, che l'occupa tutta, vince la propria passione, e fa che la Virtù trionfi affatto della medesima; ma ho temuto, che questo Titolo dia nel Naso ai Revisori.<sup>94</sup>

L'autore bolognese si appellava all'evidenza della pratica quando sosteneva spiritosamente che «bisogna che io mi accordi col Sig. Bordellon, il quale dice in uno de' suoi dialoghi, che in tutte le altre cose i filosofi insegnano al popolo, ma nelle cose del teatro il popolo è quello che insegna a i filosofi»,<sup>95</sup> accoglieva dunque la sfida di far piacere una tragedia in versi al pubblico areniano, magari sorprendendolo con dispiego di figuranti<sup>96</sup> e non conoscendo l'effetto che avrebbero sortito i suoi versi ispirati all'alessandrino francese:

In Venezia dove tutto il giorno anche da Giornalisti si compongono Drami pieni de' casi ch'Essi chiamano meravigliosi, e che io battezzo per inverisimili, pieni di una Locuzione lirica affatto, et adorna, che in bocca degli Attori sa tutta d'affettazione, non so qual Giudicio possa farsi di mie Tragedie, che marciano per l'Orme Greche e Francesi con tutta la serietà, e senza stranezze di Avvenimenti.<sup>97</sup>

Flaminia ricopriva il ruolo del titolo «non meno innamorata, che costantissima a non corrispondere amorosamente a chi l'ama»,<sup>98</sup> il fratello Giuseppe Balletti (Mario) era Pilade; a proposito di Lelio nel ruolo di Oreste un testimone comunicò a Martello che «i vostri versi in bocca di colui v'avrebbero spaventato se foste stato presente. Gl'altri erano personaggi da potersi sentire, e gl'abiti con il rimanente

---

<sup>94</sup> Lettera di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori, da Bologna, 9 agosto 1710, ora in MARTELLO 1955, XLVII, p. 56.

<sup>95</sup> *Vita di Pierjacopo Martello tra gli Arcadi Mirtilo Diamidio*, in MARTELLO 1735, p. XVII.

<sup>96</sup> «Nell'ingresso della tua favola avverti che il teatro si vegga gremito di personaggi con qualche apparenza, che ecciti l'aspettazione e la meraviglia. Scordati i modesti principj della tragedia e dell'epopeja; e piantati ben in mente che quando si alza il sipario, il popolo si raffredda se vede due personaggi parlar seriamente de' loro interessi. Vi vuole copia, se non di recitanti, almen di comparse. Uno sbarco, una moresca, uno spettacolo di lottatori, o di altra simil cosa, fanno inarcar le ciglia a' tuoi spettatori, e benedicono quell'argento che hanno speso alla porta per sollazzarsi» (MARTELLO 1963, *Sessione Quinta*, p. 283).

<sup>97</sup> Lettera di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori, da Roma, 25 ottobre 1710, in MARTELLO 1955, XLVIII, p. 57.

<sup>98</sup> P. J. MARTELLO, *L'Ifigenia in Tauris*, cit., p. 129.

erano tutto quello che può desiderarsi da comici mercenari». <sup>99</sup> La prima rappresentazione ebbe luogo il 27 agosto 1711 nel teatrino ligneo che veniva montato in mezzo alla cavea dell'Arena di Verona. Si recitava di giorno e non era infrequente che si cambiasse all'ultimo momento il programma per compiacere gli spettatori. <sup>100</sup> I nobili ed i ricchi sedevano in due palchetti a lato della scena o in platea su lunghe file di sedie; a prezzo minore i ceti popolari prendevano posto sulle gradinate di marmo; al rintocco della compieta gli spettatori assai devoti si gettavano in ginocchio a recitare l'*Ave Maria*, costringendo gli attori a interrompere la rappresentazione. <sup>101</sup> Il luogo era caotico e se da un lato il grande afflusso garantiva forti incassi all'impresario, dall'altro alcuni malintenzionati potevano approfittare della confusione ed introdursi «al tempo delle Comedie rompendo li coperti delli stalli a danno Pubblico, e defraudando quelle ricognizioni che si devono a chi le rappresentano». <sup>102</sup> Gli attori della compagnia rischiavano di vedersi sottrarre abiti e denari; per fortuna dall'anno precedente 1710 era intervenuto il vice podestà di Verona, vietando l'entrata ai non autorizzati sotto pena pecuniaria oltre al bando ed alla prigione.

Nel ruolo della principessa argiva, la Balletti compariva in scena con un abito molto ricercato color dell'oro ed impreziosito da vetri colorati; <sup>103</sup> piangeva, smaniava e certo il luogo aperto dell'Arena invitava ad amplificare i gesti ed il tono melodrammatico. Flaminia era molto brava nel patetico-*larmoyant* ed il pubblico fu suggestionato e commosso dalla sua interpretazione. L'autore Martello ben sapeva che lo spettacolo era una finzione e che le lacrime di Flaminia in scena erano un'imitazione perfetta di quelle vere; nell'interessante nota che segue egli opera una distinzione fra attore e personaggio, al quale lo spettatore impara a credere nella convenzionalità del teatro:

A ciò ti rispondo che sbagli se credi che l'ascoltante con tutto questo possa tanto ingannarsi che creda veri i pianti della famosa Flaminia, rappresentante la vergine Ifigenia. E pure all'udirli il popolo piange, ma sai perché? Perché con l'immaginazione facendosi presente quel caso, si astrae nel medesimo, e si figura che la vera Ifigenia parlasse con que'

---

<sup>99</sup> Lettera di Giovan Antonio Grassetti a Pier Jacopo Martello, da Modena, 21 giugno 1714, ora in MARTELLO 1981, to. II, p. 807.

<sup>100</sup> GAGLIARDI 1907, pp. 13-15.

<sup>101</sup> Riferimenti in DE BROSSES 1858, to. I, pp. 138-139.

<sup>102</sup> Bando per tutelare i commedianti in Arena a firma di Giovan Battista Grimani, 12 luglio 1710, ora in *Teatri del Veneto*, to. II, p. 46.

<sup>103</sup> «[...] che l'Ifigenia è la Flaminia; che quella è una scena dipinta; che quegli abiti gioiellati son oro falso e cristallo [...]» (MARTELLO 1963, p. 257).

sentimenti e si smaniasse in quella maniera in cui appunto si esprime e smaniasi la Flaminia; e che il poeta non abbia fatt'altro che mettere in versi il discorso della principessa d'Argo. E così la vera Ifigenia rammemorata, i di lei sentimenti vivamente al popolo ricordati ed espressi nel loro maggior lume, gli atti della vera Ifigenia ad esso sì spiritosamente rappresentati muovono il popolo ad ira, a misericordia, ad amore; e fin qui può arrivare l'impostura. Imperocché, se altrimenti avvenisse e che non la vera ma la finta Ifigenia lo movesse, ne avverrebbe infallibilmente che l'ira, la misericordia e l'amore ancora dopo l'azione durerebbero negli ascoltanti verso l'attrice, siccome quando noi per qualche azione fatta di nostro piacere o scontento, amando o pur odiando un oggetto, ancora fuori di quell'azione seguiamo ad odiarlo o ad amarlo, così finita la rappresentazione avremmo gli stessi movimenti verso la finta Ifigenia; e pure (quand'altro fine non muovaci) non gli abbiamo, là dove verso la vera Ifigenia, anche fuori della rappresentazione, li conserviamo. Ed eccoti il vero arcano della mozione del popolo assiso allo spettacolo della tragedia.<sup>104</sup>

Al successo della recita veronese di *Ifigenia in Tauris* non furono estranei gli intellettuali cooptati da Gian Gioseffo Orsi, vero artefice della serata nei suoi aspetti pratici ed organizzativi,<sup>105</sup> a sostegno della scelta coraggiosa degli attori e in vista di una notorietà di Martello presso un pubblico più vasto.<sup>106</sup> La stampa sostenne con una buona critica l'originalità del testo, ma avanzò qualche riserva sulla sua comprensibilità:

I personaggi di queste Tragedie hanno caratteri bellissimi, e molti di loro anche nuovi, condotti, e sostenuti con proprietà. Sono piene di nobili sentimenti, espressi con tanta felicità con quanto ingegno son concepiti. Muovono gli affetti di chi attentamente le legge; ma più li moverebbero, se loro non pregiudicasse talvolta l'ingegnoso de i sentimenti, e la stretta maniera dello spiegarsi, accompagnata dalla necessità di servire nello stesso tempo alla rima [...] poiché allora chi ascolta, non ha tempo, come ha chi legge, di riflettere, e di rileggere.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Nella lettera sulla *Ritirata di Femia sentenziato* pubblicata da Prospero Viani, Pier Jacopo Martello ricorda che «il dottissimo Sig. Marchese Orsi e Lelio Riccoboni attissimo comico mi scrissero sopra la per essi ideata rappresentazione, come di cosa da essi soli pensata, senza nominare né punto, né poco Maffei, e ne conservo le lettere originali, di modo che mi giova credere nessuno di essi ingannarsi; ma l'intenzione di farla recitare fosse del Maffei, la promozione dell'Orsi, l'esecuzione del Riccoboni» (MARTELLO 1869, p. 146).

<sup>106</sup> «A recitarla mi ha mosso il credere che dalla sola lettura non se ne possa fare per il teatro un sicuro giudizio, ed a darla di nuovo alle stampe il tenere per impossibile che si trovi presso di tutti quelli che vedranno rappresentarla il corpo intiero delle tragedie dell'autore; e perché mi sta a cuore che le sia fatta quella giustizia che ha ottenuta da molti letterati, che furono assistenti alla sua prima recita, ho voluto però che vada nelle mani d'ogni uno, perché se ne giudichi con fondamento» (MARTELLO 1981, to. II, pp. 799-800).

<sup>107</sup> [L.A. MURATORI?], «Giornale de' Letterati d'Italia», to. V, articolo XIII, 1711, pp. 280-281.



Lo spettacolo ebbe anche il giro usuale di piazze della terraferma: nel 1711 a Bologna dove fu stampata un'edizione presso Giovan Antonio Sassi; a Padova ed a Vicenza, dove fu proposta insieme alla *Sofonisba* nell'estate del 1712.<sup>108</sup>

Il famoso comico Luigi Riccoboni, detto Lelio, questo intraprese, mettendo sopra le scene la prima volta in Verona l'*Ifigenia*, dalla rappresentazione della quale tale applauso e vantaggio riportò, che lo stesso comico non solo più volte altrove la replicò, ma altre delle date da lui alle stampe in Verona medesimamente, in Vicenza, in Venezia, in Bologna ed in altre città della Lombardia ne rappresentò.<sup>109</sup>

La ripresa veneziana avvenne al Teatro San Luca nel Carnevale seguente, quando precedette un'altra tragedia a lieto fine dello stesso autore, la *Rachele*, che per soggetto parve più adatta al periodo quaresimale.<sup>110</sup> Nell'edizione areniana del 1711 il ruolo della protagonista fu affidato ad «una giovane romana graziosa e che si portò molto bene»,<sup>111</sup> probabilmente Cecilia Rutti detta appunto la Romana; la Balletti era Lia, Riccoboni Giacobbe e Labano forse il vecchio Pantalone Giovan Battista Garelli: «certa cosa è, che non poco applauso ha riportato in varie Città dell'Italia, alle quali dal famoso Luigi Riccoboni, soprannominato Lelio, e dalla sua sceltissima compagnia è stata rappresentata».<sup>112</sup> Delle figlie di Labano la Balletti non impersonava il ruolo del titolo sia per questioni anagrafiche che per ragioni di principio, dal momento che «la purità nasce dalla virtù, che conosce il vizio, e lo fugge, ed è in conseguenza di maggior merito; nell'altra [Rachele] nasce da semplicità d'indole candida, che vizio mai non conobbe, e questa non è men bella dell'altra ne' suoi effetti, ma nella cagione è ben meritevole».<sup>113</sup> A fronte di un

---

<sup>108</sup> «Ve ne ho da dir una? Anche in Vicenza han rappresentata l'*Iffigenia*, insieme con la *Sofonisba* del Trissino, che pure è piaciuta; e un certo Dottore là ha fatto un Sonetto, che è stampato nel detto Metro, ed in lode del Comico, e vi è dello Spirito, et io ho esortato l'Autore a darsi a far Tragedie, avendo uno stile semplice e grave tutto a proposito» (lettera di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori, da Roma, 13 luglio 1712, ora in MARTELLO 1955, L, p. 59).

<sup>109</sup> *Vita di Pierjacopo Martello tra gli Arcadi Mirtilo Diamidio*, in MARTELLO 1735, pp. xv-xvi.

<sup>110</sup> «Dite al sig. Martelli che la sua Ifigenia ha avuto infinita attenzione, e grandissimo applauso, avendo io quel giorno fatto invito, come si fa per le Monache. Ho persuaso Lelio a farne due in Venezia nel prossimo carnevale, e a far la Rachele di quaresima. Egli dovrebbe mandar copie a Venezia delle sue Tragedie, che si spaccerebbero subito, altrimenti ho detto a Lelio, che ne faccia ristampar una per dar ad intendere il modo del suo verso» (lettera di Scipione Maffei a Ottolino Ottolini, da Verona, 15 settembre 1711, in MAFFEI 1955, to. I, p. 83. Altre notizie in SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 566).

<sup>111</sup> Lettera di Giovan Antonio Grassetti a Pier Jacopo Martello, da Modena, 21 giugno 1714, ora in MARTELLO 1981, to. II, p. 807.

<sup>112</sup> *La Rachele*, in MARTELLO 1735, p. 195.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 194.

soggetto scabroso, Martello si risolse a comporre un sorprendente ritratto d'amor coniugale:

Io però dovendo trattar questo affetto per necessità dell'Azione, anzi della medesima Storia, ho voluto star ne' confini del verisimile, di maniera che alla naturalezza dell'espressioni corrisponda l'onestà de' mezzi, e del fine, facendo così un ritratto del vero amor conjugale, che qual è nel suo esterno, si ritrova ancor nel suo interno, e non lusingando con immagini troppo sozze, né ingannando con sentimenti troppo fallaci, induce costume dilettevole, onesto, ed utile non meno alle coscienze, che alla Repubblica.<sup>114</sup>

Col volgere del nuovo secolo il gusto del pubblico era mutato e l'opera in musica era preferita alla commedia, sebbene avesse un costo di allestimento proibitivo per gli impresari, che dovevano mettere in campo molte repliche per rientrare delle spese.<sup>115</sup> Si aggiunga il fatto che il teatro musicale aveva contribuito in modo significativo alla circolazione del repertorio francese ed all'assimilazione dei principi classici nelle procedure retoriche dei libretti, che presentavano buona parte di declamato e metri misti. La loro bontà non risiedeva nella qualità dei versi bensì nell'efficacia delle soluzioni drammaturgiche, soprattutto da quando l'importanza delle parole era subordinata alla supremazia delle note.<sup>116</sup> Gli attori cercarono di impadronirsi del genere di successo riducendo all'uso comico molti drammi per musica, favoriti dalla condivisione degli spazi teatrali e dal fatto che gli autori alternavano l'attività librettistica a quella poetica e drammaturgica.<sup>117</sup> A questa scelta di repertorio i coniugi Riccoboni furono certamente indirizzati dal librettista Pietro Pariati,<sup>118</sup> collaboratore di Apostolo Zeno ed amico di gioventù di Luigi.<sup>119</sup> Nel 1707 erano andate in scena *La casta Penelope*<sup>120</sup> per la compagnia di Teresa Costantini detta Diana a Milano e per la compagnia di Lelio e Flaminia due tragedie

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 196.

<sup>115</sup> «Si l'on compare une recette si modique avec les excessives dépenses qui sont nécessaires pour soutenir la magnificence de ces spectacles, on sera convaincu des pertes que doivent faire les entrepreneurs d'Opéra, étant presque impossible que la recette égale les frais, surtout en moins de quatre mois de représentations, puisque l'Opéra ne commence à Venise au plutôt qu'à la moitié du mois de novembre jusqu'au dernier jour du Carnaval» (RICCOBONI 1738, p. 52).

<sup>116</sup> Cfr. SMITH 1970, p. 70.

<sup>117</sup> Oltre a Pietro Pariati ricordiamo ad esempio il romano Carlo Sigismondo Capece (1652-1728) e il napoletano Benedetto Domenico Lalli (1679-1741). Sul tema rimando a BUCCIARELLI 2003.

<sup>118</sup> Cfr. GRONDA 1990.

<sup>119</sup> Lelio fa riferimento ai «ventiquattro anni di cordialissima servitù» con Pietro Pariati ovvero ad un'amicizia risalente al 1691 quando Riccoboni sedicenne recitava col padre Antonio detto Pantalone e Pariati, di dieci anni più vecchio, era già laureato e poeta fra Reggio, Modena e Parma. Cfr. RICCOBONI 1715, p. 5.

<sup>120</sup> PARIATI 1707a. Se ne farà il libretto di un dramma per musica per il Carnevale 1724.

d'argomento romano: *Tito Manlio* dal melodramma di Matteo Noris probabilmente con musiche<sup>121</sup> e *Marzio Coriolano* presso il teatro di Bologna in una recita movimentata nella quale uno spettatore fu portato via dalle guardie perché (inaudita prepotenza!) pretese che il paggio sedesse davanti ai gentiluomini del Cardinal Legato.<sup>122</sup>

Di Pietro Pariati fu anche l'adattamento dell'*Artaserse* di Giulio Agosti, già ridotto a libretto d'opera nel 1705 e rappresentato a Bologna e forse a Modena sicuramente senza musiche nel 1714, con la Balletti nel ruolo di Aspasia. In comparazione con l'opera lirica strutturata in tre anziché in cinque atti, mancò all'*Artaserse* del 1714 la centralità del ruolo della protagonista assoluta, pretesa dalla virtuosa ma non praticabile in una compagnia di comici.<sup>123</sup> D'altronde, nonostante le molte difformità riscontrate, l'apertura era identica e le battute della tragedia erano riportate in musica pedissequamente:<sup>124</sup> vi erano peripezia, agnizione e lieto fine, «ma non per questo lascia d'essere azione Tragica; poiché contiene la morte di più d'uno, e in fin all'ultimo è lagrimosa, e miserabile».<sup>125</sup> Nel dramma in endecasillabi sciolti Aspasia vi giganteggiava sin dall'entrata quando, rifiutando il matrimonio con uno dei due spasimanti, voleva essere sposa della morte o dell'uccisore di Artaserse.<sup>126</sup> Si trattava dell'ennesima variazione sul tema della regina vendicativa e crudele tanto cara

---

<sup>121</sup> «Il *Tito Manlio* va alle stampe con qualche diversità dal suo primo Originale, perché così è capitato alle mani di chi si è presa la cura di darlo alla luce, e ciò per discolpa verso chi lo scrisse, che non può da lui ignorarsi. Le Voci, che vi troverai di Fato, Adorare, e simili, sono scherzi della penna, che affetta la gentile credulità, non sentimenti del cuore, che è veramente Cattolico. Abi pace» (*Al cortese lettore*, in PARIATI 1707c, p.7).

<sup>122</sup> «Il *Coriolano* fu scritto per gioco, potendosi curare, che non vi stanco punto la mente, ed io ne tengo mezo nascosto l'Autore, dandolo alle stampe di furto, perché, se bene mio parziale Amico, la sua delicatezza me l'avrebbe impedito» (L. RICCOBONI, in PARIATI 1707b). Notizie in RICCI 1888, pp. 399-400.

<sup>123</sup> Al teatro Sant'Angelo di Venezia il 16 gennaio 1705 andò in scena *Artaserse* su testo adattato da Apostolo Zeno e Pietro Pariati e con inserimento di balli e musica di Antonio Giannettini, maestro di cappella del duca di Modena Francesco II d'Este. Il libretto era dedicato a Georg Ludwig duca di Hannover, recente vincitore a Blenheim e futuro re d'Inghilterra. Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 265. La tragedia venne trasposta «con la minore diversità che fosse possibile»; tuttavia nell'opera «s'è levato ogni tragico che amareggiasse il gusto degli uditori, in ciò non meno si è procurato di piacere che di ubbidire» (*L'Autore a chi legge*, in AGOSTI 1714, p. 5).

<sup>124</sup> Ad esempio, nella prima scena al «Dopo tante ruine, e tanti affanni / Al fin terger potremo / Da le stanche pupille il lungo pianto» (AGOSTI, I 1, p. 1) fa riscontro «Dopo tante ruine, e tanti affanni / Ecco si terge, Amici, Da le stanche pupille il lungo pianto» (PARIATI, I 1, p. 13).

<sup>125</sup> *L'Autore a chi legge*, in AGOSTI 1714, p. 3.

<sup>126</sup> L'entrata della protagonista femminile Aspasia è preparata in I 5 dall'entrata di Ariaste e Siridate, mentre nell'opera in musica è posticipata a I 9 e l'ordine di sortita è invertito. Cfr. ASPASIA, aria di sortita «Ti giova per poco», ivi, I 1, p. 5. Cfr. «Questo m'è pena / Io sol godo in odiarvi; / E per meglio godere / Vorrei potervi odiar senza rimorso. [...] odiatemi vi prego» (ivi, I 5, p. 28).

all'attrice, servita di momenti di grande efficacia spettacolare dove erano necessari mezzi tecnici notevoli, primi fra tutti potenza vocale e temperamento scenico. In particolare significative erano le scene con la rivale Berenice,<sup>127</sup> soprattutto l'ultima dell'atto terzo quando Aspasia «instupidita è dal dolore: e tace»;<sup>128</sup> poi maledice se stessa, vuole morire ed al culmine di una scena di follia sviene: un monologo che permetteva a Flaminia di esibire le sue doti virtuosistiche ed avere un'uscita di scena ad effetto.<sup>129</sup>

Malgrado gli entusiasmi dell'*élite* culturale, le tragedie italiane antiche e moderne non assicuravano gli incassi delle commedie con maschere o dei rifacimenti del teatro classico d'oltralpe. Per rimpinguare le casse Lelio e Flaminia si videro costretti a proporre un repertorio di sicuro esito, alternando una buona tragedia magari francese alle «comédie a noi portate dallo spagnuolo, e quasi tutte di un inverisimile, e troppo caricato viluppo; e in vece di tragedie, delle operette in prosa del Cicognini, che fu l'ultimo distruttore del buon gusto su la scena»;<sup>130</sup> anche i canovacci dell'Arte erano inesauribili da un punto di vista recitativo, sebbene ormai frusti perché in mano a comici spesso ignoranti:

J'eus la complaisance de les jouer avec bien de la peine, et avec une grande dépense, dont le nombre des spectateurs, qui n'était pas considérable, ne me dédommagea pas; et malgré l'intérêt que chacun y prenait pour la gloire de la patrie, Corneille et Racine triomphaient toujours.<sup>131</sup>

L'affermazione di Lelio contraddiceva Scipione Maffei, per il quale le tragedie francesi senza eccezioni non valevano granché. È vero che il capocomico aveva bisogno di danaro per mandare avanti la sua compagnia e si interessava più al trionfo degli spettacoli che al ritorno di una tragedia italiana assoggettata alle regole e a una scrittura nuova che toccava solo i dotti. Riccoboni prese l'ardire di recitare una versione italiana in versi polimetri liberi di *Andromaca* di Jean Racine, presentandola a

---

<sup>127</sup> Le due donne si incontrano in II 2 e in III 2 sebbene rivali si comprendono perché unite nel pianto. Nell'opera lirica la scena fra Berenice e Aspasia chiude l'atto in II 19-20 (con Artaserse) e 21 (duetto finale).

<sup>128</sup> Ivi, III 4, p. 67.

<sup>129</sup> Il personaggio di Aspasia non faceva più ritorno sul palcoscenico se non alla fine, quando Artaserse divideva il suo regno e si organizzavano le nozze coi due principi in V 7 (ivi, pp.103-104). Nell'opera lirica, invece, la situazione rimaneva compromessa finché Artaserse *in extremis* annullava la condanna a morte ed approvava il doppio matrimonio.

<sup>130</sup> L. RICCOBONI, *Introduzione*, in AGOSTI 1714, pp. 2 e 4.

<sup>131</sup> RICCOBONI 1737, pp. 89-90.

Parigi alla Comédie Italienne nel 1725, anno della sua pubblicazione.<sup>132</sup> Non erano mancati numerosi precedenti musicali dell'opera,<sup>133</sup> ma Lelio si mosse sulla scorta della traduzione approntata in versi per il Carnevale modenese del 1709<sup>134</sup> ed in prosa dal conte Giovanni Rangoni per il teatro dei dilettanti. Ciò non escludeva un suo utilizzo sui palcoscenici dei professionisti, dal momento che «diversi nobili Accademici d'Italia hanno concordemente istudiato di renderla non indegna di un così bell'Originale, e certo vi sono perfettamente bene riusciti».<sup>135</sup> Ad esempio al Collegio dei Nobili di Modena l'anno precedente andarono in scena *Britannico* di Jean Racine ed *Il malato immaginario* di Molière, con intermezzi danzati o pantomimici; nel 1709 era stato presentato *Cinna* di Pierre Corneille con cinque balletti allusivi alle azioni della tragedia: ballo all'eroica, di villani, delle nazioni delle quattro parti del mondo ovvero ballo nobile, grottesco, pastorale e di carattere.<sup>136</sup> La versione di *Andromaca* messa in scena a Parigi prevedeva che gli attori adattassero ciascuno la propria parte, ma il copione fu probabilmente rivisto da Antonio Conti.<sup>137</sup> In favore della comprensibilità presso l'uditorio, il tono era generalmente medio,<sup>138</sup> si scioglievano i patronimici o gli appellativi e sulla linea di

---

<sup>132</sup> *L'Andromaca* di Racine andò in scena seguita da *L'Île des Esclaves* di Marivaux all'Hôtel de Bourgogne il 12 marzo 1725 (incasso 1087 lire, 536 spettatori) e il 15 marzo (1646; 291). Cfr. BRENNER 1961, p. 77.

<sup>133</sup> Al teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia il 26 gennaio 1677 fu presentato un *Astianatte* di Antonio Maria Bononcini su testo di Antonio Salvi con Marianna Benti Bulgarelli (*Andromaca*) e Nicola Grimaldi (*Pirro*). Un *Astyanax*, tragedia di Buongiovanni Grottarolo, andò in scena a fine Seicento. Una commedia su testo sempre del Salvi con arie di Pietro Antonio Bernardoni fu a Pratinolo nel settembre 1701; al teatro del Cocomero di Firenze il 17 giugno 1716 su testo di ignoto. La versione dell'opera conosciuta di Giovanni Bononcini su testo di Nicola Francesco Haym (Londra, King's Theatre, 1727) provvide l'occasione della guerra fra le famose cantanti Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni. Rimando a SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 344 e *passim*.

<sup>134</sup> La traduzione era di Alfonso Cavazza avvocato modenese, professore di filosofia all'università e commissario ducale a Ferrara dove morì nel 1731. Fu autore di alcune opere drammatiche di ambientazione romana. Cfr. GANDINI 1873, p. 15.

<sup>135</sup> L. RICCOBONI, *Dedica al conte di Peterborough*, in RACINE 1725, s.n. Il dedicatario Charles Mordaunt (1658-1735) guidò le truppe inglesi e olandesi in Spagna durante la Guerra di Successione. Sposò segretamente la famosa cantante Anastasia Robinson (1695-1755), figlia del ritrattista Thomas, attiva fra il 1714 e il 1724. Cfr. ROGERS 2004.

<sup>136</sup> Cfr. MOLLI 2000, pp. 84 e 117.

<sup>137</sup> «La medesima *Andromaca*, Tragedia del Racine, trasportata dal Francese in Versi Italiani. In Parigi per Giambattista Lamesle 1725. In 8. Questa Traduzione è senza il nome di chi la fece» (QUADRIO 1743, Libro I, Dist. I, Capo IV, p. 108). Tuttavia un'edizione de *L'Andromaca [sic], tragedia del Sign. Racine trasportata del francese in versi italiani, in V atti, de l'abate Conti e Luigi Riccoboni detto Lelio*, Paris, Lamesle, 1725, in 8° viene riportata nel *Catalogue des livres de la Bibliothèque de feu M. le duc de la Vallière*, par G. Debure et J. L. Nyon, vol. VIII, 1788, n. 19138.

<sup>138</sup> Il registro medio può essere esemplificato nell'evocazione della morte di Ettore quando l'anafora visionaria del francese è tradotta nell'azione razionale del pensare ed il *songe* dell'originale diventa «Pensa, pensa o Cefisa, a quella notte / crudele, eterna notte...» (RACINE 1725, p. 70).

un'efficacia rappresentativa non esente da didascalismo si inserivano aspetti torbidi o più patetici. Nonostante l'aperta sfida ai colleghi della Comédie-Française sul repertorio di loro pertinenza, «cette pièce fut très applaudie. Mario y joua à ravir. Lelio joua au mieux les fureurs d'Oreste»;<sup>139</sup> con Pierre-François Biancolelli detto Dominique nel ruolo di Pirro, Silvia era Andromaca e Flaminia Ermione in un'altra sublime variazione della donna gelosa, collerica e manipolatrice, che «Quand'ancor mi perda, sol penso a vendicarmi».<sup>140</sup>

«Le 15 Mars 1725, les Comédiens Italiens donnèrent la première représentation d'*Andromaca*, c'est une traduction très littérale en vers non rimés, de la Tragédie de M. Racine. Les principaux rôles d'*Andromaque*, d'*Hermione*, de *Pyrrhus*, d'*Oreste* et de *Pilade*, étaient remplis par les Demoiselles Silvia et Flaminia, et par les Sieurs Mario, Lelio et Dominique, habillés à la Romaine. La pièce fut fort bien représentée, et cette nouveauté singulière a été goûtée de plusieurs personnes qui entendent parfaitement la Poésie Italienne, et qui sont à portée d'en sentir les beautés [...] L'*Andromaque* de M. Racine fut traduite en vers non rimés Italiens, par des Seigneurs de la ville de Modène, qui la représentèrent dans les temps que les troupes du Roi de France étaient dans ce pays, vers 1700. Ce qu'il y a de particulier à la traduction de cette pièce, c'est que chaque Acteur traduisit son rôle, et la scène entière, où il se trouvait avec *Andromaque*, ou *Hermione*. Le baron de Rangoni, envoyé du duc de Modène en France, était un des acteurs de cette pièce, et jouait le rôle d'Oreste» *Note manuscrite de M. Riccoboni le père*.<sup>141</sup>

Senza abbandonare le eroine antiche che non cessò di ammirare nella tragedia francese, da *Andromaque* ad *Athalie*, Riccoboni prese in prestito una nuova ispirazione nel registro cristiano che non mancava di donne forti nella fede, eroine gloriose del teatro e dei romanzi medievali; trasse dal *Filostrato* di Giovanni Boccaccio la sua *Griselda* che William Shakespeare aveva fatto rivivere in *Troilus and Cressida* (1603, Globe Theater?). Apologo sulle virtù muliebri magnificate dalla fermezza cristiana, *Griselda*<sup>142</sup> era infatti la favola trasformata in incubo per una pastorella diventata regina. Il protervo marito la sottoponeva a prove crudelissime per confermarne la

---

<sup>139</sup> GUEULLETTE 1938, p. 105.

<sup>140</sup> RACINE 1725, IV 4, p. 90; si tratta della traduzione letterale del v. 1255 «Que je me perde ou non, je songe à me venger», in RACINE 1922, p. 103.

<sup>141</sup> PARFAICT 1767, to. I, pp. 141-142.

<sup>142</sup> La *Griselda*, pubblicata in versione bilingue nel primo volume di NTI 1718, ebbe come precedente un'opera per musica omonima con libretto di Apostolo Zeno rappresentata al San Cassiano di Venezia nel 1701 musicata da Francesco Pollarolo; al Teatro Ducale di Milano il 26 dicembre 1718 da Antonio Maria Bononcini; al Teatro Capranica di Roma nel 1721 da Alessandro Scarlatti; a Londra nel 1722 da Giovanni Bononcini su libretto di Paolo Rolli. Al Teatro Bonacossi di Ferrara andò in scena nel 1708 *La virtù in trionfo o sia La Griselda* con Angiola Augusti (Griselda), Giovanni Battista Roberti (Gualtiero), Giuseppe Maria Boschi (Corrado), Anna Maria Lodovica Ambreville (Costanza), Giuseppe Precatio (Roberto), Francesco Guizzardi (Otone), Antonia Macari (Dorilla) e Giacomo Macari (Elpino). Cfr. BUCCIARELLI 2007, pp. 247-48.

fedeltà: le faceva credere di averle ucciso la figlia e la ripudiava per richiamarla come serva della futura sposa, che in realtà era la figlia allevata altrove. La trama di questa tragicommedia era condotta da Boccaccio sul tema della nobiltà di cuore rispetto a quella per nascita;<sup>143</sup> ma il riferimento stringente di Lelio era al libretto di Apostolo Zeno, di cui era la parafrasi già a partire dalla battuta di sortita della protagonista.<sup>144</sup> Medesimi erano gli ambienti<sup>145</sup> e i fili conduttori della trama, sebbene l'originale desse più rilievo alla ragion di stato;<sup>146</sup> maggior distanza vi era invece dall'omonima opera del drammaturgo milanese Carlo Maria Maggi.<sup>147</sup> Ad una delle sue prime prove drammaturgiche, Lelio autore ed attore nel ruolo di Godofredo fu affiancato probabilmente da Teresa Costantini Diana ed in seguito da Cecilia Rutti detta la Romana, che decenni dopo al San Luca di Venezia «malgré ses cinquante ans, que le fard et la parure ne pouvaient pas cacher, elle avait un son de voix si clair et si doux, une prononciation si juste et des grâces si naturelles et si naïves, qu'elle paraissait encore dans la fraîcheur de son âge».<sup>148</sup> Al Théâtre Italien di Parigi la recita del 23 agosto 1717 salutò invece Flaminia nel ruolo del titolo con Giuseppe Balletti Mario (Ottone), Zanetta Benozzi Silvia (Costanza) e Tommaso Visentini Thomassin (Arlecchino); forse Pietro Alborghetti (Pantalone) era il padre di

<sup>143</sup> «GRISELDA: [...] Se non nacqui sul foglio, non vi impressi però orme men degne del grado di Regina [...]. Nulla, nulla togliesti a Griselda, levandole il fasto di Regina, molto levate al mio cuore, togliendoli dolce nome di sposa» (RICCOBONI 1718, 17, p. 18).

<sup>144</sup> «Seguendo l'honor del comando eccomi umil serva a tuoi cenni» (ibid.) era in ZENO 1711, 12, p. 10: «Eccoti, Sire, innanzi / L'umil tua serva».

<sup>145</sup> Stesse sono le ambientazioni utilizzate: sala del trono nel palazzo (atto I), bosco con capanna in lontananza (atto II), bosco con capanna e modesto giaciglio (atto IV), atrio del palazzo reale e sala del trono (atto V). Nell'edizione ferrarese del 1708 vi sono elencate le mutazioni di scena: «*Nell'Atto Primo*: Luogo preparato per il Rifiuto di Griselda, con Popoli spettatori. Luogo delizioso su 'l mare, ove si vedrà lo sbarco di Costanza con suo seguito. Poi Gran Carro per la medesima. Gran Cortile di Statue, che introduce alla Reggia. *Nell'Atto Secondo*: Stanze con Gabinetti, e fughe. Campagna con piccole Capanne in lontano, e Fonte. Luogo montuoso con gran Capanna per Griselda. *Nell'Atto Terzo*: Sala d'udienza con Trono. Giardino ameno co cadute d'acque» (ZENO 1711, pp. 10-11).

<sup>146</sup> Gualtiero «usò egli questo artificio, perché conoscendo pienamente la virtù della moglie, voleva ch'ella ne desse pubblica pruova, e che quindi i sudditi conoscessero quanto ella meritasse quel grado, che più era nobilitato per lei dalla grandezza dell'animo, che oscurato dalla viltà della nascita» (ZENO 1701, pp. 12-13).

<sup>147</sup> In riferimento alla tragedia *Griselda* di Saluzzo del Maggi, ne *A' Lettori Amorevoli* il Muratori scrive: «Non più d'otto giorni vi spes'egli dietro, tanta fu la fretta di chi la desiderava. Recitossi poscia pubblicamente da alcune Dame, e Cavalieri, e fu stimata assaissimo. Né lo stesso Autore si pentiva di tal componimento, benché lo confessasse tuttavia imperfetto. Diedesi egli dunque un giorno a ripulirlo, ma distratto da più gravi affari non passò oltre all'Atto Primo» (MAGGI 1700, p. 345).

<sup>148</sup> Carlo Goldoni versificò il testo su richiesta della stessa attrice, dichiarando di essersi allontanato dalla trama di partenza e di aver aggiunto il personaggio del padre di Griselda (che però troviamo nell'edizione a stampa di Riccoboni!) per dare un ruolo all'attore Gaetano Casali: «cette épisode donna un air de nouveauté à la tragédie, la rendit plus intéressante, et me fit passer pour auteur de la pièce.» (GOLDONI 1787, to. I, p. 294).

Griselda; Francesco Materazzi (Dottore) e Giovanni Bissoni (Scapino) o Giacomo Raguzzini (Scaramuccia) impersonavano Roberto principe di Salerno e Corrado zio di Roberto; Francesco Riccoboni o uno dei figli Visentini il piccolo Everardo. I personaggi in maschera (Arlecchino e Pantalone) recitavano all'improvviso accanto ai ruoli stesi degli altri. La versione di Riccoboni arrivata alle stampe attenuava la crudeltà del protagonista maschile così come l'imperturbabilità di Griselda: l'amore inestinguibile della sposa fedele<sup>149</sup> era enfatizzato per bocca della protagonista e degli altri personaggi, che ne rilevavano il carattere fermo ed eroico.<sup>150</sup> Il ruolo di vittima sacrificale era portato all'estrema conseguenza quando la donna da regina diventava serva dell'amante del marito; ma Riccoboni stemperava l'imbarazzo della situazione insinuando nella giovane donna una sorta di attrazione verso chi ignorava essere sua madre;<sup>151</sup> nella scena fra rivali, anziché il furore prevaleva perciò un analogo sentire, ma non mancava l'inevitabile stoccata moralistica.<sup>152</sup> La scelta insistita da parte di Lelio di portare in scena edificanti esempi muliebri sovvertiva lo stereotipo dell'attrice-puttana beatificando Flaminia sulla scena in ruoli di sposa e di madre. Il diffuso tono *larmoyant*<sup>153</sup> procurava di «conformare all'argomento lo stile, maneggiando passioni tenere, e serbandone i miei Attori caratteri di mezzana virtù, senza frammischiarvi alcuno di quegli avvenimenti strepitosi ed Eroici, che si ricercano nelle Storie più illustri, e ne' più grandi Teatri». <sup>154</sup> Anche il marchese d'Argenson, uno spettatore di solito poco generoso con gli attori ed il repertorio della Comédie Italienne, elogiava il carattere patetico di questa commedia:

<sup>149</sup> «GODOFREDO: E m'ami ancora spietato? Il sangue di tua figlia non estingue il foco del tuo amore? GRISELDA: Può estinguere la mia fiamma solo il mio sangue perché ne estinguerà la vita; ma se il versasse ancor la tua mano mi farò grato il colpo, né cessarei d'amarti» (RICCOBONI 1718, I 7, pp. 16-18).

<sup>150</sup> «OTTONE: Ah certo Eroica è una tanta virtude, ma si compra a costo d'una pena infruttuosa; quanto è più dolce usar in pace il comando di Regina, che depressa goderne solo la gloria, ed il merito, Lo saprò renderti ciò che indegnamente ti è tolto, e l'amante mio cuore, se ne gradisci gli affetti, tutto tenderà per Griselda» (ivi, I 8, p. 22).

<sup>151</sup> «COSTANZA [...] sento che a lei mi stringe un non inteso amore, una forza a me ignota» (ivi, IV 2, p. 60).

<sup>152</sup> «COSTANZA: L'affetto è innocente. GRISELDA: Ma son ben rei i sospiri, e gli amplessi. Un'onorata moglie non può aver cuore, non deve nutrir affetto, che per lo Sposo. Fan gran machia al suo decoro ancor l'ombre leggiere, il lampo d'un sguardo, la velocità d'un pensiero» (ivi, V 4, p. 74).

<sup>153</sup> Griselda è sposa e madre e dopo il patetico addio al figlioletto in II 5 e in III 3, ad Ottone chiede pietà per lui: «GRISELDA: Quella che umil ti prega, e che ti chiede pietà, ella è madre, e ciò ti basti [...]. OTTONE: Tu che crudeltà dispensi non puoi chieder pietade, ed io giustamente la nego. GRISELDA: Pensa che son donna, e Madre, se come donna t'irritai come Madre io non t'offesi, e' se pur voi vendetta, in me vendica il torto, perché non è il mio figlio, reo del mio delitto. Per mercede pietà» (ivi, III 3, p. 46).

<sup>154</sup> ZENO 1701, p. 9.



Il y a peu de pièces faites pour toucher autant que celle-ci: la patience jointe à la douceur, la vertu et la constance sont mises ici à une grande épreuve, et tous les traits réunis, employés avec gradation, doivent toucher infiniment la sensibilité des spectateurs. L'amour ne touche pas seul au théâtre, on le voit dans plusieurs pièces, et quand nos auteurs dramatiques en étudieront bien les sujets, ils trouveront une nouvelle carrière à courir, plus grande que celle des fadeurs de la galanterie, épuisées déjà depuis longtemps. *Griselde* méritait donc d'être mise à notre théâtre par quelque habile main comme par celle de Voltaire.<sup>155</sup>

Alcune lunghe scene monologanti di Griselda erano spostate da Riccoboni in altri momenti dell'opera;<sup>156</sup> la protagonista era servita in particolare di una commovente azione pantomimica nel secondo atto quando deponava i segni del suo stato e si spogliava degli abiti di regina come indicato in didascalia,<sup>157</sup> partendosi «avvolta fra quei panni ne quali piacque al mio destino, che un giorno io ti piacessi, e che sempre ho serbati, per la memoria gradita, e del tuo affetto e della mia fortuna».<sup>158</sup> Nell'agnizione del precipitoso finale, il re dichiarava in sequenza che Costanza non era sposa ma figlia; che la madre la pianse uccisa ma un pastore la custodì per suo comando; che Griselda sarebbe tornata regina nella reggia.<sup>159</sup> Al pubblico che pagava il biglietto storie simili piacevano molto e gli attori ne facevano quotidiana esperienza; per questo motivo era necessario che gli intellettuali italiani uscissero per una volta dal circuito protetto delle accademie e si confrontassero col mercato reale. Il Martello si era reso conto che il lavoro in teatro era frutto di mediazioni e per stima nei confronti dei coniugi Riccoboni<sup>160</sup> si fece da parte lasciando loro la massima li-

---

<sup>155</sup> ARGENSON 1966, to. II, p. 684. Si noti che il marchese d'Argenson era un amico personale di Voltaire. I contemporanei come madame Françoise de Graffigny erano spesso lungi dall'essere del medesimo avviso.

<sup>156</sup> Ad esempio l'addio in apertura di secondo atto in posizione rilevata è del tutto analogo nei contenuti ma posticipato nel libretto d'opera in II 5; sempre in rilievo in apertura d'atto (IV 1) l'altro monologo della protagonista viene collocato da Apostolo Zeno in posizione centrale in II 9.

<sup>157</sup> «Sopra un Tavolino vi sono bacili con le vesti Reali di Griselda, corona, e scettro. Griselda termina di vestirsi da Pastorella» (RICCOBONI 1718, II 2, p. 26).

<sup>158</sup> Ivi, II 4, p. 30. La scena è spostata da Zeno in apertura del secondo atto dove viene citato allo stesso modo in attrezzaria un tavolino a parte con manto scettro e corona. Si veda ZENO 1701, pp. 34 e sg.

<sup>159</sup> La versione più spettacolare trova riscontro nel finale dell'opera in musica in cui viene aggiunta una scena: «Dopo la grave Sinfonia scende dal Cielo la Reggia d'Imeneo; indi si trasforma la Reggia d'Imeneo nella Reggia della Virtù ove fra i raggi si avvanza la virtù personificata in un finale di Trionfo (centone appiccicato in fine). Luogo magnifico in tempo di notte preparato per le Nozze con fanali accesi. Poi Gran Machina della Reggia d'Imeneo, che à vista del Popolo si trasformerà nella Reggia della Virtù con vari trasparenti» (ZENO 1711, p. 12).

<sup>160</sup> «Ti vo' dar gusto con sentenziare che l'italiano va a piacere con più ragione degli altri, se più commozione dei Francesi, e più gravità dagli Spagnuoli prenderà in prestito nelle Scene. Di questo mescolamento mi dà grande speranza Luigi Riccoboni, detto Lelio comico, che con la sua brava Flaminia si è dato non solo ad ingentilire il costume purtroppo villano de' vostri istrioni, col rendere l'antico decoro alla comica professione, ma recitando insieme co' suoi compagni regulate e sode tragedie, le rappresenta con vivacità, e con fermezza conveniente ai soggetti che tratta, di modo che

bertà nella realizzazione e tenendo ben distinti i piani della letteratura e della scena.<sup>161</sup>

[...] ma quando alle azioni sceniche, la maggior parte, e la più degna del popolo ha cuore, che fisicamente si lascia muover gli affetti, e quando lo spettatore già mosso entra nell'interesse degli attori, non vi è chi meglio giudichi dell'economia dell'azione, e della proprietà dei caratteri, e tanto vede addentro la condotta del fatto rappresentato, quanto vi vedrebbero i veri Personaggi, che in scena sono imitati, se non finta, ma realmente operassero [...] ti si travedi (replicava il supposto Aristotile) ad accettar per popolo un uditorio composto di pochi letterati, la maggior parte parziali, e la minor parte emoli dell'Autore, i quali giudicando secondo le loro opposte passioni agevolmente sbilanciano. Io però tornoti a dire, bisogna rappresentarle a' dotti, a' gentiluomini, a dame, ad artigiani, a' vecchi, a' giovani, e fino a' fanciulli, e questo mescolamento insieme d'ogni età, d'ogni sesso, d'ogni nascita, e professione farà il vero popolo, che non errerà in sentenziare, e quando dissi rappresentarle, intesi cosa assai differente dal leggerle in una stanza, ove non appariscono, che per metà. [...] E perché alla spesa ancora è d'uopo, che abbia riguardo il Poeta, esplori sopra di essa l'intenzione dell'Impresario medesimo, cioè quante mutazioni di scena egli voglia ordinare al Pittore; se commette machine all'Ingegnero, e quali abiti contenga la sua guardaroba. Se il teatro è troppo piccolo: se l'appaltatore dell'opera è avaro, e vuol lisciamamente esporre al popolo un'opera di poco splendore, di poco accompagnamento, di poche mutazioni di scene: se scarseggia di buon Pittore: se non vuol sentir parlare d'architetto, e di macchinista, se non ha condotto al suo soldo voci per la maggior parte famose, ed abile orchestra: se ha in orrore la pompa de' vestimenti reali, e vistosi, non t'impacciare dell'opera, altrimenti perderai tu affatto la riputazione poetica, e farai più suo nemico dopo averlo servito, che negando d'infelicamente servirlo.<sup>162</sup>

Ora toccava a Scipione Maffei di esporsi e di sfidare gli altri drammaturghi sul loro stesso campo come la sua indole gli dettava.<sup>163</sup> Possiamo perciò vedere dietro la scrittura e la realizzazione scenica di *Merope*, tragedia-simbolo del primo Settecento italiano, non solo il coronamento di una collaborazione iniziata alcuni anni prima tra professionisti di teatro e uomini di cultura; ma nondimeno ragioni contingenti e più prosaiche di botteghino, in barba alle esternazioni sempre entusiastiche del marchese, che amò dipingere se stesso nel ruolo di salvatore delle patrie scene.

---

potete voi dargli il giusto titolo di vero riformatore de' recitamenti italiani» (MARTELLO 1963, p. 314).

<sup>161</sup> «Martelli, Gravina, font imprimer leur productions en ce genre, sans les faire paraître sur la scène auparavant; et laissent aux comédiens, après l'impression, la liberté de les représenter s'ils le veulent; mais ce sont là des événements qui arrivent si rarement, qu'il y a tout à craindre que le goût du Théâtre ne se perde bientôt en Italie» (RICCOBONI 1738, p. 27).

<sup>162</sup> MARTELLO 1963, pp. 203-203 e pp. 281-282.

<sup>163</sup> Lettera di Ludovico Antonio Muratori a Pier Jacopo Martello, da Modena, 12 maggio 1714: «È certo che a voi grande obbligazione abbiamo per avere svegliato il prurito tragico in altri, dopo aver voi fatto prima cose sì rare, e che sarebbero anche maggiormente ammirate e gustate, se il vostro ingegno le avesse voluto far più alla portata dei più del popolo» (MARTELLO 1955, p. 85n.).

### 3. *Merope, regina madre virago*

Alla chiusura della stagione veneziana nel marzo 1713 i coniugi Riccoboni raggiunsero Verona per accordarsi sulla programmazione estiva. La scelta del soggetto di *Merope* fu orientata probabilmente da Apostolo Zeno, che già aveva avuto parte nel ritrovamento dell'*Oreste* di Giovanni Rucellai e di altri drammi riproposti dal Maffei;<sup>164</sup> ma soprattutto Zeno era l'autore di un omonimo dramma per musica ridotto «a tragedia recitativa in versi endecasillabi senza interruzione di ariette»,<sup>165</sup> che debuttò il 9 gennaio 1712 al Teatro San Cassiano di Venezia. Il repertorio della librettistica melodrammatica doveva sembrare ai Riccoboni una preziosa riserva di temi e di soggetti; il personaggio di Merope offriva infatti alla Balletti una straordinaria parte da primadonna come già verificato con la *performance* della virtuosa Diamante Scarabelli. Questa concomitanza con il dramma per musica non deve sorprendere perché non rimase isolata, basti pensare alla grande fortuna della regina di Messenia sulle scene operistiche coeve e successive.<sup>166</sup> La paternità del progetto permane controversa, anche in ragione del fatto che

---

<sup>164</sup> L'allusione di Maffei al famoso librettista Apostolo Zeno è nella *Lettera Dedicatoria a Rinaldo duca di Modena*. Cfr. LONGONI 2009, pp. 92-93.

<sup>165</sup> Lettera di Apostolo Zeno a Salvino Salvini, da Firenze, 11 marzo 1713, in ZENO 1752, vol. I, n. 223, pp. 327-328. Il riferimento è alla *Merope* di Zeno musicata da Francesco Gasparini con Maria Landini (detta Marie de Chateaufort) nel ruolo del titolo, Giovan Battista Carboni (Polifonte). Probabili intermezzi comici come *Pollastrella e Parpagnacco* o *L'Astrologo* su musiche di Francesco Gasparini e testo di Pietro Pariati nell'edizione fiorentina del 1713. Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 307 e 591n.

<sup>166</sup> Il soggetto di Merope si è prestato a molte versioni d'opera: quella di Geminiano Giacomelli su libretto di Apostolo Zeno (San Giovanni Grisostomo di Venezia, 20 febbraio 1734) con Lucia Facchinelli (Merope), Francesco Tolve (Polyphonte), Gaetano Majorana (Thrasimede) e Carlo Broschi detto Farinelli (Epitide) nella sua ultima apparizione a Venezia, scritturato dall'ottobre all'Opera of Nobility di Londra (la celebre aria *Sposa, non mi conosci* diventò *Sposa, son disprezzata* in Antonio Vivaldi, *Bajazet*). La versione con musiche di Francesco Gasparini fu sostituita a Bologna da quella di Giuseppe Maria Orlandini, scene di Francesco Galli da Bibbiena, interpreti Giovanna Albertini detta Reggiana, Vittoria Tesi e Francesca Cuzzoni (RICCI 1888, p. 417). *L'oracolo in Messenia* di Antonio Vivaldi andò in scena «con molto aggradimento» (*Diario ordinario* n. 3190, p.10) al Teatro Sant'Angelo di Venezia il 28 dicembre 1737, protagonisti Giuseppe Rossi (Polifonte) e Anna Girò (Merope); dedicatario Antonio Vinciguerra conte di Collalto, patròn del Kärntnertheater di Vienna dove l'opera fu montata nel Carnevale 1742. La versione di Niccolò Jommelli con adattamento di Bartolomeo Vitturi da Apostolo Zeno (San Giovanni Grisostomo, 26 dicembre 1741) con Vittoria Tesi (Merope) e Francesco Tolve (Polifonte) fu un successo di botteghino: ventuno repliche, sontuosi costumi, magnifico scenario e fra primo e secondo atto giochi di lotta (*Diario ordinario* n. 3821, p. 2). Al Teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia il 19 novembre 1750 l'edizione con le musiche di David Perez e testo attribuito allo Zeno vide Giovanna Cesatti (Merope), Gaetano Majorana detto Caffariello (Epitide), Gaetano Ottani (Polifonte), Pietro Serafini (Erasimede). Altre versioni furono di Alessandro Scarlatti (1716), Florian Leopold Gassmann

il Maffei fu ondivago sull'argomento, innervando i suoi discorsi di autoreferenzialità e di presunzione. Certo fu determinante sull'autore la pressione dei comici, che «con replicati assalti istantaneamente a questo strignendolo»<sup>167</sup> aspiravano a recitare una tragedia contemporanea; Riccoboni non mancò di sottolineare la propria parte di merito nell'operazione, che senza la sua compagnia sarebbe rimasta circoscritta in un ambito d'*élite*:

In tutta Italia non vi era che la mia Compagnia abile a rapresentar la *Merope*, come l'esperienza l'ha fatto vedere allorquando le altre Compagnie di Comici hanno voluto recitarla: il che sovente lo ha posto in furore. Si è parlato della sua tragedia, perché ha comparso su le scene: già che s'egli l'avesse solamente scritta, avrebbe avuta la sorte di quelle che altri poeti italiani hanno fatto nel corso di un secolo dopo il 1600; voglio dire che dopo i primi complimenti fatti al autore da un piccol numero di amici letterati, ella sarebbe rimasta sepolta nel oblio.<sup>168</sup>

Maffei iniziò a scrivere *Merope* durante la sospensione della Quaresima, probabilmente il mercoledì delle ceneri del 1713; il copione fu presto compiuto, costandogli una «fatica di due mesi e mezzo».<sup>169</sup> La rapidità di composizione esibita dal marchese rispondeva alle necessità imposte dalla scansione temporale della stagione teatrale, ma avrebbe assolto l'autore in caso di eventuali fischi del *parterre*. A fine maggio Maffei arrivò a Modena «aspettato come il Messia»<sup>170</sup> per offrire il suo manoscritto al duca Rinaldo; ribadì la decisione di differire la stampa dopo l'esame dei letterati, ed organizzò una pubblica lettura nel circolo privato del marchese Gian Gioseffo Orsi, trasferitosi stabilmente a Modena dall'anno precedente.<sup>171</sup>

La recita del 12 giugno 1713 avvenne alla «presenza di quest'Altezza Serenissima, de' Serenissimi Principi suoi figliuoli, di tutta la Nobiltà, e Nobili del Collegio, e

---

(Venezia, 1757), Gaetano Latilla (Venezia, 1763), Tommaso Traetta (Milano, 1776) e Marcos António Portugal (Lisbona, 1804). Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, pp. 440-441 e *passim*.

<sup>167</sup> *Proemio*, in MAFFEI 1745, p. 10.

<sup>168</sup> Lettera di Lelio Riccoboni da Parigi, 1738, citata in MARCHI 1992, p. 82.

<sup>169</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti, da Verona, 15 giugno 1714, ora in MAFFEI 1955, to. I, p. 185. L'ipotesi di questa data di composizione è sostenuta da Stefano Locatelli in MAFFEI 2008, pp. 33-34.

<sup>170</sup> Lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Modena, 31 maggio 1713, in BCVR, *Raccolta Maffeiana, Epistolario*, b. XXXIII, I, ora in MAFFEI 1955, to. I, p. 109. Nella lettera di Scipione Maffei ad Antonio Vallisneri del 27 maggio 1713 si legge: «Io parto per Modena per farvi recitare la mia Tragedia [...]. Essendo stato veduto qualche pezzo della mia Tragedia ne sono state dette pazzie, non so se per burlarmi, perché mi vengono scritti eccessi» (ivi, p. 108).

<sup>171</sup> Notizie in Lettera di Scipione Maffei a Ludovico Antonio Muratori, da Verona, 9 aprile 1714, in MAFFEI 1829, p. 403 e in G.G. ORSI, *Prefazione* in MAFFEI 1735, p. XXXII.

generalmente di tutta la Corte». <sup>172</sup> Tra gli invitati vi erano gli amici letterati di Maffei, che «oltre l'esser istrutti dagli stessi Maestri lor compatriotti ed antecessori delle Regole più rette e delle più delicate osservazioni Poetiche, hanno ereditata da quelli (voglio dire principalmente dal Castelvetro, e dal Tassoni) una rara acutezza nel giudicar de' Componimenti». <sup>173</sup> La presenza fra il pubblico di membri del collegio dei Nobili e probabilmente di Ludovico Antonio Muratori, già convittore ed amico di Riccoboni nonché curatore di alcuni allestimenti con gli allievi, <sup>174</sup> complica la questione mai affrontata sul luogo di rappresentazione di *Merope*. Infatti i convittori di San Carlo si esibivano nel teatro «dimestico» del Collegio e talvolta nel teatro di Corte durante il Carnevale o alla fine dell'anno, in occasione di ricorrenze o di visite di illustri ospiti; il repertorio era di preferenza francese, sebbene molto interpolato in funzione anche censoria. <sup>175</sup> *Merope* di Maffei potrebbe aver rappresentato una di queste serate eccezionali, dal momento che l'attività teatrale del collegio modenese fiorì soprattutto durante i ducati di Francesco II e di Rinaldo I d'Este. Inoltre non possiamo escludere che la recita del 12 giugno si presentasse come una *mise en espace* piuttosto che uno spettacolo compiuto, con parti lette ed altre a memoria, e con attori professionisti nei ruoli principali e forse nelle secondarie con nobili diletanti. La loro partecipazione avrebbe assicurato una platea d'eccezione e avrebbe reso (quasi) scontato l'esito. Si aggiunga che la scelta di affiancare ai professionisti alcuni filodrammatici modenesi avrebbe composto finalmente un dissidio risalente a qualche anno addietro, quando l'11 gennaio 1710 Riccoboni si costituì in prigione su consiglio di Ludovico Rangoni. Lelio si compiacque della presenza dei duchi in teatro, dichiarando sul palcoscenico del Rangoni che «le grazie delle LL[oro] Altezze erano stimatissime e massime più quando erano conferite di preferenza» <sup>176</sup> ed urtò la suscettibilità di alcuni cavalieri che si esibivano in contemporanea altrove. Il Teatro Rangoni era adiacente alla chiesa di San Carlo ed al Collegio dei Nobili sul quadrivio della «Croce della pietra» nel centro della città, inserito in un palazzo affacciato sulla via Emilia e sulla «rua Grande» dove si trovava l'ingresso. Fu gestito dapprima da

<sup>172</sup> «Giornale de' Letterati d'Italia», to. XIV, 1713, p. 413.

<sup>173</sup> ASMò, ASE, AM, *Letterati Carteggio*, [G.G.ORSI], *Avvertimento al Lettore*, b. 32, c. 10v. (ora in MAFFEI 1735, p. XXXII).

<sup>174</sup> Ludovico Antonio Muratori mostrò interesse verso il teatro d'oltralpe; probabilmente si dedicò a curare le recite in collegio come nel caso del *Publio Scipione* allestito nel 1710. Cfr. BENASSATI 1991.

<sup>175</sup> Cfr. BORTOLANI et al. 1991, p. 25 e rimando a BUCCIARELLI 2000.

<sup>176</sup> GANDINI 1873, pp. 92-93.

Antonio Cottini, impresario e musico di Sua Altezza, poi da Ludovico Rangoni «allora appunto che alla sua Patria tornava ad esercitarsi come Attore sulle scene del suo Teatro». <sup>177</sup> Nel 1705 il conte Teodoro Rangoni l'aveva acquistato dal precedente proprietario Decio Fontanelli, «con tutte le Sene, Teloni, Tele, Corde, Legnami et Orizzonti [...] la Casa annessa al Teatro [...] e la Camera finita colle suppellettili». <sup>178</sup> L'edizione veronese a stampa del 1730 ricorda che «la tragedia della *Merope* la prima volta che fu recitata, lo fu nel Teatro di Modena di Vostra Altezza Serenissima, e la prima volta che fu dedicata, ad essa fu dall'Autore istesso dedicata». <sup>179</sup> Bisogna ricordare che accanto al teatro commerciale dei Rangoni vi erano due teatri di corte: il primo a Palazzo fu gestito dal settembre 1713 (quindi posteriormente alla recita) dal conte Nicolò Maria Molza; <sup>180</sup> quello Ducale Grande, non lontano dal Duomo sulla strada maestra (oggi via Emilia), era una magnifica sala con macchine progettata da Gaspare Vigarani e prototipo di quella «salle des machines» che l'architetto fu chiamato a realizzare alle Tuileries per il Re Sole. <sup>181</sup> Era chiamata

---

<sup>177</sup> Ludovico Rangoni fu il dedicatario del *Tito Manlio* di Pietro Pariati, stampato da Costantino Pissarri nel 1707. Si occupò di mediare da Modena la questione della casa di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta a Mantova. Cfr. lettera di Ludovico Rangoni a sua Eccellenza, da Modena, 2 agosto 1736 in BEUMo, RANGONI, Famiglia CAMP. APP. 1425 b. 112 (1), *Documenti* L, cc. 141 r.-v. e 142 r. (inedito).

<sup>178</sup> Il precedente proprietario era il settantenne Decio Fontanelli che aveva preso i voti sacerdotali. La cifra d'acquisto fu di 12.600 scudi e dunque «notabilmente sminuito il prezzo [...] a causa della Costituzione miserabile de' tempi presenti, ne quali necessariamente bisogna che le Cetre musicali cedano alle trombe, e timpani guerrieri», in *Rogito del notaio Alfonso Goldoni*, 29 luglio 1705, nota 21, con altri atti relativi alla compravendita (in all.). La casa annessa al teatro era probabilmente quella che Decio aveva comprato dall'Opera Mendicanti della città secondo il rogito di compravendita del notaio Antonio Ghedini del 15 luglio 1686. ASMo, Archivio Fontanelli, ora in MARTINELLI BRAGLIA 1985, p. 151.

<sup>179</sup> TUMERMANI 1730, pp. IV-V.

<sup>180</sup> Il conte Nicolò Maria Molza il 15 settembre 1713 richiese la Sala della Spelta e il Teatro Anatomico senza aggravii di spesa per la città. Le clausole prevedevano due palchi *gratis* ai conservatori e uno ai cancellieri del comune; il pagamento di due luigi d'oro l'anno pari a novanta lire modenesi e il servizio del teatro per pubbliche urgenze (alloggiamento di truppe) senza pretese di pagamento. Il 13 ottobre 1713 il duca di Modena diede approvazione per il contratto. L'inaugurazione avvenne il 26 dicembre 1713 con *La fede tradita e vendicata* di Francesco Silvani e musiche di Francesco Gasparini, scene di Pietro Bezzi. Dal 20 ottobre al 1° dicembre 1714 *Radamisto* di Antonio Marchi con musiche di Tomaso Albinoni con intermezzi di *Vespetta* e *Pimpinone* (Angelia Trebbi e Giovan Battista Cavanna). Nel Carnevale 1715 si esibì una compagnia comica. In GANDINI 1873, pp. 50-51.

<sup>181</sup> Ancora nel 1740 Charles de Brosses, in visita a Modena, ricordava: «Après l'opéra, le duc me prit la main, et me dit: 'Venez que je vous fasse voir la salle des Tuileries'. Il fit apporter des flambeaux par ses pages et me conduisit dans une grande salle de spectacle entièrement semblable à celle-ci: le même architecte a construit l'une et l'autre; celle de Modène est l'original. Sur la réputation qu'elle avait, le roi voulut en avoir une pareille en France. On ne s'en sert pas trop à Modène, non plus qu'à Paris; on a reconnu que la forme ordinaire de nos théâtres est encore plus commode» (lettera di Charles de Brosses a Monsieur de Neuilly, da Modena, le Mardi-gras 1740, in DE BROSSES 1858, vol. II, p. 269).

«Della Spelta» e fu aperta nel 1656 con l'*Andromeda* di Manelli; di forma rettangolare con palchetti sui due lati longitudinali aveva una pessima acustica ed era carissima per i costi di allestimento; dal 1710 fu utilizzata saltuariamente dai pensionari del Collegio dei Nobili e dalla guarnigione francese e venne distrutta definitivamente nel 1764.<sup>182</sup>

Non mancano confusioni rispetto alla toponomastica delle sale teatrali attive a Modena nel primo decennio del XVIII secolo; probabilmente la sala del Vigarani poté essere quella più conforme, insieme al Teatro Rangoni, ad accogliere la prima rappresentazione di *Merope*. Ad oggi la ricerca negli archivi modenesi non ha fatto purtroppo emergere documenti riferiti alla famosa serata; questo dato conferma un destino purtroppo comune a parte della ricca attività teatrale della capitale estense a questa altezza cronologica. Fu dunque il solo Scipione Maffei ad essere testimone scrivente e senz'altro non completamente affidabile dell'avvenimento. Anche stemperando l'entusiasmo dell'ineffabile marchese veronese, l'esito di *Merope* fu tuttavia senz'altro felice perché accuratamente pianificato da lui stesso; il pubblico d'eccezione presente in teatro seguì con attenzione non comune la rappresentazione, punteggiando coi suoi interventi i momenti commoventi o ilari dello spettacolo:

Adesso sì che son davvero sul carro. Si è recitata ieri sera la *Merope* con applausi che non vi posso descrivere. Si è pianto, si è riso, si è gridato da matti, e per altro il Teatro pareva di statue. Credo d'avere in gran parte gettato a terra i Francesi con un colpo solo. Sono onorato continuamente dalla letteratura modenese, e singolarmente dai contestabili Rangoni. Son sazio e annojato di lodi. Il duca mi ha tenuto un'ora a ripeterne i passi... Vi prego riverirmi gli amici, e dar distintamente a quelli che hanno sentito legger la *Merope*, la nuova dell'esito felice e molto veramente superiore al merito della cosa.<sup>183</sup>

Nei giorni seguenti a Modena furono presentate dalla compagnia di Lelio e Flaminia anche le tragedie del Martello e la *tournee* proseguì in alcune città della Lombardia.<sup>184</sup> A Verona invece i Riccoboni si recarono a metà giugno ed il Maffei si

---

<sup>182</sup> Cfr. *Copia della delineazione già fatta l'anno 1684, Per rilevare la vera pianta della città di Modena con i suoi sotterranei* di Giovan Battista Boccabadati, riprodotta in VANDELLI 1991, p. 82. Sull'argomento vedi GANDINI 1873, pp. 43-45 e BENASSATI 1982, pp. 128 e 136n.

<sup>183</sup> Lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Modena, 13 giugno 1713, ora in MAFFEI 1955, to. I, p. 110.

<sup>184</sup> «L'anno passato, prima di questi tempi circa, si trovò qui una compagnia di bravi commedianti che recitarono la vostra *Ifigenia* e la vostra *Rachele*. Due di loro, cioè un tal Lelio e sua moglie detta Flaminia, sono persone insigni e più e più in là io credo non si possa andare» (lettera di Giovan Antonio Grassetto a Pier Jacopo Martello, da Modena, 21 giugno 1714, ora in MARTELLO 1981, to. II, p. 807). La recita è confermata in GUCCINI 1988, p. 197n.

impegnò a far ridurre la quarantena che la compagnia avrebbe dovuto subire al lazzeretto a seguito probabilmente di un'epidemia bovina.<sup>185</sup> Nel frattempo furono previste in Arena almeno quaranta recite della *troupe* diretta da Gennaro Sacco detto Coviello:

Vi prego dir subito a Valentin de la Rena, che la compagnia di Lelio verrà, subito sbrigata di qua, e partirà circa li 12 dell'entrante, ma facendo la contumacia a Verona, non sarà in palco che a mezzo luglio. Così mi hanno detto di scrivergli, ed io scrivo per loro all'Em[inentissin]o, perché possano farla al Lazzeretto, e non alle Mozze-canne. Se però Coviello verrà subito, potrà fare forse 40 recite, poiché io non credo, che prima delli 20 di Luglio possano recitare [...].<sup>186</sup>

Maffei avrebbe desiderato presentare la tragedia nella sua città, ma desistette ritenendola forse poco conforme ai gusti popolari del pubblico in Arena.<sup>187</sup> La seconda recita di *Merope* si ebbe invece in apertura di stagione nell'autunno 1713 a Venezia presso il teatro dei Vendramin. Ebbe successo incredibile grazie anche al fatto che il Maffei poteva valersi della sua attività di giornalista per averne un ritorno pubblicitario. A questo proposito Pier Jacopo Martello in una lettera al Muratori precisò che «se i Giornalisti di Venezia la mettono alla testa di tutti i Tragici dell'Universo, la modesta *Merope* si contenterà fra pochi anni del luogo che io le do con giustizia».<sup>188</sup> Naturalmente Maffei ascrisse il merito del successo non già agli interpreti, ma solo a se stesso ed alla benevolenza dei suoi sostenitori, dal momento che «se ben pareva prima impossibile, che recite così serie gradite fossero, chi le avea date, talmente si adoprò con gli amici, che per merito loro riportarono applauso grande, e s'incominciò a gustarle anche dal comune assai più delle incondite, e poco oneste, quali regnavan prima».<sup>189</sup> L'autore narciso si compiacque dell'esito lusinghiero<sup>190</sup>

---

<sup>185</sup> A proposito dell'epidemia del bestiame degli anni 1712-1714 in area veneto-romagnola cfr. COGROSSI 1714, pp. 35-96 e 115-19; RAMAZZINI 1712 e NIGRISOLI 1713.

<sup>186</sup> Lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Modena, 31 maggio 1713, ora in MAFFEI 1955, to. I, p. 109.

<sup>187</sup> «[...] per ora vi prego non parlarne, perché vorrei prima vedere se posso venire a casa, e allora (ma tenetelo in profondo secreto) la lascerò recitare, ma vorrei trovarmici presente incognitamente. Il che farò però se veramente sarà desiderata e richiesta [...] ma per ora dite pure che son fermo di non volere» (lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Reggio, 4 agosto 1713, citata in COURVILLE 1967a, p. 204n).

<sup>188</sup> Lettera di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori, da Roma, 25 aprile 1714, in MARTELLO 1955, LII, p. 60.

<sup>189</sup> MAFFEI 1754, cap. I, pp. 6-7.

<sup>190</sup> «Poscia la seconda sua recita ha riportati indicibili applausi in Venezia: per lo che giunto è il suo Autore a provar quel compiacimento stesso, che nel Proemio dell'*Ifigenia* si dichiarò d'aver provato il



non senza giustificazione: Venezia rimaneva la piazza teatrale più ricca di appuntamenti, e «ne' tempi di tali spettacoli concorrono Genti d'ogni parte d'Italia, può stimarsi compreso il comun giudizio di tutta la nostra Nazione».<sup>191</sup> Il successo clamoroso della *Merope* fu riportato dal «Giornale de' Letterati» del 1714 che fece riferimento al teatro esaurito ed alle scene continuamente interrotte dagli applausi degli spettatori:

[...] ella piacque a tal segno, che con non più udito esempio fino a sei volte di seguito fu recitata, non lasciandosi tuttavia di farne istanze agli attori per nuove recite, talché bisognò replicarla pochi giorni dopo altre volte; e sempre co'l più pieno uditorio, che desiderar si potesse, e di tratto in tratto con tal interrompimento di applausi, che convenia ai recitanti o fermare nel mezzo il ragionamento, o sospendere la risposta, per aver modo di esser intesi.<sup>192</sup>

Non è difficile scoprire che lo scrivente anonimo ed entusiasta dell'articolo fosse il marchese in persona, anche se pubblicare gli estratti delle opere era nelle consuetudini del giornale, specialmente se si trattava di collaboratori o di personaggi di riguardo.<sup>193</sup> Il Maffei tuttavia aveva l'abitudine di controllare personalmente tutto quanto lo riguardava ed eventualmente di riscrivere di suo pugno anche quando si trattasse di citare *Merope* nella dedicatoria di un libro sul camaleonte africano:<sup>194</sup>

Giacché volete pur toccare la mia Tragedia, non istimo bene che ne parliate tanto, né credo vostro vantaggio che tocchiate quei punti dei *liberi da passione*. Io direi solamente così: «Quella specie di componimenti che è sempre stato giudicato il sommo dell'arte poetica, ed in cui non riuscì eguale a se stesso neppure il gran Torquato Tasso, fu da lui tentata l'anno scorso per la prima volta, avendone composta una in brevissimo tempo, e quasi per intermezzo d'altri studi di genere diversissimo; e come vi sia riuscito, lo dice in ogni parte la fama, lo dicono le ristampe, e molto più lo dimostra la non mai più veduta universal commozione del pien Teatro, ed il frequente e sonoro strepito degli applausi, quando in Venezia con esempio non mai più inteso fu fatta replicare tante volte.» in questo modo voi fuggite l'odiosità dei paragoni, non date botta alcuna a chi ne dice male, non vi impegnate in giudizio alcuno, ma dite solamente cose di fatto e a tutti note [...].<sup>195</sup>

Accanto a Flaminia protagonista ed a Lelio nel ruolo di Egisto, una plausibile distribuzione di *Merope* comprendeva tra gli altri Giuseppe Balletti, Giovan Battista

---

famoso Tragico Francese Racine» (ASMo, ASE, AM, *Letterati Carteggio*, [G.G. ORSI], *Avvertimento al Lettore*, b. 32, c. 10v. ora in MAFFEI 1735, p. XXXII).

<sup>191</sup> Ivi, p. XXXIII.

<sup>192</sup> [S. MAFFEI?], «Giornale de' Letterati d'Italia», to. XVIII, 1714, pp. 329-330.

<sup>193</sup> L'attribuzione della paternità dell'articolo allo stesso Maffei in BOLOGNINI 1909, p. 547.

<sup>194</sup> Cfr. VALLISNERI 1715. La dedica del libro andava a Ferdinando Alessandro Maffei, governatore di Namur in Fiandra ed a suo fratello Francesco Scipione.

<sup>195</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Vallisneri, da Verona, 4 dicembre 1714, pubblicata in BOLOGNINI 1909, p. 549.

Garelli, Giovanni Bissoni e forse Francesco Materazzi. Lo spettacolo «incontrò talmente con l'universale che assai più danari fece la Compagnia con quella sola, che con quelle del vecchio uso in tutto l'anno»<sup>196</sup> e già con i proventi della serata modenese i coniugi Riccoboni poterono alienare un prestito di centodiciotto filippi contratto con l'impresario Vendramin.<sup>197</sup> Alle repliche previste se ne aggiunsero altre per un totale di undici o dodici e «convenne ai Comici continuare la recita tutto il Carnovale e la commozione, le lagrime e i gridi d'applauso di tutta l'udienza interruppero più e più volte la recita»<sup>198</sup> a scena aperta, anche venti volte per sera:

Per altro l'applauso, che ha avuto è arrivato al furore, e alla pazzia. Ieri sera si è recitata la 5<sup>o</sup> volta, gli scanni il pe' pian e la soffitta sono stati pieni di gente nobile. Più di 20 volte è stata interrotta la recita dall'applauso, dalle esclamazioni, e da scimitoni [*sic*] stranissimi.<sup>199</sup>

A modico prezzo ci si comprava il diritto all'ingresso ed il costo dell'affitto della sedia al Teatro San Luca di Venezia; in occasione delle recite di *Merope* con la compagnia di Lelio e Flaminia gli scanni del *parterre* e la galleria brulicavano di pubblico e per una volta i palcoscenici musicali fecero meno incasso.<sup>200</sup> Nella penombra della sala Maffei non si perdeva una recita della sua «favorita attrice» e seguiva le parole sul «cereno»,<sup>201</sup> sebbene con tutta evidenza le conoscesse a memoria per

---

<sup>196</sup> Ibid. Anche Giulio Cesare Becelli rinfaccerà a Lelio: «Non pagaste voi con la *Merope* quasi tutti i vostri debiti? Non dissero tutti i vostri compagni che avevano fatto un sacco di bezzi?» (BECELLI 1738, p. 247).

<sup>197</sup> Cfr. la *Ricevuta per alienazione di un prestito di 118 filippi contratto da Luigi Riccoboni per la parte sua e della moglie*, Modena, 16 giugno 1713, in BCG, AV, *Ricevute delli comici del Teatro di San Salvador al N.H. Alvise Vendramin (1700-1723)*. Prot. 32 42 F 9/7, c. 18r.-v. (inedito). Il filippo fu una moneta di origine spagnola di grande modulo coniata a partire dal 1604; della stessa composizione del ducato aveva in origine un valore di cinque lire. Fu la moneta principale d'argento della Lombardia fino alla riforma del 1778. Cfr. MULAZZANI 1888.

<sup>198</sup> *Biografia manoscritta del Marchese Scipione Maffei rivista e postillata di sua mano* conservata alla BCVR (b. 977, c.1) e citata in MAFFEI 1955, to. I, p. 157n.

<sup>199</sup> Lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Venezia, 24 gennaio 1714, in MAFFEI 1955, to. I, p. 156.

<sup>200</sup> «Ma perché il vero paragone delle Tragedie è il recitarle in un Pubblico frequente, e numeroso, ricorderò, come rappresentata questa [la *Merope*] in Venezia l'anno 1714 [...] così smisurato favore incontrò, che convenne seguitare a farla quasi tutto il Carnevale con folla sempre maggiore di sceltissima Udienza, onde i Teatri di Musica quasi abbandonati restarono, e conveniva che nel recitare più e più volte gli Attori si soffermassero, interrotti dal commovimento, e dagli applausi, e massime ad alquanti passi del Vecchio, e nell'ultima narrativa» (BECELLI 1730, p. X). Nella lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti da Venezia, 8 marzo 1714: «Una mia tragedia recitata il passato Carnevale in Venezia ha incontrato tanta fortuna che non s'è veduta mai più tal cosa. I teatri di musica sono rimasti abbandonati, si è fatto replicare 12 volte, e il Teatro risuonava più di 20 volte d'acclamazioni, di che ho una somma confusione, e tutto attribuisco alla buona sorte» (ora in ALBERTI 1987, p. 158).

<sup>201</sup> Si tratta del libretto col testo dello spettacolo. Venduto con candelina acclusa, era stampato in fretta e su carta dappoco e non mancava di molti refusi e di *errata corrige* alla fine.

esserne l'autore. Come un semplice spettatore in incognito<sup>202</sup> faceva partire gli applausi nei momenti più significativi dello spettacolo all'indirizzo della «sua comica errante», come argutamente lo ritrasse il Martello in una Grecia da parodia:

Ben quaranta fiate al popol denso  
Sua recitata favola non spiacque;  
Parte v'ebbe suo merto, io parte, e parte  
V'ebbe una già sua favorita attrice

Che con le finte lagrime le vere  
Sapea svegliar di chi l'udia ne' lumi,  
Ma né per questo il saziò sua lode.  
Fido seguia la sua comica errante

Per quanta è Grecia; e non l'Egeo spumoso  
Non l'Ellesponto il suo cammin ritenne.  
Alle recite sue plaudente assiso,

Col lumicin sull'esemplar dell'opra,  
Qua invitava coi guardi e là coi cenni  
Spettatore e spettacolo gli evviva.<sup>203</sup>

Con la scelta di questo soggetto Scipione Maffei fornì alla primattrice Elena Balletti materia per un personaggio complesso che incontrava l'interesse del pubblico; al contempo intese recuperare il motivo dell'eroismo femminile, che a partire dal modello euripideo si era innestato sui filoni della tradizione italiana delle elaborazioni cavalleresche ariostesche e tassiane. Questi incroci condussero al prototipo tragico della *Sofonisba* trissiniana che andò ad offrirsi come modello della tragedia francese e poi della prima nuova tragedia italiana, la *Merope* di Pomponio Torelli.<sup>204</sup> All'accusa di avere taciuto i precedenti cinquecenteschi nella prefazione alla sua prima edizione a stampa, il Maffei si difese con forza, negando che «quasi mi fossero, com'essi credono, di gran pregiudizio»;<sup>205</sup> di fatto però egli omise la pur doverosa memoria citando solo il soggetto di Igino e il testo perduto di Euripide. A fronte della tragedia politica di vendetta e di tirannicidio, l'autore veronese intese di-

---

<sup>202</sup> «Avrei modo d'intervenirvi senza esser veduto, e senza che si sapesse che io vi fossi. Ma vi prego non palesare ad alcuno questo mio desiderio [...]» (lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Reggio, 21 agosto 1713, citata in COURVILLE 1967a, p. 111n).

<sup>203</sup> MARTELLO 1869, I 1, p. 89.

<sup>204</sup> La *Merope* di Pomponio Torelli (1589) aveva il rigoroso intento di ripristinare un classico greco perduto e fu concepita per la declamazione, non per la scena come testimoniavano gli sterminati monologhi. Cfr. SCARPATI 1987.

<sup>205</sup> Lettera di Scipione Maffei a Ludovico Antonio Muratori, da Verona, 9 aprile 1714, in BEUMo, AM, filza 69, fasc. 29, c. 17, ora in MAFFEI 1829, p. 403.

pingere nel personaggio della regina di Messene innanzitutto una madre e dichiarò di ispirarsi alla sua, Silvia Pellegrini, «donna ardente nell'amor vero de' figliuoli, piena di spiriti grandi, e dotata non meno di molto ingegno, che di gran cuore, e che non conobbe paura».<sup>206</sup> La dimensione privata che l'autore privilegiava rispetto a quella pubblica andava nella direzione della dipintura di affetti che suscitavano la commozione del pubblico. L'eroicità della donna-madre trovava illustri antecedenti nella tragedia classica francese che tanto il Maffei vituperava, considerandola adatta ad «animi deboli ed effeminati».<sup>207</sup> Bisogna aggiungere però che Andromaca, Agrippina o Atalia conducevano il loro progetto politico (nobile o sordido) di madri in tensione costante dall'istante della crisi alla risoluzione finale; al contrario la «madre tenera, e addolorata, qual *Merope* si rappresenta»<sup>208</sup> sorprende lo spettatore diventando di colpo una furia vendicativa.

*Merope* piaceva agli intellettuali perché rappresentava la traduzione nella pratica di un programma non troppo distante da quell'estetica di ragionevolezza elaborata dall'Arcadia ed in aperta sfida al teatro tragico francese; per contrarie ragioni il pubblico apprezzava sulla scena gli affetti rilevati, le passioni sconvolgenti ed il gestire esasperato quanto emblematico della protagonista. *Merope* componeva entro moduli nuovi un materiale teatrale precedente mutuato dal teatro musicale e realizzato scenicamente in continuità col modello recitativo pregresso. Questa tragedia a lieto fine in versi sciolti era esente nei contenuti dall'intrigo amoroso, ingrediente primario della tragedia francese; tuttavia le modalità recitative rafforzavano l'intento innovatore andando paradossalmente nella direzione opposta, ovvero sulla linea estetica barocca che prediligeva situazioni parossistiche, violenze verbali e fisiche, frenesia di comportamenti proprio col ricorso ad amplificazioni gestuali e all'uso di particolari oggetti di scena.<sup>209</sup>

L'avvio della tragedia posava su un equivoco: un giovane uomo somigliante al marito defunto faceva balenare una possibile storia d'amore nell'animo dell'ignara

---

<sup>206</sup> MAFFEI A. 1737, p. 27.

<sup>207</sup> «Giornale de' Letterati d'Italia», to. XIV, 1713, p. 414.

<sup>208</sup> Ivi, p. 413.

<sup>209</sup> Ha giustamente sottolineato Stefano Locatelli (*Dentro il testo*, in MAFFEI 2008, p. 41): «[...] mi sembra che *Merope*, più che rintracciare una nuova *sensiblerie* del pubblico settecentesco, tenda a incorporare, anzi a comporre, entro una moderna forma tragica elementi propri della tradizione seicentesca. Più che di un mutamento di sensibilità parlerei di *persistenza*, entro una cornice arcadica, di una sensibilità anti-arcadica».

Merope. «Un lampo di desir»<sup>210</sup> affatto materno richiamava l'incesto edipico,<sup>211</sup> mentre Egisto dichiarava di non aver mai incontrato una donna che «tanta in seno / riverenza, ed affetto altrui movesse».<sup>212</sup> D'altra parte la plausibilità della relazione per lo spettatore si basava più che sulla verosimiglianza anagrafica degli attori soprattutto sul fatto che il pubblico conosceva Lelio e Flaminia come primi Amorosì sulla scena e coniugi nella vita. La Balletti indugiava di preferenza anche sul *côté larmoyant* del personaggio: Merope si presentava infatti come una donna in lacrime, che se da un lato ottenebravano in lei la ragione creando fantasmi,<sup>213</sup> dall'altra producevano nel pubblico un sicuro moto di commozione. È infatti importante considerare che il piacere delle lacrime quale espressione di somma effusione emozionale valeva sia per il personaggio/interprete sul palcoscenico che per lo spettatore in sala: le lacrime erano segno valorizzante di sensibilità piuttosto che indizio denigratorio di effeminatezza (con buona pace di Scipione Maffei) poiché «il più bel piacere è il proprio pianto, quando s'accorge, che gli vien rubato dagli occhi da un inganno; e la maggior gloria del Teatro è il maneggiare a suo talento gli affetti di chi ascolta, e il saper cangiarsi in cattedra anco à più saggi».<sup>214</sup>

Al personaggio di Merope appartenevano anche i tratti inquietanti della visionarietà e della pazzia<sup>215</sup> quando urlava scarmigliata e violenta contro se stessa:

POLIFONTE: Videla il servo lacerata il crine, / di pianto il sen, piena di morte il volto. / Videla sorgere furibonda, e a un ferro / Dar di piglio, impedita a viva forza / Da l'aprirsi nel seno ampia ferita./ Or freme, ed urla, or d'una in altra stanza/ Sen va gemendo, e chiama il figlio a nome [...].<sup>216</sup>

<sup>210</sup> Ivi, II 5, vv. 300-301, p. 247.

<sup>211</sup> Merope compara la bellezza a quella del figlio perduto, nella speranza «ch'anch'ei si ben complesso, e di sue membra / si ben disposto divenuto sia» (ivi, I 3, vv. 305-306, p. 230).

<sup>212</sup> Ivi, I 4, vv. 312-313.

<sup>213</sup> Ivi, II 2, v. 106 nel dialogo con Euriso: «Tu ormai nel pianto la ragion sommergi»; «[...] intanto ne' tuoi danni / non congiurar tu ancor con la tua sorte, e non crearti con la mente i mali» (ivi, vv.162-164).

<sup>214</sup> *L'Autore a chi legge*, in AGOSTI 1714, p. 4. Sul tema vedi ROUBINE 1973.

<sup>215</sup> «ISMENE: [...] Ma ricorda anche i sogni, e d'ogni cosa / fa materia di pianto [...] / parmi, che il senno suo vacilli» (MAFFEI 2008, II 1, vv. 77-81). Merope dubita della sua stessa ragione, quando riconosce un anello dono del marito e che lei ha indossato per un lustro: «[...] e vuoi che riconoscere or nol sappia? Pensi / tu, ch'io sia fuor di senno?» (ivi, II 6, vv. 351-353).

<sup>216</sup> MAFFEI 2008, III 1, vv. 22-28.

La veemenza tragica di Merope dissolveva il patetico nell'orribile, facendola somigliare più che ad una commovente *mater dolorosa* ad una belva feroce e vendicativa il cui «furor d'affetto, che [l]'ha invasa, e tutta / [l]'agita, e avvampa»:<sup>217</sup>

[...] ma convien prima / sbramar l'avidò cor con la vendetta. Quel scelerato in mio poter vorrei / per trarne prima, s'ebbe parte in questo / assassinio il tiranno; io voglio poi / con una scure spalancargli il petto, / voglio strappargli il cor, voglio co' denti / lacerarlo e sbrannarlo.<sup>218</sup>

L'espressione esasperata del gestire, che doveva essere la cifra di questa interpretazione della Balletti, fu parodiata da Zaccaria Vallaresso nel personaggio dell'esagitata Culicutidonia in perpetuo squilibrio fra tenerezza e furore.<sup>219</sup> Scrivendo appositamente per la compagnia Riccoboni, il Maffei fu richiesto sicuramente dagli attori di alcune scene ad effetto basate più che sul dialogo sull'azione pantomimica. È il caso ad esempio della scena centrale del terzo atto fra Merope ed Egisto, ricalco del *Pastor Fido* (II 4 e IV 6 e 7) che tanta fortuna ebbe nel repertorio dei comici. Tragicommedia pastorale per antonomasia, il testo di Guarini godette sempre di buona accoglienza presso gli spettatori per le contaminazioni drammaturgiche ed il linguaggio ibridato; da Giovan Battista Andreini a Pietro Cotta ed allo stesso Riccoboni esso divenne una sorta di blasone nobilitante per i comici, richiamo all'ortodossia e segno di moralità personale e professionale.<sup>220</sup>

Qualche merito m'acquisterà fors'anche l'essere stato il primo a mettere in scena questa Tragedia, che con mio gran stupore nel primo suo comparire superò d'assai l'applauso, benché grandissimo, che per le memorie che si hanno, fu fatto al *Pastor fido*: anzi osservai con meraviglia nella primavera passata, che recitato questo in altra città dopo la *Merope*, languì sommamente. Il che tanto mi pare più mirabile, quanto che in questa non ci sono amori, senza de' quali si credeva da tutti non dovesse mai esser sofferto un Drama; e non ci

---

<sup>217</sup> Ivi, v 7, vv. 374-377. Cfr. RINGGER 1977 in particolare pp. 42-47.

<sup>218</sup> MAFFEI 2008, II 6, vv. 409- 414.

<sup>219</sup> Nell'ultimo atto di *Rutzvanscad il giovane* di Zaccaria Vallaresso troviamo l'irresistibile rievocazione delle disgrazie di Culicutidonia fatta sulla scorta del modello maffeiano: «[...] paggio, / vanne alle stanze mie, prendi quel libro / sul tavolin al letto mio vicino; / qui lo porta; è la Merope italiana. / Vedrete là s'io mento e se con forza / piagneano i figli lor le madri greche. / Per accrescer oggetti al suo dolore, / vedrete richiamare alla memoria / sino del figlio i puerili giochi, / ch'esser doveano il trottolo e il pandolo» (VALLARESSO 1737, p. CXXI). Ad essa il Maffei rispose con il *Culitidonio* che stese in una notte e comunicò solamente agli amici. Citato in MARCHI 1992, p. 84n.

<sup>220</sup> Il *Pastor Fido* di Giovanni Battista Guarini fece della tragicommedia una sorta di sopra-genere che contaminava le fonti e la lingua subiva un'elaborazione retorica così fitta che oltrepassava il linguaggio di tradizione petrarchesca operata dal Tasso. Le attitudini dialettico-retoriche del Guarini si esercitarono anche nella madrigalistica. Cfr. PIERI 1990 e SCARPATI 1985.

sono né rime, né pompa d'apparato, di finzioni, o di comparse, che ho osservato piacere tanto al popolo nel *Pastor fido*.<sup>221</sup>

Nella scena centrale dell'opera il vocabolario dell'amor cortese viene utilizzato in chiave parossistica: la virtuosa<sup>222</sup> Merope rimane ambigua<sup>223</sup> e distoglie lo sguardo fino a rivelarsi *domina* che si venera e si teme, a lei si cede:<sup>224</sup> «Regina io cedo, io t'ubbidisco, io stesso / qual ti piace, m'adatto; [...] stringimi a tuo piacer; tu disciogliesti / queste misere membra, e tu le annoda».<sup>225</sup> Egisto si inginocchia in un vero e proprio atto di sottomissione, offre il petto, si lascia legare<sup>226</sup> ad un elemento di scena che «per maggior convenevolezza non ha da essere una colonna, ma una sfinge, o un piedistallo o un grand'anello di ferro, che sia fitto in un pilastro, o in una base, o in altra cosa tale».<sup>227</sup> Nel prefigurare un possibile prosieguo del gioco erotico, l'*acmé* dell'azione veniva sottolineata da una battuta che ne rompeva la tensione sciogliendola nel comico. «O ciel che stravaganza!»<sup>228</sup> commentava Egisto prendendosi sicuramente la risata del pubblico,<sup>229</sup> reazione inconcepibile in una tragedia per le orecchie dei puristi. È evidente che la scena così costruita fosse al servizio dell'azione pantomimica; fu infatti rivista dall'autore in occasione della versione a stampa, indi censurata e bellamente espunta.<sup>230</sup> Il ripensamento di Maffei contraddiceva un principio empirico verificabile nelle sale di teatro veneziane dove «l'azione trionfa non solamente sopra il semplice discorso qualunque sia, ma sopra il canto ancora e il suono. Basta osservar talvolta, come un pieno e tumultuante teatro arrivando una scena d'azione si metta a un tratto in attenzione e in silenzio».<sup>231</sup> Questi ribaltamenti in chiave comica nella rappresentazione dell'amore-passione avevano

---

<sup>221</sup> L. RICCOBONI, *Introduzione*, in MAFFEI 1714, pp. 2-4.

<sup>222</sup> «EGISTO: O regal donna, o esempio / di virtute, e d'onor; lascia ch'io stempri / su le tue vesti in umil bacio il cuore» (MAFFEI 2008, III 3, vv.130-133, p. 258).

<sup>223</sup> «Ma tu torbida, e in te raccolta ascolti, se pur m'ascolti, né d'un guardo pure / mi degni: ingombran forse alti pensieri / il regio seno, e intempestivo io parlo» (ivi, III 3, vv. 146-149).

<sup>224</sup> «EGISTO: Mira, colei mi lega: ella mi toglie / Il mio vigor; il suo real volere / Venero, e temo» (ivi, III 4, vv. 177-179, p. 260).

<sup>225</sup> Ibid., vv.183-184 e 187-188.

<sup>226</sup> «Imponi, / spiegami il tuo voler: che far poss'io? / Vuoi ch'immobil mi renda? Immobil sono. / Ch'io pieghi le ginocchia? Ecco le piego./ Ch'io t'offra inerme il petto? Eccoti il petto» (ivi, III 3, vv. 161-163, p. 259). Su questo aspetto vedi S. LOCATELLI, *Dentro il testo*, in MAFFEI 2008, pp. 49-52.

<sup>227</sup> *Annotazioni*, in MAFFEI 1745, p. 129.

<sup>228</sup> Ibid., v.166.

<sup>229</sup> «Si è pianto, si è riso, si è gridato da matti» (lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Modena, 13 giugno 1713, in MAFFEI 1955, to. I, p. 110).

<sup>230</sup> Cfr. S. LOCATELLI, *Dentro il testo*, in MAFFEI 2008, p. 49-55.

<sup>231</sup> *Al signor di Voltaire, poeta insigne e storico e filosofo*, in MAFFEI 1745, p.184.

molta forza espressiva e presa sull'uditorio. L'azione virava infatti nuovamente e repentinamente in tragedia quando lo spettatore scopriva che i lacci della regina non erano d'amore bensì di vendetta. Merope perpetrava l'attentato alla vita di Egisto entrando in scena con una bipenne<sup>232</sup> e «tous les spectateurs prêtent alors une si grande attention qu'ils demeurent comme immobiles et en suspens»;<sup>233</sup> il *climax* convulso si mutava in rapida agnizione, la donna apprendeva *in extremis* dal vecchio Polidoro che Egisto era suo figlio Cresfonte e perdeva platealmente i sensi.<sup>234</sup> I Riccoboni avevano preferito ancora una volta soluzioni sceniche di sicuro effetto sul pubblico:

[...] quoique l'action de faire lier Cresphonte et de faire apporter un javelot pour le tuer, ainsi que de faire rentrer Mérope sur le théâtre avec une hache à la main, aient trouvé des critiques, néanmoins ces deux actions mêmes ont été soutenues par l'approbation générale de tous les spectateurs d'Italie, qui se sont prêtées à ces mœurs antiques et qui les ont admirées.<sup>235</sup>

Scipione Maffei, che aveva la tendenza ad attribuirsi tutti i meriti omettendo di citare quelli altrui, fece lo stesso con Lelio e Flaminia così come con Apostolo Zeno, redattore del «Giornale de' Letterati d'Italia». L'animo suscettibile lo portò a pensare di essere vittima di congiure con conseguenti spiacevoli controversie con altri letterati, dal Fontanini al Tartarotti ed al Muratori:

Ma egli ha dissimulate le cose che non era di sua convenienza che si sapessero per sue. Con questo ha voluto scaricarsi dell'odiosità, e lasciarla tutta su l'altrui spalle; ma dubito che poco gli varrà l'intenzione e l'opera. Avrà cercato di sacrificare gli amici; ma non per questo egli si sarà posto in sicuro dalla malevolenza di certe persone, che una volta nemiche mai non si perdonano.<sup>236</sup>

Il primo motivo di dissidio fra Maffei ed i Riccoboni risalì allo stesso 1714 quando la prima edizione curata dagli attori presso il veneziano Tommasini fu giudicata «stampata malissimo».<sup>237</sup> È importante ricordare che gli attori facevano profitto dalla

---

<sup>232</sup> «Avvertenza ci vuole di non servirsi d'una scure fatta a nostra usanza: ma dell'antichissima bipenne, cioè a due tagli» (*Annotazioni*, in MAFFEI 1745, p. 137).

<sup>233</sup> MOUHY 1736, p. 145.

<sup>234</sup> Cfr. MAFFEI 2008, IV 6, vv. 198-204.

<sup>235</sup> RICCOBONI 1730, pp. 264-265.

<sup>236</sup> Lettera di Apostolo Zeno a Pier Caterino Zeno, da Vienna, 19 marzo 1719, in ZENO 1785<sup>2</sup>, to. III, p. 28.

<sup>237</sup> «Prendo l'ardire d'inviarvi la mia Tragedia stampata malissimo dai Comici stessi. È ora ristampata in 4° nobilmente, con una mia Prefazione, e con una Dissertazione in sua lode fatta dal M[arches]e Orsi, ma io non l'ho ancora veduta. Questo componimento è stato fatica di due mesi e mezzo, e non si



vendita dei libretti e dei biglietti alla porta; la pubblicazione del copione contestuale alla messinscena si proponeva come partitura non rifinita, vicina alla scrittura scenica e certo inadatta ad entrare nel Parnaso letterario. Per questo l'autore spesso non vi figurava; piegandosi alle richieste dell'impresario ed alle necessità contingenti della compagnia, aveva più piacere che questi testi restassero «nella solita Dote de' Comici, come vi rimangono tante altre cose, che nelle loro mani stanno sepolte, e si fanno solamente sentire sulle Scene, senza esporsene il Testo sotto gli occhi d'alcuno».<sup>238</sup> In anni successivi il marchese veronese non gradì che *Merope* fosse accomunata alle tragicommedie di Lelio nella silloge del *Théâtre Italien*, sebbene ne fosse completamente assimilata per stile recitativo; la polemica si accese soprattutto per tramite del letterato Giulio Cesare Becelli a seguito della lettera di Riccoboni all'abate Pierre-François Desfontaines:

Vi dico poi, che l'onore fattole da voi di farla stampare in quella gran città insieme col *Sansone*, col *Prencipe geloso*, con la *Vita è un sogno* e con altre simili delle vostre zanate è fuori di luogo... Se voi avete fatto dell'opere da teatro quelle andavano messe in quella congrega, ma non la *Merope*.<sup>239</sup>

I rapporti fra i coniugi Riccoboni e il Maffei si incrinarono definitivamente durante il viaggio del marchese veronese a Parigi nel 1733;<sup>240</sup> in seguito la polemica a proposito di *Merope* diventò un'accesa *querelle*.<sup>241</sup>

Jusqu'ici M. le Marquis Maffei n'est pas mon bienfaiteur, n'ayant fait autre chose pour moi, que me donner bien de la peine, et de me faire dépenser de l'argent. La *Méropé* attira un bon nombre de spectateurs à Venise; mais toutes déductions faites, le gain ne compensa pas la dépense que je fis pour cette pièce: à peu de chose près, j'aurais gagné tout autant pendant le

---

parla più d'altra cosa mia che di questa» (lettera di Scipione Maffei ad Antonio Conti, da Verona, 15 giugno 1714, in MAFFEI 1955, to. I, p.185).

<sup>238</sup> G. BARUFFALDI, *Ai letterati d'Italia. Salute*, Ferrara 10 maggio 1727, in BAFè, Collezione Antonelli 647, c. n.n. a stampa; *Lettera di Cesare Favalli a Girolamo Baruffaldi*, da Ferrara, 4 giugno 1727, ivi, c. n.n. Baruffaldi faceva riferimento alla sua tragedia *Diofebe* stampata a Pavia senza suo consenso e di cui ora negava ogni paternità, dichiarandola rifacimento di uno scenario preesistente di proprietà dei comici.

<sup>239</sup> BECELLI 1738, pp. 245-248.

<sup>240</sup> «Quando qui giunse quel Sig[nor]e fu da noi veduto e ricevuto al solito dell'antica nostra cordialità. [...] Nel tempo della sua dimora lasciò egli di vederci, del che facilmente lo scusavo, poichè chi viene in Parigi, e voglia far delle conoscenze non gli resta campo da perder il tempo in visite inutili» (lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, 8 luglio 1738, citata in COURVILLE 1967a, p. 217n).

<sup>241</sup> «Gli amici m'istruirono e mi dissero che tutto Parigi si meravigliava che non ribattessi le calunie che il signor marchese vomitava contro di me: ed infine che per il mio onore v'ero obligato» (lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 8 luglio 1738, ora in MURATORI 2008, pp. 578-579).

Carnaval, avec les bouffonneries qu'on donne ordinairement à Venise dans cette saison, et cela sans qu'il m'en eût coûté un sou. Je dirai plus: dans les autres villes de l'Italie où j'ai joué la *Méropé*, elle ne m'a jamais donné une plus grande recette, que ne faisait ordinairement le *Nicomède* de Corneille.<sup>242</sup>

Attribuendosi *in toto* il merito dell'operazione e dimensionando il contributo artistico e lo sforzo produttivo dei Riccoboni, il Maffei riedificava quegli steccati che separavano il mondo degli intellettuali da quello degli attori di professione. Per quanto consapevoli, infatti, a suo parere pur sempre restavano dei comici quando non millantatori e senz'altro ingrati: «ebbero da me l'indirizzo, e il distinguersi fra la canaglia della professione; ma giunti in Francia vestirono subito ingratitudine, e perfidia».<sup>243</sup> Becelli, sodale del marchese e suo prestanome, irrideva le ambizioni letterarie di Lelio, portando a conferma del poco talento di costui il fatto «che poche sere fa tutta la conversazione si mise a ridere sentendo che voi stampate libri; e una signora di molto ingegno disse subito: “O saranno pieni di errori, o non sarà roba sua”»;<sup>244</sup> piccato, il Riccoboni replicò che «M. Maffei sçait bien des choses en fait d'antiquité; mais il ignore beaucoup les choses modernes»<sup>245</sup> soprattutto in fatto di teatro.

Lelio voleva fare di testa sua e nonostante il Maffei lo avesse sconsigliato, nel 1715 pose mano a *La Scolastica*<sup>246</sup> «distribuendo le parti pessimamente, recitando male e inserendovi una quantità di versi nuovi, che appresso quei dell'Ariosto erano insoffribili».<sup>247</sup> Gli spettatori ignoravano che l'Ariosto avesse scritto delle commedie e si aspettavano l'ennesima versione scenica del grande poema; annoiarono i versi riveduti e corretti con chiaro intento moralistico<sup>248</sup> del Riccoboni e lo spettacolo do-

---

<sup>242</sup> RICCOBONI 1737, p. 90.

<sup>243</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Cocchi, da Firenze, 15 giugno 1722, ora in MARCHI 2012, pp. 303-304.

<sup>244</sup> BECELLI 1738, pp. 245-248.

<sup>245</sup> RICCOBONI 1737, p. 87.

<sup>246</sup> *De I Studenti* Ludovico Ariosto scrisse il prologo e tre atti; venne conclusa dal fratello Gabriele col titolo *La Scolastica*, con altro prologo e gli atti IV e V; è questa la versione riadattata da Riccoboni. Anche il figlio Virginio Ariosto volle scrivere un prologo e i due atti finali e la chiamò *L'Imperfetta*, rispettando la memoria del padre.

<sup>247</sup> BECELLI 1738, pp. 248-249. Anche Pier Jacopo Martello, pur senza dare nessuna colpa a Lelio, aveva però indicato in una mancanza di modernità la causa di quel fiasco nella dedica *All'eccellenza di Giovambattista Recanati nobile veneto fra gli Arcadi Teleste Ciparissiano l'Autore*, premessa alla commedia *Che bei pazzi* in MARTELLO 1723, p. 159.

<sup>248</sup> «Scielsi fra le Comedie in verso de l'Ariosto la *Scolastica*, come la meno libertina, e con qualche alterazione, cioè levandoci un frate, e sostituendo altro decente personaggio in sua vece, moderando lo scioglimento col sfuggire uno stupro, e cambiandone in circa cento e cinquanta versi, la posi su la

vette interrompersi prima della fine. Non c'era da farsene meraviglia né da dare troppa responsabilità all'ignoranza del pubblico «il quale attuffò tra suoi sibili i savi applausi di ben settanta Patrizi, che con voi sedevano ad ascoltarla».<sup>249</sup> Anche Pier Jacopo Martello, col consueto amor di paradosso, scrisse che al posto suo avrebbe fatto lo stesso; anzi avrebbe lasciato «l'*Edipo* di Sofocle e l'*Anfitrione* di Plauto per una di queste favole da valenti istrioni rappresentata».<sup>250</sup>

Non ben da te si mastica / ch'Adria, quant'è, sdegnasse, soffrir la tua *Scolastica*, / e pur lei sui teatri spiegar Lelio e Flaminia, / di quai sì ben gli affetti l'un pinga e l'altra minia / [...] e pur sull'infelice metà della commedia, / chi sbadiglia, chi s'alza, chi parte, e chi s'attedia: / si sussurra, e si grida (cosa a narrarsi orrenda), / che si cali, e si cala devuta alfin la tenda.<sup>251</sup>

Chissà cosa avrà pensato Elena Balletti di questa *débaclé*. Nel medesimo 1715 che l'aveva incoronata poetessa in Arcadia ed a Bologna, sulle scene veneziane Flaminia aveva impersonato Nitocri, protagonista femminile del *Sesostri*,<sup>252</sup> recitato ad uso comico senza la musica. Il testo orecchiava la storia della *Merope* e Pietro Pariati l'aveva rimaneggiato alla sua maniera dall'originale di Zeno con inserimento di lazzi accanto allo stile fiorito di metafore. Ennesima variazione sul tema della madre straziata-vedova offesa-regina furente, l'attrice Flaminia col bravo Bonaventura Navesi detto Gradellino nel ruolo del servo di Ulisse ottennero il consenso del pubblico.<sup>253</sup> L'edizione di Pietro Pariati era stata consegnata al Riccoboni perché la trascrisse in prosa; invece Lelio non solo mantenne i versi, ma ve ne inserì altri e

---

Scena nella Città di Venezia dove mi trovato; ma fu con tale sfortunato successo, che dopo una smoderata inquietudine de' miei spettatori fu necessario di finirme la rappresentazione al principio de l'atto quinto. I più sciocchi del mio numeroso uditorio si credevano che la *Scolastica* fosse l'*Orlando furioso* travestito in Comedia, e la gioventù ancora più studiosa e colta non sapeva che l'Ariosto avesse mai fatto Comedie. A l'ora fu che giudicai disperato il rimedio» (RICCOBONI 1973, pp. 8-9).

<sup>249</sup> *All'eccellenza di Giovambattista Recanati nobile veneto fra gli Arcadi Teleste Ciparissiano l'Autore*, in MARTELLO 1723, p. 157.

<sup>250</sup> Ivi, p. 159.

<sup>251</sup> MARTELLO 1723, II 2, pp. 567-568.

<sup>252</sup> *Sesostri, re d'Egitto* è una delle poche opere nelle quali vi è prova di una *performance* successiva senza musica a un dramma musicale. Con musica di Francesco Gasparini su testi di Apostolo Zeno e Pietro Pariati fu data con «universal soddisfazione» al teatro San Cassiano di Venezia il 9 febbraio 1710 con Stefano Romani (*Sesostri*), Giovan Battista Carboni (*Amasi*), Giovan Battista Calvi Gambino (*Canoppo*) e negli intermezzi con Bertolda e Volpone, Galantina e Tulipano chiamati *Il nuovo mondo*. Produzioni a Roma, Firenze, Genova, Torino. Versione di Francesco Conti con balli di Nicolò Matteis in Vienna nel 1729. Fu proposto come dramma rappresentativo a Venezia nel 1715 e «recitato ad uso Comico senza la musica, facendone imprimere il libretto in Venezia per Gio[vanni] Battista Murari in forma di dodici» (BARTOLI 1781-1782, p.112). Cfr. BUCCIARELLI 2007, pp. 244-245 e ALBERTI 1990, p. 54.

<sup>253</sup> Cfr. GRONDA 1990, in particolare pp. 118-121 e pp. 256-257.

giustificò l'intervento frettoloso partendo ancora una volta dalla pratica del suo mestiere<sup>254</sup> e dal fatto che queste zeppe avrebbero condotto lo spettatore ad una maggiore comprensibilità del testo:

Aggiungo ancora che per quei versi che sono miei, e che ho dovuto accrescere al Drama per rimpinguarlo, come era necessario, te ne addimando compatimento, e sappi che non sono che semplice Comico e non comico poeta: e che scrivendo, sono mosso dalla diligenza della mia professione, e non dalla virtù (di cui sono affatto privo) né da cieca credenza d'essere quello, che non sono. [...] Tutto quello che tento nelle mie Comiche rappresentazioni proviene dalla devota, e riverente attenzione, che ho avuta, e avrò sempre per così degni e eccelsi spettatori.<sup>255</sup>

L'insuccesso della *Scolastica* non riguardava che il povero Riccoboni; sua moglie infatti non aveva recitato perché non c'era parte per lei,<sup>256</sup> quantunque il suo nome fosse stato continuamente evocato sulla scena ed insieme all'ambientazione ferrarese era forse una ragione di quella scelta risultata infelice.<sup>257</sup> La Balletti condivise il dispetto del marito, non l'umiliazione dell'insuccesso ed appoggiò l'offerta di Antonio Farnese per un imminente ingaggio a Parigi.

Il fallito progetto di ripristinare la commedia italiana produsse di nuovo lo storico scollamento fra riflessione teorica e vita spettacolare: i Riccoboni partirono per la Francia e la collaborazione con Maffei si interruppe, Orsi si limitò a seguire gli allestimenti dei dilettanti modenesi, Martello decise di scrivere per la sola lettura fornendo un monumentale repertorio di tutti i generi drammatici. La *Merope* finì in mano ad attori di più fragile memoria e ai dilettanti nei teatri privati.<sup>258</sup> Approdò con

---

<sup>254</sup> «[...] la fretta non mi ha dato campo che di pochi giorni, ed in questi di poche ore per eseguirlo, sempre impegnato nel giornaliero esercizio della mia professione» (RICCOBONI 1715, p. 5).

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Le tre donne della commedia sono infatti una vecchia, Ippolita innamorata dell'amico Eurialo e la domestica del vecchio Bonifacio.

<sup>257</sup> La prima scena dell'Ariosto si apre su un interno dove si trovano un vecchio signore e uno studente suo ospite, che intende lasciare la casa: «BONIFAZIO: Onde nasce cotesta così subita / volontà di partirvi? [...] CLAUDIO: Da la solita / disgracia mia, ch'ovunque vo mi seguita. [...] Avea il dottor una bellissima / figliuola, et ha, nominata Flamminia: la qual non vidi prima, ch'ardentissima / mente di lei mi accesi, et ella il simile / fece di me [...]» (ARIOSTO 1974, I 1, vv. 16-18 e 40-44, pp. 636-637).

<sup>258</sup> «Come si sono qui corretti gli errori delle varie stampe, così corregger si potessero quelli, che alcuni comici nel recitar la *Merope* commettono, a cagione del non intender le parole, né la forza dell'azione; ovvero per la freddezza e confusione nascente dal non averla bene a memoria, onde singolarmente la Scena quarta dell'Atto terzo guastar sogliono, quale vivamente, e con intelligenza rappresentata fa così mirabile effetto» (BECELLI 1730, p. XXIX). «È stato qui questo Carnevale una scelerata compagnia di comici, che noi diremmo ciarlatani. Costoro hanno fatta infamemente la *Merope*: la quale con tutto ciò avendo fatto strepito, il principe di Piemonte mandò ordine di rifarla volendola sentire: io mi presi però cura di provarla, e d'istruirgli, dopo di che l'hanno rifatta 5 volte, cosa qui inaudita» (lettera di Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini, da Torino, 2 marzo 1724, in MAFFEI 1955, to. I, p. 473).

Lelio e Flaminia anche a Parigi al *Théâtre Italien* nel gennaio 1717 ed alla riapertura dopo Pasqua l'11 maggio. Gli spettatori avevano trovato scritto sui loro biglietti «per chi l'entende»;<sup>259</sup> ma la precauzione del capocomico Lelio e l'eccellente livello artistico della compagnia non furono sufficienti per metterli al riparo da critiche molto aspre da parte del pubblico francese:

A la vérité, ce n'est peut-être pas tout à fait parce qu'ils crient, qu'ils se querellent, que l'excès de la passion s'exprime chez eux par la pétulance, que par le saisissement, que les emportements son pleins de gestes menaçants et que leur déclamation dans le récitatif tient toujours quelque chose du comique; il n'y a point de doute que la difficulté d'entendre la poésie italienne, toujours ampoulée et pleine de figures outrées, la longueur des descriptions, la fadeur des moralités, les préparatifs des situations peuvent n'être pas moins contraires au succès des tragédies italiennes.<sup>260</sup>

Il giudizio durissimo rispetto alla recitazione non ammetteva replica. Anche il Maffei non esitò a definire lo spettacolo «trasfigurato e storpiato»,<sup>261</sup> anche se evidentemente non l'aveva visto.

#### 4. *Flaminia, persona e personaggio*

In laguna d'inverno non era insolito recarsi ogni sera a teatro, magari per rivedere un'opera che era molto piaciuta: le parole potevano essere le stesse, la musica doveva essere sempre nuova. All'inizio della rappresentazione si spegnevano le lanterne e i candelabri nella sala, saliva il sipario e restava illuminata solo l'area di prosenio dove gli artisti si esibivano. Ottenere il silenzio era una chimera, perché c'era un costante brusio quando non regnava un grande disordine. A Venezia il pubblico dissentiva sonoramente, mentre a Genova, Lucca e Firenze si limitava a disertare i teatri. Borghesi ed artigiani seguivano lo spettacolo dalla platea urlando «Viva!», «Va' dentro!», «Fuora buffoni!» all'indirizzo dei comici;<sup>262</sup> dai palchi gli aristocratici locali o i diplomatici stranieri porgevano l'orecchio ai virtuosi e buttavano

---

<sup>259</sup> COUDRAY 1778, to. II, p. 16.

<sup>260</sup> SAINT GELAIS 1716-1717, pp.166-167.

<sup>261</sup> Lettera di Scipione Maffei ad Antonio Cocchi, da Firenze, 15 giugno 1722, ABFi, *Epistolario Cocchi* 276/1, ora in MARCHI 2012, pp. 303-304.

<sup>262</sup> RICCOBONI 1738, pp. 19-20. In SAINT-DIDIER 1680, p. 426 leggiamo: «Tout le Théâtre ensemble fait si souvent de si terribles huées aux acteurs qui ne plaisent pas, qu'on les oblige à se retirer, pour faire venir ceux qui font rire, criant incessamment tout haut *fuora buffoni*».

l'occhio ai cambi di scena; i preti non si facevano scrupolo a comparire con travestimenti femminili; se un gentiluomo entusiasta si sporgeva dal palco all'indirizzo della virtuosa e gridava «Ah cara! Mi butto, mi butto!»,<sup>263</sup> lei si interrompeva e ringraziava nel bel mezzo della recita. Era evidente che l'interesse della serata non fosse rivolto a ciò che succedeva sul palcoscenico bensì nei palchi, affittati con prezzo proporzionale all'aspettativa della *pièce* in programma ed alla notorietà degli interpreti. I nobili convenuti erano soprattutto impegnati in conversari, pranzi ed altri assai ameni intrattenimenti e non era infrequente che dall'alto arrivassero resti di cibo o sputi ai malcapitati della platea.<sup>264</sup>

Les jeunes nobles vont moins à la comédie pour rire de la bouffonnerie des comédiens, que pour y jouer eux-mêmes leur personnage. Ils mènent le plus souvent des courtisanes dans les loges, où ils font un si grand fracas, et quelquefois des actions si surprenantes, et qui blessent si fort la retenue que l'on doit du moins avoir en public, qu'il faut l'avoir vu pour le croire.<sup>265</sup>

Si andava all'opera o alla commedia mascherati con la bautta, ma nel ridotto dei teatri le signore spesso indossavano una semplice maschera di velluto che le rendeva facilmente riconoscibili. Si parlava a bassa voce, le dame bevevano liquori, i signori giocavano a faraone o a tombola e mantenevano una flemma invidiabile nella buona e nella cattiva sorte. Con tutta evidenza il gioco delle carte era un affare molto più serio di quello del teatro e meritava un comportamento più controllato.<sup>266</sup> Il pubblico teatrale era soprattutto femminile; di conseguenza «si sono ingegnati gli autori di fondare le passioni, che si rappresentano sopra i sentimenti conformi a quelle delle donne spettatrici: le quali [...] si sono elette arbitre del Teatro, e si sono usurpate il diritto di decidere su questo divertimento. Ciocché ha tolto alla Tragedia quell'aria di maestà, che a lei cotanto conviene, mescolandovi l'amore, che sempre ha carattere di ciance, e alla sua gravità, o nulla, o assai poco conforme».<sup>267</sup> Le spettatrici frequentavano più volentieri l'opera rispetto alla commedia perché lo ritenevano un divertimento più «onesto»; per sottolineare il loro stato presero l'abitudine di recarsi a tea-

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 421. In VAUMONIÈRE 1706, p. 269: «Les femmes y entendent la musique en perfection, et ménagent admirablement leurs voix: elles ont une manière de tremblement, de roulements, de cadences et d'échos, qu'elles varient et conduisent comme elles veulent. C'est une chose plaisante que du moment qu'elles sortent du Théâtre, on entend une infinité de gens qui s'écrient de toutes leurs forces, *Viva bella, viva, ah cara! sia benedetta!* d'autres leur donnent d'autres louanges».

<sup>264</sup> Cfr. RICCOBONI 1738, p. 24.

<sup>265</sup> SAINT-DIDIER 1680, p. 425.

<sup>266</sup> Cfr. ivi, pp. 416-418 e 421; RICCOBONI 1738, p. 23.

<sup>267</sup> TEDALGO 1719, f. n.n.

tro a viso scoperto, ma furono imitate a ruota dalle prostitute che «scandalose si fanno vedere nelle chiese ad hore non permesse come pure nel ridotto e ne pub[bli]ci teatri in primo ordine vestite ad uso di dame senza maschera sopra la faccia e con altri abiti non decenti alla loro qualità di persone».<sup>268</sup>

Elena Balletti doveva vestire di nero perché tutte le donne veneziane perbene del tempo vestivano di nero «considerando esser questo l'unico modo, con cui possa sostanzarsi il decoro della Persona, e a che possasi suplire senza notabile incomodo la fortuna de cittadini».<sup>269</sup> La normativa restrittiva in materia di vestiario era una delle prerogative del potere e si tradusse nell'imposizione di determinati capi d'abbigliamento assegnati ad uso esclusivo in base alla circostanza ed alla gerarchia sociale. In laguna, ad esempio, i provveditori «alle pompe» davano precetti sull'abbigliamento formalmente vincolanti per tutti gli abitanti «eccettuati li forastieri di alieno stato, che per mesi sei continui non avessero dimorato in questa città».<sup>270</sup> Il severo color nero era prescritto, ma per le signore che si recavano «fuori della dominante ne' tempi della Villeggiatura non si dimentichi la moderazione facendosi lecito di adoperar a capriccio ogni colore, e a sazieta' cadauna sorta di gioie».<sup>271</sup> In genere queste regole erano invocate in nome del contenimento dei consumi; in realtà rappresentavano uno strumento che riservava alle classi patrizie i segni distintivi dell'identificazione sociale; inoltre tutelava la produzione autarchica di stoffe, panni e merletti, dal momento che erano «proibite [...] tutte le robbe forastiere [...] come tutte l'invenzioni di nuove mode, ch'essendo l'origine, e la causa p[ri]n[cip]ale de dispendi eccedenti particolarm[en]te nelle donne sarà dal Mag[istra]to et Inq[uisito]r prestata ogni più fissa attenz[io]ne».<sup>272</sup> Pertanto l'abito doveva essere confacente all'uso ed alle proporzioni fisiche di chi lo portava; difatti

---

<sup>268</sup> *Proclama pubblicato d'ordine*, Venezia, 24 dicembre 1711, in ASVe, *Provveditori, Sovraprovveditori e Collegio alle pompe*, b. 2, capitolare V, c. 4v. (inedito).

<sup>269</sup> *Proclama pubblico in materia d'ogni sorte di Pompe*, Venezia, 11 dicembre 1692, ivi, capitolare IV, c. 63r. (inedito).

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Con qual frutto comini il decreto del Senato del 27 aprile 1697 e quali regole potessero aggiungersi*, Venezia, 1 marzo 1705, ivi, cc. 141-143r.-v. (inedito).

<sup>272</sup> *Proclama di Pompe*, Venezia 7 maggio 1706, in ASVe, *Provveditori, Sovraprovveditori e Collegio alle pompe*, Decreti 1690-1738, b. 4, cc. 45-46r.-v. (inedito).

il nero era preferito perché «l'uniformità del colore tolga nello stesso tempo i dispendij, che provvede alla decenza, e moderazione».<sup>273</sup>

Quando il 10 febbraio 1706 Flaminia si sposò a Venezia con Lelio Riccoboni, i provveditori cittadini invitavano ad evitare il lusso e le spese inutili; ai matrimoni era vietato far mostra di gioielli, ricevere regali e far congressi «chiamando radunanze de Parenti».<sup>274</sup> Su abiti ed accessori i proclama pubblici erano molto circostanziati:

Che siano, e s'intendino assolutam[ent]e proibite le giogie, e perle così buone, come false, e qualunque altro lavoro, che imitasse la gioia, eccettuato l'uso delli due anelli permessi dalle leggi, et il solo billo di perle al collo per anni due alle novizze ma senza fiuba, o sia passetto di diamanti, o altra Gioia, et siano pure espressam[ent]e vietati tutti li drappi con oro, o argento chiamati Gonzo o altro niun eccettuata, ricami, cord[erell]e d'oro, o d'arg[ent]o come parim[ent]e ogn'altra cosa di nuova invenzione lavorata tanto in q[ue]sto, quanto in f[ores]to Stato, che essendo causa di tanti dispendi [...]. S'intendano anco vietati tutti li strassini, e code, così getati per terra, puntati s[opr]a le vesti, tenuti s[opr]a il braccio, o in altra maniera portati, e parim[ent]i tutti li merli infaldati, increspatis, e volanti, o che imitassero il ricamo, ma sia permesso solam[ent]e il valersi di una, o due mani di merli che non eccedano la metà delle sottane, o vesti.<sup>275</sup>

La giovane Flaminia a Venezia non contava su molti quattrini e probabilmente metteva insieme solo qualche vestito; ma più tardi in Francia aveva certamente capi popolari nei guardaroba femminili di mezza Europa: l'ampia *andrienne*<sup>276</sup> con lo strascico che partiva dalle spalle o la *contouche* aperta davanti come un caffetano con pieghe piatte verticali sul dorso che si chiamavano «Watteau» in onore del pittore che le immortalò. Le forme non costrittive degli abiti e la morbidezza dei tessuti facevano gioco all'attrice che riguardo alla propria magrezza doveva avere qualche complesso. «Flaminia, épouse de Lelio, est bien faite, mais fort maigre»<sup>277</sup> ripetevano i cronisti; lei ci giocava, convenendo sulla scena che un po' di peso le avrebbe giovato e qualche unguento miracoloso di ciarlatano avrebbe addirittura compiuto il miracolo.

---

<sup>273</sup> *Proclama*, Venezia, 29 novembre 1708, in ASVe, *Provveditori, Sovraprovveditori e Collegio alle pompe*, b. 2, capitolare IV, c. 152v. (inedito).

<sup>274</sup> *Proclama pubblico in materia d'ogni sorte di Pompe*, Venezia, 20 dicembre 1701, ivi, cc. 125-127r.-v., ribadito il 19 maggio 1702 (inedito).

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> L'*andrienne* era una veste da camera indossata alla Comédie-Française nel 1703 nell'omonima commedia di Michel Baron. L'attrice protagonista Manon Dancourt nel ruolo di Glicera doveva apparire appena alzata dal letto e, poiché incinta, dissimulò le forme sotto un abito ampio che si dipartiva con pannelli a pieghe piatte sulle spalle allargandosi ai fianchi su panier. Rimando a ANGIOLILLO 1989, p. 67, DAVANZO POLI 2001, p. 104 e BIGNAMI 2005, pp. 124-125.

<sup>277</sup> BOINDIN 1717-1718, lettres I, pp. 14-15. Ripreso in buona parte in *Éloge* 1773, pp. 170-171.



- SILVIA [...] dans le fonds, croyez-vous que les hommes examinent nos fautes de si près? Allez, allez, ce n'est pas l'esprit qu'ils cherchent le plus en nous!
- FLAMINIA Je le sais bien; mais quand on n'a guère que cela, on est bien aise qu'il paraisse.
- SILVIA Ne vous plaignez pas, vous ne manquez pas encore d'agrément et je voudrais avoir vos traits.
- FLAMINIA Patience, patience, quand l'embonpoint me sera revenu, comme l'Opérateur me l'a promis, je ne serai plus si timide. [...] mais il hausse ou baisse selon la joie ou le chagrin que nous cause l'amour, et l'embonpoint est le thermomètre du cœur d'une fille.
- SILVIA J'avais bien entendu dire que l'amour faisait venir de l'esprit, mais pas qu'il fit en aller l'embonpoint. Ah! cela m'afflige! je sens que je vais le perdre.
- FLAMINIA He bien! Si vous craignez que l'amour ne vous maigrisse, n'en prenez point.<sup>278</sup>

Se in Ancien Regime il peso corporeo era solo un indicatore sociale (grasso uguale ricco ed in salute), modernamente è letto come segnale dello stato emotivo di un individuo, il luogo del suo disordine interiore. Nel corpo di Elena Balletti troviamo pertanto i movimenti contraddittori di un corpo che si voleva «più in carne» ma si piaceva senza forma e senza peso; un corpo di donna che si nascondeva sotto ampi abiti o si esibiva sul palcoscenico mascherato da uomo. Se la magrezza dell'attrice era eccessiva, la sua fisionomia era non comune. Lelio la descrive sul palcoscenico «d'une beauté et d'un mérite supérieurs à celles [*sic*] de son sexe»;<sup>279</sup> anche in abiti maschili «il est fait au tour [...] regardez la vivacité de son teint, son air fin, spirituel et quel feu sort de ses yeux!».<sup>280</sup> Nonostante i giudizi sul suo aspetto fisico non fossero concordi, quasi sicuramente la Balletti possedeva quel fascino che da sempre risiede nell'intelligenza più che nella perfezione di un volto levigato. È importante considerare che la bellezza di un'attrice in teatro attiene sicuramente più all'espressività del volto, all'acutezza dello sguardo, alla voce ed al carisma personale piuttosto che alla mera avvenenza delle forme; non è un caso che le più celebrate attrici teatrali di tutti i tempi – dalla Duse alla Ristori alla Bernhardt – non furono propriamente definibili delle belle donne.

<sup>278</sup> *Le Naufrage du Port-à-L'Anglais*, in AUTREAU 1749, to. I, II 15, p. 69.

<sup>279</sup> GUEULLETTE 1732, I 6, p. 20.

<sup>280</sup> Ivi, III 1, p. 74. L'espressione «il est fait au tour» significa è molto bello.

Le veneziane dovevano truccarsi poco e le più civette usavano mosche di raso taffetà che si conservavano in scatolette simili a tabacchiere appese alla cintura insieme alle altre «galanterie».<sup>281</sup> I nèi potevano nascondere i difetti della pelle, ma erano soprattutto un segnale di disponibilità che gli uomini ben conoscevano. Solenne sulla fronte, galante sulla guancia, sfacciato accanto al naso, appassionato vicino all'orecchio, civettuolo a lato del labbro, assassino accanto all'occhio: a mezzaluna, stella o cometa i nei disegnavano vere e proprie costellazioni. L'incarnato era reso ancor più pallido grazie alle polveri di Cipro o alla biacca e perché fosse luminoso si lavava ogni settimana con acqua piovana mescolata a finissima polvere di fave. Volti color della neve e guance appena rosate, sulla scena le attrici indugiavano con un trucco più caricato sugli occhi e la bocca per renderli particolarmente espressivi. Come sulla tela di un pittore, i colori erano dati in abbondanza e con perizia, il che non evitava eventualmente la volgarità o il ridicolo. Nei panni di una *coquette* ormai sfiorita Flaminia consegnò agli spettatori il ritratto vivace e crudele di una velleitaria e vacua signora in età che si sottoponeva al quotidiano *tour de force* della *toilette* e che «aurait besoin de ne paraître que de loin et aux lumières comme les perspectives de théâtre».<sup>282</sup>

ARLEQUIN      Bon, avant qu'elle ait achevé de s'attifer, la nuit sera venue. Une demi-vieille à sa toilette ne finit point. C'est une mouche par-ci, une agaçante par-là, un peu de rouge encore, un arrangement de bouche, une tournure d'yeux... Ces sortes de femmes n'ont point de meilleur ami que leur miroir; c'est l'unique confident à qui elles se montrent telles qu'elles sont, pour en obtenir l'art de paraître ce qu'elles ne sont pas.<sup>283</sup>

Nel mondo alla rovescia della finzione scenica, una ricca vedova riprendeva la figliola nel vestiario e la teneva segregata in casa mentre lei si divertiva al ballo e agli spettacoli; non si curava di assicurarle un appannaggio e di «faire recevoir sa fille en

<sup>281</sup> Le cosiddette «galanterie» erano agoraio, specchio, tabacchiera, stuzzicadenti d'oro ed orologio. Cfr. DAVANZO POLI 2001, pp. 103 e 107 e PAQUET 1997.

<sup>282</sup> DESPORTES 1736 (anche in NTI 1730, to. III), I 1, p. 4. La commedia in un atto *La Veuve Coquette* di Claude-François Desportes fu rappresentata per la prima volta alla Comédie Italienne il 28 ottobre 1721.

<sup>283</sup> Ivi, I 7, p. 16. *S'attifer*: espressione familiare significa vestirsi male e con cattivo gusto. Infatti Flaminia non smette di portare i suoi abiti fuori moda. *Une agaçante* è una sorta di *bijou* che attira lo sguardo.

survivance».<sup>284</sup> Questo personaggio comico di *veuve coquette*, ricorrente nel repertorio dell'Arte, era del tutto coerente con la rappresentazione della madre di Elena che Casanova consegnò nell'*Histoire de ma vie*. Infatti Fragoletta ancora in tarda età era pesantemente truccata, profumata e stretta in vestiti *démodés*. Non diede un soldo alla figlia per il suo matrimonio, anzi non vi andò proprio; sensibile soprattutto ai complimenti dei suoi giovani amanti e provocante anche per necessità di scena, Giovanna Benozzi Sassi mantenne un rapporto conflittuale con la figlia Elena, che in questa commedia di Claude-François Desportes esibiva una *coquetterie* tanto eccessiva quanto in lei sorprendente. La battuta di Silvia a Spinetta «tu sçais avec quelle sévérité je suis retenue, il semble que ma mère ne me puisse souffrir»<sup>285</sup> riportava forse dalla finzione alla realtà, anche quando Flaminia tornava a dispiacersi della sua eccessiva magrezza:

FLAMINIA      Quoi, Spinette, il n'est venu personne?...personne...en vérité, voilà qui me confond. Quel dérangement! quel relâchement de visites! je n'ai jamais vu une telle disette d'hommes! ne pas voir un chapeau à la toilette d'une femme comme moi! cela est choquant! (*En se mirant*). Le dépit que j'en avais sera cause que je serais coiffée tout de travers.

SPINETTE      Vous vous moquez, Madame, jamais vous n'avez été si bien! Vous embellissez chaque jour, et votre jeunesse croît avec le temps.

FLAMINIA      (*en se carrant*) Cette fille a du goût. Tout de bon, me trouves-tu...

SPINETTE      On ne peut pas mieux!

FLAMINIA      Il ne me manque que de l'embonpoint mais Monsieur Rhubarbini m'a promis qu'il m'engresserait.<sup>286</sup>

I personaggi portati in scena mirabilmente da Elena Balletti presentavano dei tratti pertinenti ricorrenti. Nel repertorio serio, come abbiamo visto, le parti erano di preferenza quelle di regine vendicative, madri virtuose, caste fanciulle; ma è nel comico che possiamo trovare numerosi riferimenti biografici, indicazione di attributi fisici, allusioni ad aspetti del carattere: una *mise en abyme* della rappresentazione di sé come persona ed insieme come personaggio, uno slittamento dalla vita alla scena che

<sup>284</sup> Ivi, I 3, p. 8. «Faire recevoir sa fille en survivance»: privilegio secondo il quale chi aveva un incarico reale poteva ottenere dal re il trasferimento della carica al figlio anche se fosse ancora vivo il richiedente. Vuol dire che la vecchia *coquette* dovrebbe piuttosto dotare la figlia in età di sposarsi.

<sup>285</sup> Ivi, I 3, p. 7.

<sup>286</sup> Ivi, I 11, p. 21.

era naturale per attori che condividevano oltre al palcoscenico anche il privato, dal momento che le compagnie erano strutturate di preferenza su base familistica. Inoltre le commedie erano scritte a misura dell'interprete, adattate da canovacci preesistenti; nel caso di molte *pièces* confluite nella raccolta de *Le Nouveau Théâtre Italien* si trattava di versioni stese di antichi successi a soggetto con schemi comici ampiamente verificati e che la stessa Balletti contribuì a creare.

Il fatto di essere magra ed alta avvantaggiava Flaminia nei ruoli *en travesti*: il carisma scenico ed i tratti quasi maschili, impressi anche alle eroine del repertorio drammatico, facevano il resto.<sup>287</sup> Ad esempio sul calco di Molière, ne *L'amour précepteur*<sup>288</sup> Flaminia prendeva gli abiti di un giovane dottore bolognese ed entrava nella famiglia dell'amato cui il padre voleva imporre un matrimonio d'interesse. Al pari di Orgon, il signor Alberti impiegava molto tempo a capire la vera identità di Federico;<sup>289</sup> ma scoperta dell'inganno, Flaminia non veniva imprigionata come Tartuffe: sposava invece Lelio e l'ordine sociale era ristabilito.

In *Prigione d'amore* di Sforza Oddi – presentata a Parigi nel 1717 col titolo *Les Jumeaux* – la Balletti impersonava i gemelli Erminia e Lelio, mentre Riccoboni era Flamminio, amato da Erminia. Il gioco dell'onomastica rovesciata aggiungeva un dettaglio autobiografico alla commedia che raccontava della rinuncia all'amore per una causa nobile.<sup>290</sup> L'ambientazione ferrarese, i molteplici riferimenti ad Ariosto e a Tasso, a Virgilio e ad Orazio, le citazioni da *Sofonisba* e *Rosmonda* dovevano piacere molto alla primattrice; erano soprattutto in linea con le sue caratteristiche di interprete, che amava mescolare il registro comico col patetico *larmoyant*, affinché la dolcezza del riso stemperasse l'amarezza delle lacrime.

---

<sup>287</sup> È il caso di Merope «coraggiosa, intrepida e resistente del pari alle lusinghe e alle minacce di Polifonte [...]. Né mi pare, a dir vero, che tratti sì maschili, e vigorosi le attribuisca il Co[n]te Torello, massimamente nel fine, ove cade la sua Merope in qualche femminile mollezza» (ASMo, ASE AM, *Letterati Carteggio*, [G.G. ORSI], *Avvertimento al Lettore*, b. 32, c. 9v., ora in MAFFEI 1735, p. XXX).

<sup>288</sup> La commedia *L'amour précepteur* di Thomas-Simon Gueullette fu rappresentata per la prima volta alla Comédie Italienne il 25 luglio 1726 e «Flaminia, qui faisait ce personnage, n'est pas jolie, mais sa vivacité et son esprit valaient beaucoup mieux que sa figure ne valait moins.» (ms. 3454, c. 175, in ARGENSON 1966, p. 649).

<sup>289</sup> L'identità del personaggio è la medesima del nome di scena scelto dal marito Luigi Riccoboni in gioventù. Vedi Capitolo Primo.

<sup>290</sup> «[...] una donna di questa corte è di tanta virtù e di sì grazioso cuore, che per liberare il fratello e l'amante di prigione vi rinchiude se stessa e vi muore, e con sì amorosa prigione l'un e l'altro racquista» (ODDI 2011, p. 484).

Ne *Le Faucon et les oyes de Boccace* il travestimento da pastore serviva alla protagonista per avvicinare il suo amante, relegatosi in solitudine a seguito del rifiuto di lei. Flaminia aveva «un cœur insensible que rien n'a pu toucher»<sup>291</sup> e non nutriva nessun pentimento per il trattamento riservato a Lelio e nessun dispiacimento di averlo condotto a disperazione. Dietro le battute del personaggio troviamo forse «l'insensibilité dont vous faites vanité»<sup>292</sup> della «jeune, aimable, spirituelle»<sup>293</sup> Elena? Nei panni fittizi dell'ennesimo innamorato deluso, Flaminia dipingeva se stessa come colei che aveva saputo difendere la libertà abdicando alla tenerezza,<sup>294</sup> «une jeune personne aimable, mais qui n'était point faite pour aimer».<sup>295</sup> Spiegava che l'onore di una donna consisteva nel difendersi dagli inganni dell'amore: quale colpa poteva esserle ascritta nei confronti dei suoi ammiratori senza speranza?

FLAMINIA [...] rien n'est si naturel a une fille qui a des appas que le plaisir de plaire, et de jouer de ce sentiment dans toute son étendue; la magnificence de ses amants flatte sa vanité; les fautes que l'amour leur fait faire, marque mieux le pouvoir de ses charmes. S'ils étaient plus sages, ils seraient moins amoureux; au surplus, elle n'est point chargée du soin de leur conduite, et par conséquent, elle n'en peut être responsable, mais elle a intérêt d'user de tout l'empire que ses attraits lui donne sur les cœurs. [...] instruite par l'exemple d'autrui, je tâche de jouir du peu d'appas que le ciel m'a donnés sans m'exposer aux inconvénients qui suivent les engagements sérieux: heureusement la nature m'a fait un cœur peu susceptible, je lui en rends grâce, puisque mon tempérament me fait éviter des pièges dont le seule raison ne pourrait peut-être pas me garantir.<sup>296</sup>

Lelio e Flaminia mettevano spesso in scena il modello relazionale di vittima-carnefice: lui l'amava, l'adorava, si privava di tutto in nome suo; lei lo umiliava, voleva e disvoleva per invidia di altre donne, lo metteva alla prova e nel sacrificio

<sup>291</sup> DELISLE 1753, II 5, p. 59. La commedia *Le Faucon et les oyes de Boccace* di Louis-François Delisle de la Drevetière fu recitata per la prima volta il 6 gennaio 1725.

<sup>292</sup> Ivi, II 2, p. 20.

<sup>293</sup> Ibid.

<sup>294</sup> «FLAMINIA (*vestita da pastore, parlando di Flaminia*): [...] la liberté est le premier de nos biens, elle a su défendre la sienne contre tous les efforts que mon amour a faits pour la lui ravir; ainsi, elle a été plus forte et plus sage que moi, j'en juge par tous les maux que cette malheureuse passion m'a causés. [...] J'aurais voulu de la tendresse, je ne pouvais être heureux sans cela, mais son cœur n'y était pas propre; c'est ma faute de m'être obstiné dans un amour qui ne pouvait que me rendre malheureux» (ivi, II 5, p. 60).

<sup>295</sup> Ivi, II 5, p. 56. La battuta di Flaminia continua: «Si j'avais eu moins de prévention et d'aveuglement, j'aurais connu l'inutilité de mes soins et l'insensibilité naturelle de son cœur; nous aimons à nous déduire (=raconter) nous-mêmes dans les choses que nous désirons avec ardeur».

<sup>296</sup> Ivi, II 2, pp. 21-22.

estremo lo premiava:<sup>297</sup> «cette Flaminia est donc une grande enchanteresse, pour vous ôter ainsi l'usage de la raison?»<sup>298</sup>

Nel canovaccio *L'Amante difficile*, portato in scena nella prima stagione all'Hôtel de Bourgogne di Parigi del 1716, troviamo Flaminia nella situazione-tipo della donna scostante che rimandava al mittente le lettere d'amore ed i mazzi di fiori, si definiva «plus timide que curieuse»<sup>299</sup> in fatto di nozze e ne esagerava gli inconvenienti perché voleva essere «la maîtresse de son choix».<sup>300</sup> Nonostante il trattamento, Lelio ne continuava a magnificare la bellezza giurandole eterno amore; non vi era in città uomo più degno di lui, ma «sa belle inhumaine»<sup>301</sup> ostentava indifferenza e si mostrava crudele pur amandolo in segreto.

[...] c'est justement, reprend Flaminia, parce que je veux l'aimer toute ma vie, que je veux m'assurer parfaitement de ma conquête, et que je veux éprouver, autant que cela dépendra de moi, s'il est digne de ce cœur dont il est déjà le maître.<sup>302</sup>

Anche il personaggio di Silvia, oggetto delle gelosie di Flaminia, metteva in guardia il povero Lelio da quella donna «dont il paraît plus charmé que jamais»;<sup>303</sup> non mancava anzi di delineare «quelque trait de satire sur son indifférence, sur sa fierté, sur sa poésie, les Sciences, la Philosophie dont elle s'occupe et qu'elle traite de soins peu convenables à son sexe».<sup>304</sup> Lelio «n'est plus le maître de son cœur»<sup>305</sup> e questa battuta divenuta celeberrima (MARIVAUX, *La Double Inconstance*, 1723, III 9) segnala ancora una volta una drammaturgia che utilizzava materiali precedenti in molteplici variazioni. Al finale Flaminia esibiva il suo talento di danzatrice e tutto si

---

<sup>297</sup> È il caso, ad esempio, de *La Dame amoureuse par envie* rappresentata per la prima volta al Théâtre Italien il 6 luglio 1716. Il canovaccio di Luigi Riccoboni rimandava a una commedia di Giacinto Andrea Cicognini a sua volta tratta da *El perro de l'ortolano* di Lope de Vega. L'invidia e il desiderio di conquista portavano la contessa Flaminia ad usare tutti gli artifici per togliere l'amante a Silvia, sua dama d'onore e parente; ma, riuscita nell'intento, comunicava a lui di voler sposare un altro (*Argument* in NTI 1733-1736, to. I, pp. 6-9). Anche ne *Le Faucon ou les oyes de Bocace* Flaminia si dichiarava infine pentita: «FLAMINIA: Je suis vaincue, Lelio, mes yeux s'ouvrent et je me repens de toutes les injustices que je vous ai faites; l'amour attendait ce dernier sacrifice [*quello del falcone*] pour vous donner mon cœur; recevez-le avec ma main, je vous offre l'un et l'autre sincèrement» (DELISLE 1753, III 6, p. 100).

<sup>298</sup> GUEULETTE 1732, I 3, p. 16.

<sup>299</sup> Resoconto ed estratti di [P. RÉMOND DE SAINTE-ALBINE-A. HOUDAR DE LA MOTTE], *L'Amante difficile*, «Mercure», octobre 1716, I 3, pp. 18-19.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Ivi, II 1, pp. 23-24 e *passim*.

<sup>302</sup> Ivi, I 5, pp. 20-21.

<sup>303</sup> Ivi, III 4, pp. 44-45.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Ivi, II 5, pp. 34-35.

componeva come nella migliore commedia in una danza a catena «que Flaminia conduit, en emmenant tous les acteurs».<sup>306</sup>

Il rapporto col marito Lelio Riccoboni sembrava improntato sulla scena come nella vita proprio ad amicizia, rispetto, grande comunanza intellettuale e quasi nessun trasporto passionale:

FLAMINIA        J'avoue que Lelio est de tous les hommes que j'ai connus, celui qui m'a paru le plus estimable, et si j'avais été capable d'aimer quelqu'un, ç'aurait été lui; la nature a ses caprices en nous formant: elle a fait Lelio tendre, elle m'a fait insensible, ce n'est ni la faute de Lelio, ni la mienne, je suis fâchée qu'il en soit la victime.<sup>307</sup>

La gelosia rappresentava un'eccezione, probabilmente più per ragioni sceniche che reali essendo Lelio bello d'aspetto ma per attitudine e scrupoli religiosi tutt'altro che un seduttore. Fu lo stesso Riccoboni a comporre uno dei maggiori successi comici di Flaminia, il fortunatissimo canovaccio de *La Femme jalouse* «bien résolu de n'en faire confidence qu'à mes Pénates et à ma femme».<sup>308</sup> Nei tradizionali tre atti si sviluppava un intreccio privo di storia amorosa ma pieno di elementi romanzeschi nel quale due coniugi davano vita ad azioni melodrammatiche (svenimenti, avvelenamenti sventati e tentati suicidi plateali) con l'inserimento di passi tratti dal poema ariostesco. L'azione si svolgeva a Milano; all'aprirsi del sipario Flaminia era seduta in silenzio mentre Lelio passeggiava nervosamente; poi lei «borbottando [...] si accosta rabbiosa, e gli strappa la perucca sul capo [...] e dispettosa si parte » (I 1); infuriata trova il libro del *Furioso* di Ariosto e «moteggia il marito che appunto è una lettura da innamorato [...] Flaminia legge ne' due lochi e trova in tutti due de' versi di lontananza, prende motivo di nuova gelosia dicendo che quando è diviso dalli oggetti amati gode almeno di ramemorarsi ne' versi altrui i crudi effetti di lontananza» (I 3); poi «Flaminia si àltera, e co' rimproveri lo maltratta. Lelio dà in impazienze, e si riscalda. Tutti due contrastano vigorosamente. Li servi si frapongono cercando di

---

<sup>306</sup> Ivi, scena ultima, p. 50.

<sup>307</sup> DELISLE 1753, I 2, p. 23.

<sup>308</sup> RICCOBONI 1731, p. 85. La commedia *La moglie gelosa* fu ripresa dall'omonimo canovaccio di Luigi Riccoboni del 1713 alla Comédie Italienne il 7 giugno 1716 e l'11 dicembre 1726 nell'adattamento di François-Antoine Jolly col titolo di *La Femme jalouse* (Parigi, Pissot e Guillaume, 1727 e in NTI 1753, vo. VI). Purtroppo sono perduti i registri fra 8 marzo 1725 e 5 aprile 1728, ma sappiamo che fu ripresa il 26 luglio 1728 con *L'île de la folie* e il 23 settembre con *Le Triomphe de Plutus*. Cfr. BRENNER 1961, pp. 78-82. Canovaccio ora in RICCOBONI 1973, pp. 39-56.

placarli. Flaminia dopo molti trasporti cade svenuta sopra una sedia. Servi cercano di soccorerla, e di quando in quando dicano a Lelio ch'ella si muore. Lelio ironicamente risponde che non morirà» (I 8); «Flaminia si adolora, e dice aver nemico anco il Padre, e però voler finir di vivere, e levando l'arma dal fianco del Padre cerca di ferirsi» (I 9); minaccia Arlecchino con una boccetta intimandogli che un veleno è preparato per lui; «alla fine della commedia in una sola occhiata facendossene lo scioglimento, si accorge ella quanto a torto abbi sospettato, e rimane dalla sua confusione punita. Il carattere del marito della gelosa l'ho prefisso per un modello de l'uom d'onore, di un vero amico, e di un paziente marito». <sup>309</sup> Lo scenario de *La moglie gelosa* mette in rilievo il fatto che l'insensatezza delle premesse fosse resa plausibile sulla scena soltanto dalla bravura degli interpreti, essendo la commedia una dipintura di caratteri ed insieme una girandola di trovate e lazzi comici.

Le défaut de plusieurs pièces de caractère est de rendre ces defaults raisonnables par le sujet qu'on donne aux passions de s'y exercer; pour rendre l'extravagance plus sensible aux spectateurs, on la rend grossière et plausible; certes on donne à Flaminia matière de jalousie, de sorte que la femme la moins jalousie le deviendrait à sa place. <sup>310</sup>

L'irruenza della Balletti sulla scena raggiunse punte di parossismo e non mancò di creare incidenti. Ad esempio, ne *La Dame amoureuse par envie* – un vecchio canovaccio presentato nel luglio 1716 ed ispirato ad una commedia di Giacinto Andrea Cicognini ed a Lope de Vega – Flaminia, oltre ai panni usuali della donna possessiva, mostrava con Lelio un piglio ben più che energico:

[...] sa jalouse fureur monte à un tel excès, qu'elle lui donne brutalement un soufflet et lui casse le nez. [...] La Princesse s'attendrit en voyant couler le sang du nez de Lelio, elle lui prend le mouchoir dont il se sert pour l'étancher, lui donne le sien en la place, et met l'autre dans sa poche, en disant qu'elle le veut conserver, puisqu'il est teint d'un sang qui lui est si cher; puis ils se séparent. <sup>311</sup>

Medesima situazione da copione ritroviamo il mese successivo, 12 agosto 1716, alla prima rappresentazione de *La Fille desobéissante*, un altro canovaccio del vecchio repertorio. Tuttavia nel momento in cui Flaminia diede uno schiaffo all'attore che recitava nel ruolo del padre (presumibilmente sempre il povero Lelio)

---

<sup>309</sup> RICCOBONI 1973, pp. 39-40.

<sup>310</sup> [ARS, ms. 3454, c. 96], ARGENSON 1966, p. 635.

<sup>311</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre II, pp. 31-32.



gli spettatori si rivoltarono contro di lei: «ce qui a fait que par la suite elle s'est bien donné de garde d'y tomber».<sup>312</sup>

Capricciosa o volutamente timida, in fondo sicura di se stessa, Elena Balletti riusciva assai bene nei ruoli di donne antipatiche con un «air de capacité qui ne plaît pas»<sup>313</sup> che doveva mantenere anche fuori dal palcoscenico. Molti anni dopo il suo atteggiamento indispose Giacomo Casanova in visita; ma la disputa ridicola sulla pronuncia dell'aggettivo «scevera» pareva frutto del gusto satirico dell'inaffidabile ed ineffabile cronista che come dipinse Fragoletta *veuve coquette* così si divertì a demolire Flaminia *femme savante*. Bisogna considerare tuttavia il disagio che la Balletti ormai anziana poteva provare di fronte al figlio di Gaetano Casanova, antico amante della madre ed all'epoca della relazione più giovane dei figli di lei.

Étant annoncé à Flaminia pour candidat dans la république des Lettres, cette femme crut devoir m'honorer du colloque. Je l'ai trouvée désagréable dans sa figure, dans son ton, dans son style, et jusque dans sa voix: elle ne me le dit pas, mais elle me fit comprendre qu'elle savait qu'illustre dans la république des lettres elle parlait à un insecte; elle avait l'air de dicter, et elle croyait d'en avoir le droit à soixante ans et dix ans vis-à-vis d'un garçon de vingt-cinq ans qui n'avait enrichi aucune bibliothèque.<sup>314</sup>

Ne *L'Amour precepteur* Flaminia si prestava al gioco del suo valletto travestendosi da Dottore per entrare nella casa di Alberti in qualità di precettore e ritrovare l'amato Lelio. Il valletto diventato collega la pressava di domande sulla storia antica e la mitologia; lei rispondeva senza esitazione al punto da scoraggiare il suo interlocutore, corrucciato di non essere abbastanza sapiente. Ma Casanova non era il suo valletto ed il sipario era calato: restavano i litigi pedanti dei colloqui. Il suo «air de capacité», diventato «air de dicter» ancora più imperioso, disprezzava il giovane uomo che si vedeva come un «insecte», una bestiola da schiacciare sul *parquet* di un salotto parigino. Ma l'aria che quel giorno fissava la Balletti nel ruolo grottesco ma insopportabile di «Docteur» era più patetica ancora di quella della vecchia Fragoletta. Di quest'ultima Casanova descrisse il corpo rugoso, il trucco pesante, il profumo intenso, la parrucca sghemba, i vestiti fuori moda: una *coquette* aggrappata

---

<sup>312</sup> Ivi, lettre III, p. 21.

<sup>313</sup> Ivi, lettre I, pp. 14-15. Ripreso in buona parte in *Éloge* 1773, pp. 170-171. «Air, apparence. Avoir un air de grandeur, de noblesse, de supériorité. Affecter un air de maître, un air de capacité. [...] *Me laisserai-je éblouir par un air de capacité ou de hauteur qui vous met au-dessus de tout ce qui se fait, etc.; qui vous rend sec sur les louanges*, La Bruy[ère]» (PLANCHE 1819, vol. A-E, p. 112).

<sup>314</sup> CASANOVA 2013-2015, vol. I, pp. 1030-1031.

alla vita; di Flaminia non ritenne che una «figure désagréable, un ton, un style, une voix»: una figura retorica insomma, bruscamente fissata sulla parola «scevro» che significa appunto «priva di». Se non è vero, è molto ben trovato; ma sarebbe non rendere merito, per via del suo carattere indisponente, allo straordinario talento dell'attrice Elena Balletti.

Come abbiamo già visto, i ruoli drammatici di Flaminia rientravano di preferenza nelle categorie delle regine, vergini, madri, *virago*, e per temperamento scenico non erano difforni dalle corrispettive protagoniste dell'opera in musica la cui fonte era spesso la medesima variamente interpolata ed adattata. L'intera compagnia comica poteva cimentarsi in commedie con musica e parodie di drammi seri; in ribalta davanti al sipario chiuso gli attori interpretavano gli intermezzi, forma mista di pantomima, dialoghi e musica senza connessione col contenuto dell'opera principale, ma in costante interazione con gli spettatori. Lo stile vocale era vicino alla canzone e dunque facile all'esecuzione ed all'ascolto; vi erano scene buffe di imprecazione al servo muto ed il recitativo secco poteva essere un sapido centone multilingue: italiano e francese, spagnolo, latino e l'esotico turco pronunciati stentatamente; i finali comici prevedevano un duetto per soprano e baritono, con accompagnamento di archi e basso continuo, e riproducevano parodiandola l'opera seria anche a livello gestuale e pantomimico, cosicché fosse ancora più evidente la discrepanza fra testo buffo e musica. Questi intermezzi godettero talmente il favore del pubblico per l'andamento scorrevole e divertente che lungo il XVIII secolo andarono ad occupare l'intera serata.<sup>315</sup> Attrici e cantanti si valevano di norme comuni, sebbene sia ancora complesso stabilirne la reale direzione d'influenza; le competenze richieste non presentavano grandi dissimiglianze e come la recitazione a soggetto delle prime rientrava in schemi ampiamente verificati, così i tempi dei recitativi (senza fine!) e le appoggiature nelle parti cantate rimanevano all'arbitrio delle virtuose, mentre i «da capo» venivano negoziati coi compositori:

Le regole dunque ai musicisti che cantano, e rappresentano saranno comuni nella memoria, gestire, et azioni con i recitanti, che parlano; così del muovere gli affetti, gli abiti e le scene,

---

<sup>315</sup> Cfr. SELFRIDGE-FIELD 2007, in particolare pp. 389-397.

lasciando ai maestri di musica [...] l'arte d'addottrinarli nelle note, e nell'armonia del canto.<sup>316</sup>

La voce aveva un ruolo centrale nell'espressione drammatica che per molto tempo venne a coincidere *tout-court* con l'oratoria della retorica classica; ma la voce di Flaminia era «aigre»<sup>317</sup> ed al servizio d'un «air de capacité» nel ritmo accelerato della recitazione contrariò talvolta gli spettatori d'oltralpe abituati al declamato-cantato tragico francese:

Comme il n'est point d'acteurs parfaits, Flaminia n'est pas sans défaut. Par exemple, elle a la voix aigre, et par conséquent désagréable; [...] il serait encore à souhaiter qu'elle parlât moins vite, en faveur de ceux qui ne savent que médiocrement l'Italien, dont le nombre est assurément le plus grand entre les spectateurs.<sup>318</sup>

Altrove si legge :

Elle joue ses rôles avec précipitation mais avec intelligence, entrant admirablement dans les différents caractères, dont elle exprime non seulement les sentiments, mais en produit encore d'autres d'elle-même très convenables au sujet.<sup>319</sup>

È interessante considerare che mentre il primo cronista difendeva il partito di coloro «qui ne savent que médiocrement l'Italien», il secondo apprezzava le finezze dell'interprete Flaminia, dispiacendosi tuttavia del ritmo precipitoso della sua dizione. Ciò fa comprendere anche la disomogeneità del pubblico della Comédie Italienne e le difficoltà da parte degli attori e degli autori di conciliarne i gusti: da un lato gli spettatori della platea, che preferivano i testi facili, rinfacciavano a Flaminia il suo «air de capacité», dall'altro i nobili dei palchi la incoraggiavano nel suo *jeu* raffinato.

All'Hôtel de Bourgogne il *parterre* poco competente nella lingua italiana trovò molta difficoltà a seguire i ritmi sostenuti che i canovacci e le commedie richiedevano. Da questo imbarazzo i comici trassero ispirazione per il soggetto de

---

<sup>316</sup> PERRUCCI 1961, p. 92.

<sup>317</sup> «Les critiques du temps ne lui reprochent d'autre défaut qu'un organe désagréable» (MICHAUD 1843, to. XXXV, p. 568). Per il significato dell'aggettivo «aigre: apre, vif, violent. Se dit aussi fig. en morale de l'esprit et des humeurs [...] Il est prompt à piquer les autres, et il est difficile à s'apaiser» (CAYROU 1948, p. 19).

<sup>318</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 14-15. Ripreso in buona parte in *Éloge* 1773, pp. 170-171.

<sup>319</sup> MAUPOINT 1733, p. 219 e riportato nella voce *Flaminia* in LERIS 1763, p. 577.

*L'Impatient*<sup>320</sup> nel quale la protagonista Flaminia impiegava lo stratagemma di parlare con lentezza sfinente, al fine di spazientire il promesso sposo e di disgustarlo per annullare le nozze. Come sempre accade in teatro, l'attrice utilizzò strumentalmente quello che veniva percepito come un suo limite, trovando una giustificazione drammaturgica per ironizzare su se stessa e nel contempo un espediente efficace per farsi intendere dagli spettatori francesi.

Il ritmo concitato del recitare di Flaminia sul quale si attardano i cronisti era applicato tanto alla commedia che al repertorio serio; ad esso corrispondeva presumibilmente un'azione scenica dinamica e nervosa ed una gestualità non meramente illustrativa, bensì arricchita dalla fantasia dell'interprete:

[...] on croyait alors qu'un comédien ne pouvait exceller dans son art, s'il n'avait pas une imagination vive et fertile, une grande facilité de s'exprimer, s'il ne possédait pas toutes les délicatesses de sa langue, et s'il n'avait acquis toutes les connaissances nécessaires aux différentes situations où ses rôles pouvaient le placer.<sup>321</sup>

Elena Balletti aveva acquisito queste conoscenze per sua cultura più che per educazione impartita; ma aveva ricevuto un altro e fondamentale apprendistato che non le fu meno utile. Infatti era rinomata per la sua capacità di recitare all'improvviso e «dès sa plus tendre jeunesse, elle passa pour une des meilleures actrices impromptuaires de son pays [...]».<sup>322</sup>

[...] a chi perfettamente sa rappresentare all'improvviso, ch'è più difficile; facile più gli sarà il recitare premeditato, ch'è il meno; anzi avrà sempre l'improvvisante un colpo maestro, che mancandoli la memoria, o succedendo qualche sbaglio è abile a rimediarsi, né accorgere l'udienza faranne; quando colui che da Pappagallo rappresenta, in ogni mancanza resterà di stucco.<sup>323</sup>

Le capacità di Elena Balletti dovettero essere notevoli se due avvocati veneziani, attori per diletto, pensarono di metterne alla prova il talento di *impromptuaire*, incerti se le fosse debitrice più la memoria o l'immaginazione. Complice il *forfait* della pri-

---

<sup>320</sup> *L'Impatient* era un canovaccio con prologo in un atto rappresentato il 23 ottobre 1717. Cfr. NTI 1733, vol. I, p. 47.

<sup>321</sup> Balletti, *veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, cit., p. 179. Flaminia «dès sa plus tendre jeunesse, [elle] étonna les villes d'Italie où elle parut» (Ibid.).

<sup>322</sup> *Éloge* 1773, p. 166.

<sup>323</sup> PERRUCCI 1961, p. 160. Anche Luigi Riccoboni sosteneva che «L'acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris: on sent mieux, et par conséquent on dit mieux ce que l'on produit que ce que l'on emprunte des autres par le secours de la mémoire.» (RICCOBONI 1731, pp. 61-62).

madonna dopo l'esito infausto della prima commedia in programma, Flaminia accettò con buona grazia di salvare la serata sottoponendosi alla curiosità degli astanti; dopo pochi minuti spesi per istruirsi sull'argomento e sulle entrate del suo personaggio, «elle défendit les droits de la nature et de la raison avec tant de chaleur, tant de force, et tant d'éloquence, que les deux interlocuteurs vaincus ne purent s'empêcher d'interrompre le cours de la pièce, par l'aveu public de leur défaite».<sup>324</sup> Da quel momento lo scacco degli avvocati «ne perm[it] pas de douter des talents prodigieux qu'elle annonça dans l'art si difficile de jouer la Comédie non écrite».<sup>325</sup>

L'insipienza di molti comici aveva trasformato la nobile arte dell'improvvisazione in un repertorio di scurrilità e di «robbe generiche» scelte con poca accortezza dagli attori che «possedono una mediocre cognizion di quelle cose, che prendono a trattare; e se anco spendono il tempo nella lettura de' libri sono per lo più di romanzi sciocchi, e simili; né mai di buon animo s'affaticano se non nella rappresentazione di queste sue commedie, o di cert'opere da popolazzo, e per lo più si l'une, che l'altre scritte in prosa, e pessimamente».<sup>326</sup> Al contrario, la giovane Elena Balletti padroneggiava la tecnica della recitazione a soggetto; ciò le permise di confrontarsi con attori e spettatori che praticavano un teatro più impegnato rispetto a quello che lei aveva conosciuto.

A Venezia, dove abitava, ed a Bologna dove si recava con regolarità, Flaminia frequentava i circoli privati dei dilettanti: qui, gli spettacoli erano avvertiti nei contenuti e di gusto meno ordinario, rispetto alla media programmazione dei teatri pubblici; gli spettatori d'*élite* si tenevano silenziosi ed attenti per rispetto del protocollo e dello stato nobiliare dei recitanti.<sup>327</sup> Presso la veneziana Accademia Filarmonica ai Teatini, attiva accanto all'Ospedale degli Incurabili, ancora intorno al 1714, gli aristocratici amanti dell'arte si incontravano due volte la settimana per fare musica, parlare di letteratura e declamare versi. Prima della Quaresima gli accademici recitavano tragedie e «dopo la tragedia, per non lasciar gli animi degli uditori contristati, si

---

<sup>324</sup> *Balletti veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, cit., pp. 179-180.

<sup>325</sup> *Éloge* 1773, p. 166. Altrove si sottolinea che «[elle] est [connue] de tous les Amateurs du Théâtre Italien, où elle y a toujours rendu ses Rôles avec autant d'intelligence que d'esprit, surtout ceux qui dépendent du génie, n'étant point écrits» (MOUHY 1780, to. III, p. 272).

<sup>326</sup> MANFREDI 1746, p. 29.

<sup>327</sup> Cfr. GUCCINI 1988, pp. 269-317.

rappresentava una *petifars* [*petite farce, sic*] dalli A.A[ccademici] H.H[uomini] e Flaminia comica [...]. L'applauso era grande». <sup>328</sup>

La vivacità della recitazione a soggetto era determinata dal fatto che maggiore era l'implicazione emotiva dell'attore/autore cui era affidato *in toto* il buon esito dello spettacolo; e conseguentemente, era anche più alta la sua reattività agli accidenti in scena, per esempio a causa del poco talento del collega, o a seguito di un'amnesia improvvisa, o «all'ora quando l'attore svogliato, o di poca salute non può con tutto lo spirito aggire». <sup>329</sup>

Le cronache consegnano Elena Balletti dalla prodigiosa memoria e dalla facilità di replica sul palcoscenico del teatro «all'improvvisa»; la sua facondia si era nutrita di passi dell'Ariosto e del Tasso imparati a memoria e delle «arie da baule» cariche di echi petrarcheschi del repertorio dell'Amorosa. <sup>330</sup> Si aggiunga che l'attitudine al componimento poetico la rendeva particolarmente versata nella recitazione in versi senza declamato, mentre troppo spesso «i Comici col lungo disuso di rappresentar cose in verso erano ridicoli, anzi odiosi qualora il verso recitare si udissero. O l'enfasi era di troppo caricata, sì che degenerava in una tediosa cantilena, o così impropria la posatura, che per metà non s'intendevano i sensi». <sup>331</sup> L'interprete Flaminia non sembrava derogare alle regole canoniche della pratica teatrale: i suoi personaggi rispondevano ad un intento didascalico nella commedia, mentre nella tragedia mostravano gravità, decoro ed erano conformi ad un forte processo di idealizzazione. Nel dibattito intorno alla recitazione che attraversò i palcoscenici e si fissò nelle articolate riflessioni dei teorici del tempo, la Balletti non fu certo aliena dalla nozione del «bello come patetico» che il marito Luigi Riccoboni praticò ampiamente sulle scene e contribuì a teorizzare nei suoi scritti. L'idea era quella di fondare una teoria del comico sulla base del fatto che bello non è ciò che è vero e razionale, ma ciò che produce una reazione simpatetica col pubblico. Da qui l'insistenza di Flaminia da una parte sul *coté larmoyant* dei suoi personaggi, perché il diletto di chi guarda fosse potenziato tramite la commozione ed eventualmente l'amarezza delle lacrime; dall'altro sulla forza e terribilità dei ruoli cosiddetti «di

---

<sup>328</sup> Citato in COURVILLE 1967a, p. 111n.

<sup>329</sup> L. RICCOBONI, *Prefaccio*, in NTI 1717-1718, to. I, p. 14.

<sup>330</sup> Cfr. COURVILLE 1967a, p. 111n.

<sup>331</sup> L. RICCOBONI, *Introduzione*, in AGOSTI 1714, p. 2.

temperamento». Sulla scena vi era corrispondenza fra i concetti che intendeva comunicare ed «i toni dell'animo»; l'attrice usava la sua sensibilità per rappresentare il personaggio e in certa misura attraverso di esso se stessa;<sup>332</sup> cercava di tenersi lontana dagli eccessi di un'espressione troppo artificiosa e da una naturalezza troppo prosaica in conformità al tradizionale principio del *decorum* che anche Scipione Maffei auspicava:

Imprimer con forza, porger con grazia; e ciò che ne' Teatri è sopra tutto necessario, sostener la voce, non si può mai fare se non col verso, che con la gravità sua, con gli stessi posamenti, e con l'armonia tutto ciò per sé consegue: dove all'incontro in Teatro grande languisce sempre nelle serie recite, e fiaccamente arriva la prosaica voce, a riserva ch'altri non gridi. [...] Sul Teatro né declamar, né ragionar si dee, ma recitare: vuol dire non agitarsi, e schiamazzare fuor di misura, ma fuggire ugualmente la languidezza, l'uniformità, e la celerità del dire. Molti Istrioni ancora per la lor massima di guardarsi dall'Accademico, com'essi il chiamano, precipitano il verso, e lo lasciano cadere senza maestà, e senza grazia; e allora il verso certamente non piacerà: ma chiunque lo reciti con decoro, e con intelligenza; vedrà tosto con quanta felicità e si sfugga la cantilena, ove né rima, né similitudine di cadenza la induce, e si rappresenti per l'appunto il favellare ordinario de gli uomini con un verso sì naturale, e sì variamente interrotto, che cela affatto la sua armonia, e a chi lo proferisce poco diverso dalla prosa vien a riuscire.<sup>333</sup>

«Ragionava il Comico, vociferava il Tragico»<sup>334</sup> faceva l'antico adagio; ma quale piacere avrebbe provato lo spettatore se sul palcoscenico gli attori avessero recitato «correntemente favellando, senza forza di voce, senza brio, senza inflessioni, senza varietà, senza distinzione, senza sostenutezza, senza espressione, senza energia»,<sup>335</sup> insomma come fossero a casa loro? Il grande attore francese Michel Baron, tornato nel 1720 sul palcoscenico della Comédie-Française dopo trent'anni di silenzio, aveva fatto molta impressione perché non declamava ma parlava; con esibita *nonchalance* prendeva il collega per il braccio, s'accarezzava la parrucca, si soffiava il naso.

M[onsieur] Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione, ch'egli aveva presa quella maniera di declamare, senza scostarsi dalla natura, dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni, è ritornata in Parigi. È questo un grande onore per questi Italiani Comici, e tanto più grande quanto che non vi è alcuno di noi che lo meriti.<sup>336</sup>

---

<sup>332</sup> Cfr. CAPPELLETTI 1986, pp. 81-86.

<sup>333</sup> MAFFEI 1723, vol. I, pp. XL-XLI e XLIII-XLIV.

<sup>334</sup> Ivi, p. XLII.

<sup>335</sup> Ivi, pp. XLII-XLIII.

<sup>336</sup> BALLETTI 1736, pp. 507-508.

Nella *Lettera al Signor abate Antonio Conti, gentiluomo veneziano, sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le tragedie francesi* Elena Balletti citava con orgoglio quel giudizio lusinghiero dell'attore francese più celebre del suo tempo; ma ciò che le premeva era istituire un confronto fra il declamare nello *style chantant* ed il recitare «coi toni dell'animo»; rivendicare ancora una volta il diritto a misurarsi col repertorio tragico contro l'inveterato pregiudizio secondo cui gli attori italiani erano adatti alle sole commedie del genere dell'Arte.

Nel *compliment* in apertura di stagione 1722 Flamina ricordava come la farsa fosse il solo genere di spettacolo richiesto agli attori italiani in terra francese, «Componimenti che frottole ponno chiamarsi, e non Comedie [...] Questo fa che l'auditorio della Comedia Italiana, non conosciuta, che dal lato del ridicolo, dimanda solo di ridere, e chi nel nostro Teatro si riduce, solo alle risa disposto ne viene».<sup>337</sup> Le commedie in programma al Théâtre Italien non avevano niente a che spartire con la commedia italiana del Cinquecento; allo stesso modo i comici erano onorati diversamente rispetto all'antica età dell'oro e «pur troppo varia è la sorte e col corso del tempo cangia quasi di faccia anche l'aspetto del destino».<sup>338</sup> Un elemento di singolarità però c'era: il fatto che in un *compliment* a nome della compagnia del Théâtre Italien fosse la primadonna a prendere la parola. Leggendo la sorpresa negli occhi degli spettatori, Flaminia esibiva finta misoginia e si dichiarava addirittura «violentata» a parlare dall'insistenza dell'uditorio; e certo «l'obligare così generosi ascoltanti a nostro vantaggio non è impiego per una femina a cui manca l'arte di persuadere».<sup>339</sup> Nel suo discorso la Balletti perorava la causa degli attori italiani che non potevano più essere assimilati al repertorio che mettevano in scena; a fronte di ciò riaffermava la propria eccezionalità declamando sul finale un sonetto di sua composizione. *Alma Lutetia mia, teco ragiono* era un omaggio alla città di Parigi sua nuova patria che si sperava generosa di successi; difatti dal 1723 la Balletti si era naturalizzata francese insieme al marito ed al figlio «à la charge de finir leurs jours dans notre royaume, dont ils ne pourront sortir sans notre permission expresse et par

---

<sup>337</sup> *Compliment de la Demoiselle Flaminia de rentrée de la Comédie Italienne après Pâques* e sonetto *Alma Lutetia mia*, «Mercure de France», mai 1722, pp. 142-145 (in Documenti, pp. 259-261).

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Ivi, p. 301.



écrit». <sup>340</sup> Nelle parole del *compliment* era evidente che per Flaminia la casacca comica degli attori del Théâtre Italien fosse al limite della decenza e la mettesse in imbarazzo. La situazione veniva mostrata letteralmente nell'altro *compliment* di cui l'attrice fu protagonista molto applaudita nel 1725. La Balletti entrava in scena in abiti borghesi alla fine dello spettacolo e col consueto tono severo biasimava il marito ancora nel suo costume giudicato inappropriato; invitava il pubblico ad abbandonare la comicità più facile e si faceva promotrice di un teatro nuovo nel quale gli autori francesi avrebbero valorizzato il talento polimorfo degli attori italiani:

Le Théâtre Italien est susceptible d'une variété infinie; il s'accommode de tout – et il se fait à tout: au tragique, au comique: aujourd'hui purement italien, demain dans le goût français: quelquefois espagnol, quelquefois anglais; enfin c'est la toile d'un peintre, sur laquelle il emploie toute sorte de couleurs et de figures: quel amusement pour un public! quelle ressource pour les acteurs!<sup>341</sup>

Rimane motivo non secondario di riflessione la scelta compiuta nei fatti da Elena Balletti drammaturga di rivolgersi ai classici greci e latini ed ai canovacci secenteschi d'intrigo. Non sorprende pertanto che le sue prove d'autore non sortirono i risultati da lei sperati. Ne *Le Naufrage*, scritto nel 1726 in collaborazione con Louis-François Delisle de La Drevetière ed ispirato al Plauto del *Mercator* e del *Rudens*, Flaminia operò sull'originale latino le censure moralistiche tanto care a suo marito e «véritablement elle a pris tout ce qu'elle a pu, et l'a rendu beaucoup plus honnête, car Plaute et Térence ne mettaient souvent que du concubinage pour intrigues de leur pièces. [...] Ici, cette intrigue est toute vraisemblable, toute honnête».<sup>342</sup> Questo teatro di puro intreccio risultava tuttavia anacronistico rispetto alla cosiddetta commedia psicologica coeva che conciliava i maggiori interessi del pubblico francese:

L'intrigue de cette pièce [...] est bien conduite et bien développée. Les scènes en sont bien liées, les caractères bien soutenus, et le comique est plus dans la situation que dans les mots; mais le public accoutumé aux dialogues brillants et spirituels de M. de Marivaux, ne rendit

---

<sup>340</sup> La lettera di naturalizzazione del giugno 1723 [AN K175] è trascritta in CAMPARDON 1880, to. II, p. 90.

<sup>341</sup> *Compliment de la Demoiselle Flaminia de clôture de la Comédie Italienne*, 10 aprile 1725 in «Mercure», avril 1725, pp. 826-828 (in documenti, p. 261). Anche in ORIGNY 1786, to. I, p. 84.

<sup>342</sup> [ARS, ms. 3450, c. 343] ARGENSON 1966, p. 699.

pas à cette pièce toute la justice qu'elle méritait. Elle fut cependant jouée dix fois et fort applaudie.<sup>343</sup>

La seconda «impresa», *Abdilly roi de Grenade ou Les Maris embarrassés*, rappresentata alla Comédie Italienne il 20 dicembre 1729, fu un tonfo:<sup>344</sup> si trattava di un canovaccio farraginoso che ebbe una sola rappresentazione e «le succès n'en ayant pas été fort heureux, elle abandonna ce genre, pour lequel l'esprit n'est pas la seule disposition nécessaire».<sup>345</sup> Evidentemente Flaminia era *femme d'esprit*, ma come autrice non ne possedeva a sufficienza per scrivere una commedia che piacesse. D'altro canto era lontano il tempo in cui *Merope* faceva i teatri «esauriti» e le farse venivano recitate anche quaranta volte di seguito sui teatri di Venezia;<sup>346</sup> a Parigi gli spettatori avevano gusti ormai differenti da coloro che «se non vedono nelle commedie fram-mischiate o balli, o canti, o voli, o confusissime metamorfosi, o fuochi, o incantesmi, o altro di così sciocco non credono, che sieno le sue commedie riguardevoli».<sup>347</sup>

## 5. *Naufragi*

La sera del 5 febbraio 1729 la sala dell'Hôtel de Bourgogne a stento poté contenere il pubblico. In programma c'era *La Foire Saint-Germain*: i prezzi dei biglietti balzarono alle stelle e si fecero cinquemila lire di incasso per l'atteso ritorno di Angelo Costantini,<sup>348</sup> il Mezzettino della prima compagnia al Théâtre Italien: «plus

---

<sup>343</sup> DESBOULMIERS 1769, to. II, p. 431. Ripreso e parafrasato in COUDRAY 1778, p. 133.

<sup>344</sup> Cfr. *Abdilly roi de Grenade ou Les Maris embarrassés*, *Il canevas détaillé* in BnF, ms. F. 9311, ora in BONETTI 2014. *Le Siege de Grenade* «pièce héroï-comique, 3 actes en italien mêlée de scènes françoises» fu attribuito a Elena Balletti Riccoboni («la mère») in MAIZIÈRES 1764, p. 143; a Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni («la jeune») in GUEULLETTE 1938a, p. 135.

<sup>345</sup> *Balletti, veuve du Sieur Lelio Riccoboni*, «Mercure de France», mars 1772, p. 182.

<sup>346</sup> Cfr. RICCOBONI 1737, p. 82: «Pour ce qui est de changer fréquemment de pièces sur les théâtres de Venise, il sait aussi bien que moi que les farces les plus extravagantes, pourvu qu'elles plaisent, se jouent quarante fois de suite dans leur nouveauté, et cela sans la moindre interruption: car, quand même les comédiens ne le voudraient pas, ils y seraient forcés par les spectateurs qui, lorsqu'on se présente pour annoncer, crient à perte d'haleine: *questa! questa!*».

<sup>347</sup> MANFREDI 1746, p. 30.

<sup>348</sup> Angelo Costantini (1654?-1729) iniziò come Arlecchino nella compagnia del duca di Parma e a Venezia. L'11 ottobre 1683 esordì al Théâtre Italien di Parigi inventando il ruolo (senza maschera) e il costume di Mezzettino. Dopo vent'anni di prigionia nel castello di Königstein vagabondò per l'Europa. Nel 1729 ebbe una breve *rentrée* a Parigi. Si ritirò a Verona dove morì (cfr. ROMEI 1984). Di Angelo Costantini ricordiamo il ritratto di François de Troy (1689) inciso nel 1694 da Cornelis Martinus Vermeulen con epigrafe di Jean La Fontaine.

que sexagenaire; / Il rajeunira de trente ans, / s'il peut encor vous plaire»!<sup>349</sup> Riccoboni aveva condisceso alla *rentrée* dell'anziano attore nonostante il fatto che nel 1716, alla vigilia del nuovo incarico parigino, avesse richiesto espressamente che nella nuova compagnia non fosse accolto nessun membro della famiglia Costantini, cui andava attribuita la responsabilità della famosa cacciata del 1697. Venti anni dopo Lelio doveva commiserare la sorte del collega, che ebbe sì «le titre de noble, avec la charge de Camerier intime, Trésorier des Menus Plaisirs de S.M.; et Garde des bijoux de sa Chambre»<sup>350</sup> di Federico Augusto I il Forte futuro re di Polonia, ma che pagò con la prigione le sue intemperanze e la troppa disinvoltura nel trattare con la collega Maria Teresa D'Orsi, favorita del duca di Baviera.

Anche a Parigi la presenza di Mezzettino non fu senza immediate conseguenze: appena il giorno dopo il suo debutto e molto probabilmente a causa sua, Francesco Riccoboni (Lelio *filis*) e Tommaso Visentini (Thomassin) ebbero un'accesa discussione nel loro camerino e vennero alle mani, mentre l'altra prima attrice «Silvia trouva qu'il était bien hardi de se mêler de leurs affaires, le traite de guerlain (*gredin?*), de malheureux valet qu'il fallait frapper».<sup>351</sup> Bisogna considerare però che dopo il clamore e la curiosità della prima ora, il pubblico francese non mostrò grande interesse per l'antico repertorio comico del Costantini, che era anziano e stanco e si fece fischiare sonoramente. L'attore non perse occasione tuttavia di deludere il capocomico Riccoboni che gli aveva dato una nuova possibilità di guadagno e dopo sole sette o otto rappresentazioni scappò con mille scudi di compenso anticipati senza onorare gli impegni né pagare i suoi debiti.<sup>352</sup>

Lelio aveva appena pubblicato la sua *Histoire du Théâtre Italien*, distribuita ai sottoscrittori di Parigi e di Londra e a pochi amici; era già al lavoro con una seconda edizione che avrebbe compreso i costumi degli attori antichi e una mezza dozzina di tragedie italiane.<sup>353</sup> Credendo che il cardinal Fleury avrebbe esaudito il suo desiderio di ritirarsi dal teatro e di dedicarsi alla carriera diplomatica, in chiusura di stagione, il 25 aprile 1729, Luigi insieme alla moglie Elena Balletti e al figlio Francesco otten-

---

<sup>349</sup> «Mercure de France», février 1729, p. 359.

<sup>350</sup> Ivi, p. 361.

<sup>351</sup> *Anecdotes sur les théâtres de l'Opéra-Comique, de la Comédie italienne et de la Comédie française* in ARS, ms. 3534, 4°, 1725-1741, cc. 34-35.

<sup>352</sup> Cfr. GUEULLETTE 1938, pp. 112-113 e 113n.

<sup>353</sup> Cfr. «Mercure de France», février 1729, p. 350.

nero il beneficio di una pensione reale di mille lire ciascuno, pagabile a vita dai colleghi della Comédie Italienne anche in caso di uscita da Parigi e dal regno.<sup>354</sup> Il giorno seguente 26 aprile presero congedo dagli attori, comunicando all'assemblea la loro decisione e «leurs camarades ne furent pas moins sensibles que le public à cette retraite».<sup>355</sup> Contestualmente i gentiluomini di camera ordinarono «de faire débiter incessamment sur leur Théâtre, la D[emoise]lle de Belmont dans les rôles qui lui conviendront, afin que nous puissions juger des talents qu'elle peut avoir pour le théâtre».<sup>356</sup> Anche la Belmont apparteneva alla famiglia Costantini, essendo la figlia di Giovan Battista e di Teresa Corona detta Diana; tuttavia il suo debutto come nuova prima Donna non fu eclatante, forse anche perché le toccò *La Femme jalouse*, grande successo di Flaminia.<sup>357</sup> Comunque, anche in questa occasione le sostituzioni avvennero come preventivamente disposto, e Fabio Sticotti jr. entrò a ricoprire l'altro primo ruolo rimasto vacante.<sup>358</sup>

Erano trascorsi dieci mesi dal ritiro dalle scene ed i Riccoboni continuavano a non sapere quale sarebbe stato il loro futuro.<sup>359</sup> Nel febbraio 1730 il duca di Modena

---

<sup>354</sup> «Le Roy ayant permis à Louis Riccoboni dit Lelio, à Hélène Balletti sa femme, et à François Riccoboni leur fils, de se retirer du Théâtre; Sa Majesté étant satisfaite du service e dudit Lelio, qui a conduit en France la Troupe Italienne, lui a accordé 1000 l[i]v[res] de pension pour lui, et 1000 l[i]v[res] pour sa femme. [...] Et s'il arrivait dans la suite des temps, que la troupe vint à se renouveler, les comédiens qui seront alors à la place de ceux qui servent actuellement sa Majesté, seront tenus de continuer à payer aux dits Lelio et sa femme, la d[it]e pension de 2000 l[i]v[res] ». («Ordre de delivrance de pension à vie à Lelio, sa femme et leur fils en raison de leur retraite» in data 25 aprile 1729 a firma del Duc de Mortemart, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 50 r.-v.; pubblicato in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 90-91).

<sup>355</sup> COUDRAY 1778, to. II, p. 21.

<sup>356</sup> «Ordre de début» per Mademoiselle Belmont e per Antonio Fabio Sticotti jr., Château de Versailles, 25 aprile 1729 a firma del Duc de Mortemart, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, cc. 48-49. Anna Elisabetta Costantini detta Mademoiselle Belmont era nata nel 1679 e fu educata nel monastero di Chaumont en Vexin nell'Oise con la figlia di Angelo, sua cugina. Dal 1708 fu moglie di Charles-Virgile Romagnesi di Belmont detto Leandro e con lui recitò in provincia fino al 1725.

<sup>357</sup> Cfr. «Début de Damoiselle Belmont dans la femme jalouse passablement applaudie», in *Anecdotes sur les théâtres de l'Opéra-Comique, de la Comédie italienne et de la Comédie française*, 29 maggio 1729, in ARS, ms. 3534, cc. 33-34.

<sup>358</sup> Antonio Giovanni Sticotti detto Fabio (1711-1769), figlio di Fabio e di Ursula Astori, cantanti della prima compagnia del debutto, inizia la sua carriera nel 1729 come attore e nel 1737 comincia a scrivere per la Comédie Italienne brevi pezzi d'apertura o chiusura, poi le commedie *Roland*, *Fêtes sincères*, *L'impromptu des acteurs*, *Les ennuis de Thalie*, *La rancune II*, *Les Français au Port Mahon*, *Les événements de la chasse*, *Le carnaval d'été*, *Amadis*, *Les faux devins*, *Barbacole*. Smette di recitare nel 1759, continuando però a scrivere opere teatrali fino al 1762, anno in cui lascia la Comédie Italienne e si reca nella regione dell'Assia come direttore delle poste di Marburgo. Qui si dedica alla scrittura di poesie che rimarranno inedite. Nel 1763 torna a Parigi dove riprende a scrivere per il teatro. Lo troviamo infine con la sua famiglia a Meaux, dove dirige le poste locali e dove verrà sepolto dopo la morte avvenuta il 2 aprile 1769. Cfr. MELDOLESI 1969.

<sup>359</sup> «Nel imminente abbandono che faccio delle scene, ancora non essendo ben sicuro dove fisserò il mio soggiorno, ho sin ora tutta ragione di credere che resterò in Francia [...]» (Lettera di Luigi

Rinaldo fu in visita a Parigi e «fece donare alla compagnia 1200 lire per esser venuto alla Comedia il sei del detto mese».<sup>360</sup> In quell'occasione sicuramente si incontrarono ed a Flaminia venne l'idea di comporre per il matrimonio della figlia Enrichetta con il duca di Parma.<sup>361</sup> Spirito gioviale amante del teatro, fu proprio Antonio Farnese ad offrire a Lelio un buono stipendio con l'incarico di direttore dei Menus Plaisirs del suo teatro.<sup>362</sup> Ma solo tre mesi dopo l'arrivo dei Riccoboni a Parma, la morte sorprese il duca il 20 gennaio 1731 e tenne tutta l'Europa col fiato sospeso per la questione ereditaria legata alla presunta gravidanza della moglie. Nel testamento infatti Antonio Farnese lasciava erede universale il «ventre pregnant» di Enrichetta, ma il figlio non nacque mai e il ducato passò a Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese e di Filippo V di Spagna:

Io ero a la corte di Parma tre mesi prima la morte di quel Principe ed ho veduto nascere la speranza della gravidanza di quella Duchessa due mesi avanti la morte; ma non ho il filo di ciò che si è passato nelle corti di Spagna e di Francia increduli su questo punto e che sono altamente persuasi che stata sia una tela ordita dal Sig. Duca di Modena congiunto al Imperatore per supporre una finta gravidanza, e questo punto è curiosissimo; vorrei dire la verità, e se nel dirla vi sarà cosa che non possi esser plausibile per le due corti di sopra dette stamperò l'opera mia in Olanda [...].<sup>363</sup>

È evidente che le mutate circostanze politiche resero superflua la presenza dei Riccoboni nel ducato ed il 10 aprile 1731 a Parigi il duca di Tresmes firmò l'ordine di reintegro alla Comédie Italienne. La compagnia poteva tornare a contare su quattordici parti fisse «comme sa troupe française»;<sup>364</sup> la Balletti sarebbe stata ammessa al posto di Margherita Rusca, morta il 28 febbraio 1731, nel ruolo della serva Violetta «à condition par la D[emoise]lle de remettre a lad[ite] troupe la pension de mil livres dont elle jouissait depuis sa sortie»;<sup>365</sup> il figlio Francesco

---

Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 6 marzo 1729, in BEUMo, Muratori 24, filza 76 fasc. 38, c. 5, ora in COURVILLE 1967b, p. 319n).

<sup>360</sup> *Recette et dépenses journalières*, in OP, Registre XVII. Exercice 1730-31, ora in COURVILLE 1967b, p. 321n.

<sup>361</sup> Si veda BALLETTI 1729, p. 153. Cfr. CASTAGNETO 1987.

<sup>362</sup> Cfr. Lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 5 giugno 1746, in BEUMo, Muratori 24, filza 76 fasc. 38, c. 24.

<sup>363</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 28 gennaio 1734, ivi, c. 15, citata in COURVILLE 1967a, p. 297n.

<sup>364</sup> «Ordre de réception nouvelle pour la D[emoise]lle Flaminia et Lelio son fils» in data 10 aprile 1731 a firma del Duc de Tresmes, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 55 r.-v.

<sup>365</sup> Documento del 10 aprile 1731 in AN, MR, O<sup>1</sup> 846 e trascritto in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 91-92. Sul rientro di Flaminia così «Mercure Galant», décembre 1731, p. 322: «Le 3 Décembre, la Demoiselle Lelio reparut aussi et joua le rôle de Suivante, dans la comédie de *La Surprise de l'amour*.

Antonio avrebbe avuto tre quarti di parte in sostituzione di Pietro Alborghetti Pantalone morto all'inizio dell'anno. Al contrario Luigi Riccoboni si mantenne deciso a non calcare più le scene, nonostante le offerte vantaggiose da parte dei teatri veneziani. È il caso dell'impresario Michele Grimani che, intenzionato a convertire il suo San Giovanni Grisostomo all'uso delle commedie, nel 1733 «mandò al Riccoboni i preliminari di un contratto per dargli quel teatro, acciò fosse il dispotico e padrone della Comp[agnia] comica che fatta avesse a di lui piacere, e ciò col solo impegno di regolare ed ordinare il tutto a sua voglia, ed il partito fattogli era avvantagiosissimo, il che rifiutò con iscuse oneste, e ragioni plausibili».<sup>366</sup>

Il ritiro definitivo di Elena Balletti Riccoboni avverrà alla Pasqua 1752 quando fu concessa «à la D[emoise]lle ditte Flaminia la permission de se retirer de la Comédie Italienne et ordonne qu'elle jouira de la pension attribuée»:<sup>367</sup>

Nous Duc de Fleury Pair de France premier Gentilhomme de la Chambre du Roy avons accordé et accordons par ces présentes sous le bon plaisir du Roi à la D[emoise]lle Flaminia de la Comédie Italienne avec la somme de mille livres de pension ayant servi dans la troupe le tem[p]s prescrit par les règlements, et étant toujours bien acquittée de son devoir à la satisfaction de la Cour et du Public, de laquelle somme de mille livres mandons et ordonnons aux Comédiens Italiens de sa Majesté de faire jouir la D[emoise]lle Flaminia aux charges, clauses et conditions portées par les règlements de tout et ainsi qu'en jouissent les autres comédiens et comédiennes pensionnaires. Mandons à M[onsieur] Le Noir de Cindré Intendant et Contrôleur Général des Menus Plaisirs de tenir la main à l'exécution du présent ordre fait à Versailles le 27. Mars 1752 signé le Duc de Fleury. Le Duc de Gesvres.<sup>368</sup>

La sostituita si chiamava Justine Favart,<sup>369</sup> entrata alla Comédie Italienne nel maggio 1751 come *gagiste* e resa idonea alle prime parti nel gennaio precedente.<sup>370</sup> Su di

---

Le Sieur Lelio son fils, joua dans la même pièce, le rôle de l'Amant. Ils ont été tous les deux très bien reçu du public».

<sup>366</sup> Lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 5 giugno 1746, in BEUMo, Muratori 24, filza 76 fasc. 38, c. 24.

<sup>367</sup> «Retirée à la clôture de Pâques 1752» a firma del Duc de Richelieu, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 93 (inedito).

<sup>368</sup> Ordine di ritiro dalle scene, Parigi, 27 marzo 1752, a firma del Duc de Fleury e del Duc de Gesvres, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 92 (inedito).

<sup>369</sup> Marie-Justine Benoîte Duronceray detta Madame Favart (1727-1772) debuttò come ballerina col nome di Mademoiselle Chantilly. Sposò nel 1745 Charles-Simon Favart, direttore dell'Opéra-Comique, poi del Teatro de la Monnaie di Bruxelles, indi della Comédie Italienne. Sulla Favart, molto popolare sulle scene, non mancarono voci contrastanti sulle qualità di attrice ed i costumi disinvolto: «Quant au public, il regrette peu une comédienne médiocre, qui avait longtemps usurpé une réputation sans qu'on sçût trop comment, et qui n'est plus que tolérée sur la scène, dont elle aurait dû, pour son honneur bien entendu, se retirer plutôt» (BACHAMONT 1777, to. VI, p. 90). «Elle dut à la gayeté la plus soutenue et la plus vraie, une partie des agréments d'un jeu qu'elle s'était formée, et dans lequel elle sera difficilement effacée. Les rôles naïfs, ceux de caractère, ceux de paysannes surtout, étaient son triomphe» in *Logogriphe sur des noms. Auteurs et acteurs de nos pièces de théâtre. Comédie*

lei vi erano molti pettegolezzi e Argenson ministro degli esteri lasciava intendere che facesse il doppio gioco in combutta con il direttore dell'Opéra-Comique.<sup>371</sup> Flaminia aveva sempre ottemperato al suo dovere con serietà e massimo impegno; ma era stata rimpiazzata da un pezzo nei favori del pubblico dalla cugina più giovane Zanetta Benozzi detta Silvia. Forse nel cuore degli spettatori non era stata mai, perché solo si poteva ammirarne il talento di attrice e *femme d'esprit*. Come già Merope, il suo più grande successo, anche la Balletti era «per chi l'entende»: la sua recitazione affascinava il pubblico più avveduto e preparato che poteva apprezzare lo spirito di una donna nata comica che si era fatta onore nella duplice veste di attrice e di letterata:

Née avec les talents que le théâtre exige,  
 Son jeu charme les connaisseurs:  
 Pour l'esprit elle est un prodige,  
 Et de son sexe elle fait les honneurs.<sup>372</sup>

Elena Balletti aveva sessantasei anni, suo marito Luigi dieci di più: soffriva di ciclici stati depressivi ed era stato colpito da un attacco di paralisi nel maggio 1745, secondo di un altro insulto cerebrale avvenuto sette anni prima.<sup>373</sup> Nei primi anni Cinquanta il *ménage* parigino dei Riccoboni non prevedeva grandi frequentazioni: molti degli amici italiani erano morti o non avevano più commercio epistolare con loro, ad eccezione del marchese Francesco Bettoni di Venezia e di alcuni esponenti della famiglia Rangoni Gonzaga di Mantova, pregati di seguire le sorti della locanda presso l'antico teatro di Fragoletta, nonagenaria indomita madre di Elena.<sup>374</sup> Quanto

---

*française, acteurs et actrices. Comédie italienne. Opéra. Danseurs et danseuses. Liste des noms. Recueil de Fevret de Fontette, Pièces en vers. C. 1<sup>o</sup>. 1736, Division 7<sup>o</sup>, in ARS, ms. 3128, n. 60, c. 153 (inedito).*

<sup>370</sup> Cfr. la scrittura come *gagiste* per Mademoiselle Chantilly Favart in data 2 maggio 1751, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 81; Concessione di prima parte a Mademoiselle Favart in data 18 gennaio 1752 a firma del Duc de Fleury, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 91.

<sup>371</sup> «La demoiselle Favart et son mari se sont ligués avec Monnet, directeur de l'Opéra-Comique, pour chasser les Italiens et les renvoyer en Italie. Il y a dix mois qu'ils se sont introduits en France avec leur musique et leur ballets; mais la mode en est passée, et l'on se dégoûte d'eux» (ARGENSON 1858, to. IV, p. 196).

<sup>372</sup> *Le Tableau des Théâtres* 1752, p. 76.

<sup>373</sup> Riferimento nella lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 6 marzo 1746, in BEUMo, *Muratori*, filza 76, fasc. 38, c. 23 (inedito).

<sup>374</sup> Cfr. lettera di Luigi Riccoboni al marchese Francesco Antonio Gonzaga, da Parigi, 15 aprile 1742, in BEUMo, *Campori* 11, cc. 12-13 (inedito).

allo stato delle finanze la coppia «vive in Parigi in una (forzata sì) ma non penuriosa parsimonia»<sup>375</sup> col solo introito derivante dalle due pensioni reali di duemila lire.<sup>376</sup>

Il 16 agosto 1753 alle dieci e mezza di mattina Luigi Riccoboni si recò presso lo studio del notaio Desmeure «sain d'esprit mémoire et bon jugement ainsi qu'il est apparu auxd[its] N[otai]res par ses discours et bon propos étant même en bonne santé de corps allant et venant par la ville ou ses affaires l'appellent».<sup>377</sup> Si apprestava a firmare le sue ultime volontà, che sarebbero state esaudite dalla moglie Elena; faceva dunque appello «à la piété et prudence de son héritière et testamentrice ci après nommée lui recommandant en tout la modestie et simplicité chrétienne».<sup>378</sup> cento lire per un anno di messe a beneficio dei poveri della parrocchia, gli abiti del suo guardaroba in regalo al domestico, Lelio *requiescat in pace*. Tuttavia la decisione più delicata e sofferta doveva riguardare il figlio Francesco Antonio, talentuoso attore ed autore, ma dissoluto, fragile di nervi ed omosessuale.<sup>379</sup> Lelio decise di diseredarlo di fatto «pour bonnes et justes causes à lui connues et réservées à la prudence paternelle»,<sup>380</sup> nominando eredi i nipoti (inesistenti) e dando l'usufrutto dei beni alla nuora; il legatario universale quanto alla proprietà sarebbe stato il cognato Giuseppe Balletti ed i suoi figli. L'investimento di un piccolo capitale in beni immobili avrebbe consentito un vitalizio mensile «sans que le d[it] usufruit puisse être saisi par aucun de ses créanciers à la faveur de tel titre que ce puisse être le d[it] s[ieur] testateur le destinant pour ses nourritures et entretiens».<sup>381</sup>

---

<sup>375</sup> Ibid. e lettera di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, 5 giugno 1746, in BEUMo, Muratori 24, filza 76 fasc. 38, c. 24.

<sup>376</sup> «Dirò a V[ostr]a Ecc[ellenz]a con pura verità che non avendo io mai avuta quella che in questo mondo si chiama fortuna, non ho fondi per vivere, e mi sostengo in Parigi onestamente egli è vero ma con i soli fondi delle pensioni che tocco secondo le scadenze; quindi è che non mi trovo mai provveduto di somme soprabondanti al mio occorrente, del che non mi dolgo mai, che nel caso / come adesso mi avviene / di non poter far degli sborsi per servire i miei Padroni o per soccorrere qualche amico bisognoso» (lettera di Luigi Riccoboni al marchese Rangoni [?], da Parigi, 12 luglio 1743, in BEUMo, *Campori 11*, cc. 14-15).

<sup>377</sup> *Testament de Louis André Riccoboni*, Parigi, 21 agosto 1754, (firmato il 16 agosto 1753), in AN, Y 56, c. 590 (per larga parte inedito in Documenti, pp. 264-265).

<sup>378</sup> Ibid.

<sup>379</sup> «26 Mai 1772. Le Sr. Riccoboni, connu autrefois sous le nom de *Lelio*, est mort il y a quelques jours. Il s'était d'abord acquis une réputation comme acteur à la Comédie Italienne, il a en outre composé beaucoup de pièces pour ce théâtre, et a écrit sur son art avec distinction. Sa femme est encore plus connue que lui, par des romans agréables et pleins d'esprit. L'inconduite du premier avait obligé celle-ci de s'en séparer, et il vivait dans la débauche et la crapule; il était même accusé de pédérastie» (BACHAMONT 1777, to. VI, p. 171).

<sup>380</sup> *Testament de Louis André Riccoboni*, cit., c. 590.

<sup>381</sup> Ibid.



L'unico figlio di Lelio e Flaminia si era fidanzato giovanissimo con Marie Sallé,<sup>382</sup> la delizia dei teatri foranei. La graziosa ballerina presto partì per Londra con la testa piena di idee nuove e Lelio *filis*, che dava già segno di essere un uomo instabile e violento, finì per sposare un'altra Marie il 7 luglio 1734 a Saint-Eustache. Di figura alta e bella, Marie-Jeanne Laboras de Mézières<sup>383</sup> fu attrice alla Comédie Italienne e poi diventò una delle romanziere più famose del secolo col nome di Madame Riccoboni. Del marito disse che le aveva riempito la vita di infelicità con i suoi eccessi, i comportamenti puerili e la sopraggiunta follia; della suocera Elena Balletti che, pur assai colta, di romanzi aveva letto solo i suoi. Ad un articolo del «*Mercure de France*» che le aveva confuse, Marie-Jeanne Riccoboni replicò in modo assai pungente rivendicando la nascita francese e la metà degli anni:

Je n'ai pas l'avantage d'être Hélène Balletti. La veuve de Louis Riccoboni, connue en France sous le nom de Flaminia, célèbre dans sa patrie, possédant les langues grecque et latine, s'est fait estimer ici des gens de lettres qui ne sont plus: son génie pour la poésie l'a placée en Italie dans toutes les Académies où l'on admet les femmes d'un mérite distingué. Les vers que l'on a d'elle dans sa langue sont forts, harmonieux, remplis de noblesse et d'imagination. L'amour du repos, une piété solide, qui n'est en elle ni le fruit de l'âge, ni l'effet du désœuvrement, l'éloigne du monde. N'ayant jamais lu de romans que les miens, elle serait sans doute très mortifiée d'être accusée de s'occuper d'un amusement si frivole, et, par égard pour elle, je me crois obligée de désabuser le public.<sup>384</sup>

Madame Riccoboni *la jeune* si voleva distinguere dalla severa Flaminia che coi suoi componimenti arcadici rispondeva ad un gusto inevitabilmente superato. Intelligente e fredda sul palcoscenico, non si considerava ed a ragione una grande interprete; probabilmente il suo talento tragico avrebbe reso miglior servizio alla Comédie-Française (dove fu richiesta) piuttosto che presso gli Italiani, dove si trovò impegnata in parti non sempre interessanti ed in *pièces* spesso modeste.<sup>385</sup>

---

<sup>382</sup> Marie Sallé (1707?- 1756) figlia di un saltatore di corda di Saint-Laurent ed «enfant de la balle» divenne rivale di Marie-Anne de Camargo gran virtuosa. Trovò la sua affermazione al Lincoln's Inn Field di Londra prima di ritornare a Parigi dove i trionfi si prolungarono dal 1727 fino al 1740, epoca nella quale smise di apparire sulle scene dell'Opéra. Finisce i suoi giorni nel modo più borghese del mondo, ricevuta al castello di Plessis-Chamant presso Jean-Baptiste Maximilien Titon de la Neuville, consigliere alla grande Camera del Parlamento. Vedi LYONNET 1930, to. IV, pp. 38 e 45.

<sup>383</sup> Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni (Parigi, 1713-1792) attrice alla Comédie Italienne dal 1734 al 1760; fu amica dell'attore David Garrick e di Carlo Goldoni che tradusse la sua *Histoire de Miss Jenny*. Cfr. LYONNET 1930, pp. 67-69 e JAL 1867, p. 1058.

<sup>384</sup> *Lettre de M. de Riccoboni à M. de la Place*, «*Mercure de France*», mars 1768, pp. 52-53 (in Documenti, p. 273).

<sup>385</sup> Cfr. la lettera di Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni a David Garrick, da Parigi, 2 gennaio 1772: «De mauvaises pièces, de mauvais rôles, ne m'engagèrent point à travailler, et je ne sais comment j'étais applaudie quelquefois, car je ne prenais pas la moindre peine pour plaire.

La sera del 6 dicembre 1753 *Arlequin sauvage* ebbe un mediocre incasso al Théâtre Italien: settecentonovantasei lire. Si decise di andare in scena lo stesso, anche se qualche ora prima della recita Luigi Riccoboni era morto nella casa accanto, la porta sormontata da due angeli di pietra e dagli emblemi della Passione.

Riche et Bon sont deux mots bien doux,  
Que l'on ne trouve guères ensemble,  
Un acteur regretté de tous  
Dans son nom propre les rassemble.<sup>386</sup>

Comunicando la scomparsa del marito alla marchesa Gertrude Rangoni Gonzaga di Mantova, Elena Balletti «rinova quel dolore che una tal perdita mi caggiona»,<sup>387</sup> consapevole che «più non mi resta che compiacere al mio figlio, nella persona di mia nuora quanto sia doloroso l'esser priva di un buon marito lo sa chi lo prova e vostra eccellenza il conosce: ho vissuto 48 anni col mio sempre con buona intelligenza lode a Dio: otto mesi non me lo fanno dimenticare non ho conforto che nelle lagrime che pure sono inutili».<sup>388</sup>

Dei vent'anni di vedovanza della Balletti nulla si conosce; ma non doveva aver perso il piacere della conversazione, se è vero che «elle jouit d'une santé parfaite, et fait jouir ses amis d'une conversation encore pleine de charme, quoiqu'âgée de près de quatre-vingt quatre ans».<sup>389</sup>

La signora Balletti viveva sola al secondo piano di un palazzo in rue Saint-Sauveur dove si era trasferita cinque anni prima, quando aveva lasciato la casa in rue Française che condivideva col marito. Erano quattro stanze tappezzate di giallo e di verde, tende taffetà a righe in tinta, mobili di certo pregio: il camino con alari era sormontato da uno specchio in bianco e dorato e nel salotto vi erano cinque poltrone

---

Le désir de quitter la comédie, de vivre sans assujettissement m'a conduit à écrire; et mes ouvrages m'auraient procuré de l'aisance sans la piraterie exercée dans la librairie. J'ai acquis de la considération, c'est beaucoup. En cessant d'être jeune, une femme n'est plus rien, j'existe encore, et quand je ne devrais à ma petite réputation que votre connaissance et votre amitié, je me saurais très bon gré de m'être fait auteur» (GARRICK 1832, p. 593).

<sup>386</sup> «Logogriphe sur des noms. Auteurs et acteurs de nos pièces de théâtre. Comédie française, acteurs et actrices. Comédie italienne. Opéra. Danseurs et danseuses. Liste des noms», in *Recueil de Fevret de Fontette*, «Pièces en vers. C.» 1°. 1736, Division 7°, in ARS, ms. 3128, n. 60, c. 54 (inedito).

<sup>387</sup> Lettera di Elena Balletti Riccoboni alla marchesa Geltrude Rangoni Gonzaga, da Parigi, 28 luglio 1754, in BEUMo, *Campori 10*, cc. 20-21. Brevi stralci in COURVILLE 1958, p. 85 (inedito in Documenti, p. 266).

<sup>388</sup> Ibid.

<sup>389</sup> DESBOULMIERS 1769, to. VI, p. 53.

e un tavolino, un piccolo scrittoio, un paravento dipinto, una pendola con intarsio; alle pareti quadri ad olio e pastelli e ben undici *épreuves* piuttosto rare<sup>390</sup>.

La sera del 28 dicembre 1771 Madame era così stanca che parlava a stento e volle andare a letto presto. Alla sua cameriera non era mai parsa così magra, tutta pelle ed ossa. Françoise le preparava il letto, faceva con lei un'ultima preghiera, poi tirava le cortine di seta a righe e se ne andava. Nel silenzio Madame Balletti sgranava le perle nere del rosario con le dita ossute e raccomandava la sua anima alla santa Trinità, implorava l'intercessione della Vergine e dei santi ed il perdono di Cristo sofferente. Nel profondo segreto della sua anima, forse rinnegava il suo mestiere di attrice. Nulla era più certo della morte, nulla più incerto dello scorrere della vita.<sup>391</sup> Madame avrebbe voluto una grande messa per il suo funerale, cinquanta per il suo compleanno ed altre cinquanta per il riposo della sua anima e cinquanta franchi dati ai poveri della parrocchia. Una cioccolatiera, una zuccheriera, un bollitore ed una brocca tutti in argento... anche due candelieri aveva venduto di recente e un gioiello in oro a forma di cuore e uno splendido anello di diamanti. Si addormentò rasserenata coi rumori della strada che facevano nascere in lei immagini sfocate sotto le palpebre. Era nel suo appartamento, ma non capiva perché altri locali si componevano bizzarramente tra le mura familiari. Di chi erano quelle voci, da dove veniva tutta quella gente che la spingeva come se non la vedesse, come nel gioco della mosca cieca? C'erano giovani donne che truccavano oltraggiosamente i loro volti troppo pallidi e uomini soprattutto. Madame ne aveva riconosciuto qualcuno per averlo avuto ospite a casa sua o come spettatore in teatro; capitani, marchesi ed accademici che quella sera non la salutavano neppure. Le porte battevano, le risa si confondevano a grida e gemiti. Madame Balletti indovinava troppo bene quello che stava succedendo dietro le cortine dei letti e sui divani; ma non capiva come questo potesse succedere proprio nel suo salotto. Sembrava la scena di tentazione diabolica rappre-

---

<sup>390</sup> Contenuto dettagliato in *Scellé Madame veuve Riccoboni*, Parigi, 29 dicembre 1771, in AN Y 15378, cc. 6r.-v. e 7r. più inserto fra il secondo ed il terzo di un foglio formato piccolo r. (inedito in Documenti, pp. 274-277). *Épreuve* è la prima prova a stampa di incisione su cuoio per verificarne la giustezza; le copie sono firmate a mano con l'inchiostro dall'autore; la prova di solito è data in omaggio.

<sup>391</sup> Le informazioni sono ricavate dal testamento olografo di Elena Balletti Riccoboni, 16 dicembre 1770, in AN, MC ET LXIX 730, *Sibire janvier 1772*, cc. 3 e 6 r.-v. (inedito in Documenti, pp. 273-274). Qualche riga riportata in COURVILLE 1967b, p. 84. E da *Inventaire veuve Riccoboni*, in ivi, cc. 1-9 r.-v. (inedito in Documenti, pp. 277-283).

sentata nel quadro della chiesa vicina, quello con l'eremita addormentato e il porcelino nero... Come si chiamava? Il nome le sfuggiva totalmente, lei che aveva imparato a memoria tutta la *Gerusalemme!* L'eremita dormiva, ma Madame voleva uscire da quell'inferno senza più attendere. Attraversò nel sogno una grande sala vuota alla ricerca della porta, ma non vide che un armadio troppo ingombrante. Forse Lelio vi teneva i suoi libri e qualche costume di scena? La signora non ricordava neanche questo. La porta dell'armadio si aprì su una strada che non conosceva. Un riso breve la sorprese, lei vacillò stordita: la sua casa era scomparsa e anche l'edificio massiccio della chiesa di Saint-Sauveur era sparito come soffio vaporoso da un immenso incensiere.

La mattina seguente la fida Françoise tirò le cortine per fare entrare un pallido sole nella stanza di Madame. La trovò nel suo letto così come l'aveva lasciata la sera precedente, morta. All'esecutore testamentario disse che si sarebbe resa disponibile ad indicare tutti gli oggetti che la defunta signora possedeva e scrisse il suo nome con calligrafia incerta; Claude Louis Regnard de Barantin controfirmò l'«ordonnance de dernière volonté de defunte D[emoise]lle Heleine Virginie Balletty veuve du sieur Louis Riccoboni»<sup>392</sup> e l'avvocato Jean Marie Serreau pose i sigilli sui battenti dell'armadio, ai cassetti dello scrittoio, a tutte le serrature della casa.

Vous souhaiterai-je la bonne année? Eh! mais oui: nous sommes à Paris dans la fureur des compliments et des visites: non pas moi, qui prends le deuil aujourd'hui pour le porter six mois. Ma belle-mère, âgée de 86 ans, est morte. Nous allons nous battre mon mari et moi à qui restera, car nous n'avons plus de proches parents, et le premier grand deuil sera pris pour l'un ou pour l'autre.<sup>393</sup>

Il «Sieur Antoine François Riccobony pensionnaire du roi [...] unique heritier de la Defunte dame veuve Riccoboni»<sup>394</sup> si assentava spesso, ormai preso dalla cabala quando non dal suo allevamento di bachi da seta o alla ricerca della pietra filosofale.<sup>395</sup> La madre Flaminia aveva nutrito forti ambizioni ed il suo progetto era quello di farne un grande autore: «c'est qu'il pourra éгалer Molière par des ouvrages

---

<sup>392</sup> *Scellé Madame veuve Riccoboni*, cit., c. 1r.

<sup>393</sup> Lettera di Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni a David Garrick, da Parigi, 2 gennaio 1772, in GARRICK 1832, p. 593.

<sup>394</sup> *Scellé Madame veuve Riccoboni*, cit., c. 3v.

<sup>395</sup> «Pareva che il suo spirito lo volgesse sempre alla peggio; si diede a ricercare la pietra filosofale e spese in questo sogno la più parte del suo, il resto consumò nel voler allevare filugelli: poi venne in Italia sperando rifarsi col recitare di nuovo, ma non piacque e se ne tornò in Francia» (voce *Francesco Antonio Riccoboni*, in DE BONI 1840, p. 859).

d'esprit, réglés par la sagesse, qui pourront le mettre au-dessus du vulgaire».<sup>396</sup> L'educazione severa presso i Gesuiti e l'alta aspettativa sortirono un effetto controproducente ed i propositi furono per buona parte disattesi, acuendo in Francesco una certa insofferenza alle regole, il gusto per la dissacrazione e per lo sperpero del talento e dei suoi denari:

Jamais homme n'a donné plus de douleurs à ceux qui tenaient forcément à lui et pâtissaient naturellement de ses fautes. Il semblait avoir étudié l'art de se nuire à lui-même et de désespérer les autres: non qu'il fût méchant, mais il était fou, et se conduisait à soixante ans comme on blâmerait un jeune enfant de seize de parler et d'agir.<sup>397</sup>

Qualche giorno dopo la morte della madre, Riccoboni *filis* si presentò assistito da Louis Desaunières procuratore allo Châtelet di Parigi; domandò l'inventario dei beni e davanti alla serva fece levare i sigilli al *secrétaire* dove era conservato il testamento olografo di Elena Balletti stilato in bella calligrafia il 6 dicembre 1770, in sostituzione di quello del 26 maggio 1765.<sup>398</sup> Il figlio era reintegrato dei beni che gli spettavano in eredità; ma a seguito di questo evento luttuoso le condizioni della sua mente già vacillante peggiorarono e pochi mesi dopo, colpito da paralisi, Francesco Riccoboni rifiutò con ostinazione le cure mediche e si lasciò morire.<sup>399</sup>

Elena Balletti fu inumata nella vicina chiesa di Saint-Sauveur, parrocchia modesta per mercanti, pescivendoli e muratori delle Halles, qualche vecchio attore dell'Hôtel de Bourgogne. Riposava accanto al marito Lelio nella cappella dedicata alla Vergine con la cupola affrescata color del cielo in una corona di angeli e di santi patriarchi.<sup>400</sup> L'edificio fu abbattuto nel 1787 e la ricostruzione non avvenne per via della Rivoluzione.

---

<sup>396</sup> Lettera di Elena Balletti Riccoboni a Jean-Baptiste Rousseau a Bruxelles, da Parigi, 16 maggio 1730, ora in CHARAVAY 1887, p. 532.

<sup>397</sup> Lettera di Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni a David Garrick, da Parigi, 27 luglio 1772, in GARRICK 1832, p. 595.

<sup>398</sup> Cfr. *Scellé Madame veuve Riccoboni*, cit., cc. 4 e 5v.

<sup>399</sup> «Un événement a terminé mes peines en m'ôtant le sujet de mes plus tristes méditations; je suis veuve depuis le 14 de Mai. Mon mari tombé en paralysie le 1<sup>er</sup> du mois s'est tué en forçant ses médecins d'arrêter, malgré eux, l'effet des vessicatoires appliquées à ses jambes. On lui a dit qu'il en mourrait, il s'est emporté et son obstination lui a donné la mort. Je l'ai plaint, je l'ai obligé jusque au dernier instant, j'ai fait plus que je ne pouvais, j'aurais voulu le sauver, mais je ne puis dire que je le regrette» (lettera di Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni a David Garrick, da Parigi, 27 luglio 1772, in GARRICK 1832, p. 595).

<sup>400</sup> La cappella dedicata alla Vergine era opera di Noël Nicolas Coppel che la affrescò nel restauro del 1713. La chiesa fu distrutta. Cfr. DE GAULLE 1839, p. 109.

Dall'anno 1773 al numero dodici della stessa rue Saint-Sauveur un'insospettabile «honnête porte» nascondeva la *maison close* più famosa di Parigi. Justine Pâris «la mère abbesse» e Marguerite Gourdan la sua «coadjutrice» avevano impiantato un bordello organizzandolo come un convento di clausura per ragazze (e qualche giovanotto) con ammende e punizioni «au service des vieux». <sup>401</sup> A frequentare erano soprattutto i nobili e gli alti prelati, i medesimi che riempivano i teatri, beneficiando di una doppia entrata nascosta dentro un falso armadio nel negozio attiguo di un antiquario compiacente. La marchesa prendeva i panni della pastorella o indossava il grembiale della cuoca, il cardinale si faceva laico, il magistrato militare. Il gioco dei travestimenti non apparteneva più soltanto alla finzione della scena ed il gusto di essere qualcun altro senza timore di essere scoperto riguardava tutti nel gioco del mascheramento, della seduzione e del sesso. <sup>402</sup> C'erano prostitute d'alto bordo e mogli di notai e di commercianti arricchiti; alcune famose attrici erano assidue clienti come la Dumesnil o la Gaussin della Comédie-Française; altre si prostituivano occasionalmente come Mademoiselle Victoire degli Italiens e Marguerite Fleury dei Français. Per colmo di paradosso la severa Flaminia, se non fosse per tempo passata a miglior vita, si sarebbe trovata fuori luogo persino a casa sua, con quel viavai di signori e di donne disinibite e piuttosto in carne che popolavano come in un serraglio il bordello della porta accanto. Certo non avrebbe immaginato che il giorno seguente la sua morte i creditori sarebbero apparsi come corvi: il garzone del vinaio richiedeva quarantasei lire e sei soldi; tal Jacques Guillau una cifra modesta; la vedova Guyot era venuta per un vitalizio di cinquecentocinquanta lire su undicimila totali che la signora Balletti aveva sottoscritto nel 1756 «laquelle grosse luy a été remise par la d[ite] deffunte à l'effet d'en toucher les arrérages». <sup>403</sup> Anche il parroco di Saint-

---

<sup>401</sup> Marguerite Gourdan aveva aperto la sua casa di piacere in rue Comtesse d'Artois nel 1763; poi nel 1768 durante un ricovero all'ospedale incontrò la Pâris. Decisero insieme di aprirne una in rue Saint-Sauveur 12 all'angolo rue deux Portes Saint-Sauveur (oggi rue Dussoubs); la Pâris morì e la Gourdan mantenne la gestione fino al 1775. Cfr. DEFRANCE 1908, pp.126-127 e p. 92; BLANC 2003, p.150.

<sup>402</sup> «Au moyen de cette introduction furtive, et que les domestiques même ignoraient, on changeait, comme l'on voulait, de décoration en ce lieu. L'ecclésiastique pouvait se travestir en séculier; le magistrat en militaire, et se livrer ainsi, sans crainte d'être découverts, aux honteux plaisirs qu'ils y venaient chercher. Les femmes cachant également leur grandeur et leurs titres sous la bure d'une cuisinière, ou dans les cornettes d'une Cauchoise [di Caux, in Normandia], recevaient hardiment les vigoureux assauts du rustre grossier que leur avait choisi leur experte confidente pour assouvir leur indomptable tempérament. De son côté, celui-ci croyant caresser sa semblable, se livrait, sans s'effaroucher, à toute l'impétuosité de son ardeur brutale» (PIDANSAT DE MAIROBERT 1779-1784, to. II, lettera XXIV, pp. 356-357).

<sup>403</sup> *Scellé Madame veuve Riccoboni*, cit., c. 5v.

Sauveur che lei ben conosceva e che aveva beneficiato della sua generosità si era fatto vivo; voleva indietro le novantasei lire date in prestito: madame Elena Balletti Riccoboni era devota parrocchiana, ma su quel debito lui chiedeva gli interessi.<sup>404</sup> Il tributo a Cesare.

---

<sup>404</sup> Informazioni ricavate da *Scellé Madame veuve Riccoboni*, cit., cc. 6-7 r.-v.





## CAPITOLO TERZO

### LA SIGNORA ZANETTA E SILVIA LA DIVA

#### 1. *Arrivano i commedianti nella Francia della Reggenza*

La notte non rese il giorno a Luigi XIV ed il 1° settembre 1715 si chiuse il *Grand Siècle*, mentre un secolo nuovo era impaziente di vivere, di divertirsi, di conoscere. Un anno dopo si smise il lutto, la moda degli abiti sfarzosi ricominciò e le donne indossarono sciarpe guarnite d'oro, pizzi, acconciature a nastri stretti chiamati «rubans de la minorité» e «à la Régence».

Il duca d'Anjou, erede al trono di Francia, non aveva che cinque anni alla morte del bisnonno e re. Unico sopravvissuto ad una epidemia di morbillo che falciò la famiglia reale, il futuro Luigi XV fu spedito a Vincennes e poi domiciliato al Palazzo delle Tuileries per le cure di Madame de Ventadour<sup>1</sup> che lui, orfano, chiamava «sa chère maman». Quando il piccolo re fu considerato grande abbastanza per essere cresciuto da uomini,<sup>2</sup> la bella signora prese congedo e gli baciò la mano, lui l'abbracciò teneramente; anche la Francia le doveva riconoscenza: le sue attenzioni avevano valso una salute perfetta ad un sovrano delicato di costituzione. Quanto a Philippe d'Orléans, nipote del Re Sole e secondo in linea di successione, aveva assunto il potere con un colpo di mano preservando le strutture del sistema autoritario ed esercitando quasi tutte le prerogative reali.

Sulla scorta di massive ricerche d'archivio, le più recenti indagini storiografiche hanno messo in rilievo che la Reggenza non rappresentò un periodo di semplice

---

<sup>1</sup> Charlotte-Éléonore de La Mothe-Houdancourt (1654-1744) figlia del duca de Cardone, maresciallo e pari di Francia, a diciassette anni sposò Louis-Charles de Lévis duca di Ventadour e governatore del Limousin. A seguito dei maltrattamenti e dei tradimenti del marito, fuggì a corte dove la madre era ancora governante dei reali. Divenne dama d'onore della principessa Palatina, poi governante di Luigi delfino di Francia (1707-1717). Cfr. BLUCHE 2000.

<sup>2</sup> Furono incaricati dell'educazione del re il duca di Maine Louis Auguste de Bourbon, bastardo legittimato (1670-1736), il duca François de Neufville di Villeroy (1644-1730) e soprattutto il cardinale André-Hercule Fleury (1653-1743) ex vescovo di Fréjus.

transizione, ma fu piuttosto un importante momento a salvaguardia dell'assolutismo in chiave riformatrice – soprattutto nell'ambito economico e finanziario – per un paese all'orlo del collasso.<sup>3</sup> Lo spostamento della corte a Parigi disegnò nuovi equilibri fra monarchia, *élites* cittadine e nobiltà cortigiana. È possibile supporre che esistesse un legame non casuale fra lo smantellamento della corte di Versailles subito dopo la morte di Luigi XIV e l'apertura in breve sequenza temporale di caffè, teatri e *salons* che il Reggente frequentava ostentatamente. Al processo di de-teatralizzazione dei luoghi legati al potere reale, *in primis* il castello di Versailles, faceva riscontro l'apertura di sale di spettacolo nella capitale: le modalità di accesso non erano quelle delle manifestazioni organizzate a corte e per divertirsi era sufficiente pagare il biglietto. Rimane controverso il fatto se sia più corretto considerare il teatro durante la Reggenza come un servizio pubblico sotto controllo dello stato che garantiva una sala e delle sovvenzioni alle *troupes*, piuttosto che come un prodotto di consumo e/o di lusso sottomesso alle leggi della domanda e dell'offerta.

Durante il suo lungo regno, Luigi XIV si era fatto carico di offrire al pubblico «des divertissements éblouissants» e «des plaisirs honnêtes» nei tre teatri privilegiati di Parigi: la Comédie-Française, l'Académie Royale de Musique e la Comédie Italienne. Queste istituzioni erano un'emanazione della Maison du Roi e la loro organizzazione spettava ai Menus Plaisirs ed erano quindi regolate dal cerimoniale reale. Le tre sale ufficiali facevano proposte differenti ad un pubblico identico e, poiché il bacino di utenza era pressoché lo stesso, la programmazione seguiva un sistema concorrenziale: ad esempio all'opera si andava tre volte la settimana – domenica martedì e venerdì, giorno preferito dal *beau monde* – mentre al Théâtre Italien i giorni d'opera erano destinati ai canovacci e le altre serate, dedicate alla commedia, si sforzavano di essere in sintonia coi gusti volatili del pubblico. Si aggiunga che a partire dagli anni Settanta del XVII secolo certo protezionismo culturale aveva frenato il successo dei comici italiani oltralpe ed imposto limitazioni censorie ispirate

---

<sup>3</sup> Durante la minorità di Luigi XV grandi protagonisti del «premier orléanisme» accanto al reggente Philippe d'Orléans (1674-1723), nipote di Luigi XIV, furono l'economista e finanziere scozzese John Law (1671-1729) con la sua teoria a favore della moneta cartacea; il cardinale Louis-Antoine de Noailles (1651-1729) rettore della Sorbona; Guillaume Dubois (1656-1723), tutore del duca di Chartres futuro duca d'Orléans di cui divenne consigliere di stato durante la Reggenza e poi primo ministro. Rimando a TOT 2000 e soprattutto a due importanti e recenti lavori: LEMARCHAND 2014a e DUPILET 2011.

da ambienti religiosi; l'offerta si era ridotta a puro intrattenimento buffonesco e lo spettacolo «alto» era rimasto appannaggio francese, nella tragedia in versi alessandrini o all'opera nelle *tragédies lyriques* di Jean-Baptiste Lully.<sup>4</sup>

In reazione alle restrizioni moralistiche del periodo precedente, il Reggente decise di incoraggiare l'attività del teatro, ma vi applicò un fermo dirigismo dal punto di vista estetico e sociale. Lui stesso era assiduo frequentatore delle sale teatrali con la madre principessa Palatina<sup>5</sup> e (da solo!) dei camerini delle attrici. Luigi XV, invece, che non amava che la caccia, partecipava di rado agli spettacoli e procurava con le sue assenze problemi d'etichetta. Se negli anni Quaranta prenderà l'abitudine di assistere alle recite da un palco grigliato, il merito va ascritto a Madame de Pompadour,<sup>6</sup> sua amante e fida consigliera nonché appassionata d'arte drammatica ed eccellente attrice in *société*.

A quasi vent'anni di distanza dal ben noto decreto di espulsione del 1697, sul finire del mese di aprile 1716 la compagnia guidata da Luigi Riccoboni arrivò dall'Italia col lasciapassare firmato dal fratello del duca di Parma. Antonio Farnese era stato espressamente richiesto dal Reggente suo cugino di scegliere i migliori attori sulla piazza in grado di comportarsi secondo le regole dell'etichetta e conformemente alla morale onde evitare nuovi spiacevoli incidenti.

Prima dell'arrivo della compagnia di Riccoboni, Giovan Battista Costantini detto Ottavio si era fatto affidare l'incarico di supervisore del Nouveau Théâtre Italien dal direttore delle finanze Charles Hilaire Rouillé du Coudré. Dopo il 1697, il Costantini era ritornato in Italia ove era stato arruolato come spia francese, ed il servizio gli aveva portato un posto remunerativo come ispettore alle dogane di Parigi; poi era

---

<sup>4</sup> Cfr. LEMAIGRE-GAFFIER 2012.

<sup>5</sup> Elisabeth Charlotte von der Pfalz (1652-1722) detta La Palatina, moglie di *Monsieur* fratello del re e madre di Philippe d'Orléans. Di lei rimane un celebre epistolario. Le fu dedicata l'edizione in sei volumi del repertorio dell'Ancien Théâtre Italien (1700). Cfr. PALATINA 1985.

<sup>6</sup> Jeanne d'Étioles marchesa di Pompadour (Jeanne-Antoinette Poisson, 1721-1764) sapeva cantare, danzare, suonare il clavicembalo, dipingere e recitare. Sposò Charles-Guillaume Le Normant d'Étioles nipote dell'amante di sua madre, ricco di denaro e di prestigio. Su sua indicazione fece trasformare in sala di spettacolo un'anticamera del palazzo di Versailles, sostituita da un vero teatro detto des Petits Cabinets con palchi, *balcons*, scena, proscenio e camerini dove lei, altre cortigiane di talento ed eventualmente qualche attore professionista potevano recitare solo per quattordici persone. Nel 1748 il primo teatro dei Petits Cabinets fu abbattuto in quattordici ore e rifatto nuovo in ventiquattro «dans la cage du grand escalier de marbre des ambassadeurs». In cinque anni si diedero 122 recite di 61 opere, balletti e commedie. Nel 1752 la compagnia fu sciolta per problemi di salute della Pompadour. Per i Petits Cabinets rimando a BAPST 1893, to. II, p. 427.

rientrato alla *foire* diventandone uno dei protagonisti seppure con alterna fortuna. A lui dunque sarebbe toccato organizzare la compagnia italiana presso l'Hôtel de Bourgogne in tutti i dettagli (orchestra, attori e decori) e custodire le chiavi dei due armadi che contenevano i repertori.<sup>7</sup> Il giornalista del «Mercure Galant» nel numero di maggio si mostrava entusiasta della scelta,<sup>8</sup> perché Ottavio avrebbe messo al servizio del Reggente e del pubblico la sua lunga esperienza. Inoltre era indubbio che i suoi spettacoli foranei fossero molto curati nell'allestimento ed attirassero una folla di spettatori, curiosi dei bei costumi e delle scenografie mobili che permettevano rapidi cambiamenti a vista – dalla foresta al mare, dal giardino al palazzo.<sup>9</sup> Al suo arrivo nella capitale nell'aprile 1716, Riccoboni dovette fare buon viso all'ingombrante e non richiesta presenza di Ottavio; ma l'incarico fu più breve del previsto ed il Costantini fu congedato di lì a poco.<sup>10</sup>

La sala destinata per gli spettacoli era quella dell'Hôtel de Bourgogne, la più vecchia di Parigi, che necessitava di ristrutturazione; poiché i lavori di restauro non

---

<sup>7</sup> «7°. Que l'on fera deux armoires, dans lesquelles on mettra toutes les comédies, sujets, airs, registres, délibérations, règlements et autres choses généralement quelconques appartenant à la troupe, dont le S[ieu]r Octave aura les clés, pour tenir tout en bon ordre, et dont il sera obligé de rendre compte à la compagnie, quand ladite compagnie le jugera à propos. Que le S[ieu]r Octave pourra donner à chaque camarade en particulier tout ce qu'il lui demandera, de ce qui sera renfermé dans les susdites armoires, dont il se fera donner un reçu, et qu'il prendra soin de retirer dans le temps [...]. 12° Que l'on abandonnera au sieur Octave le soin des décorations, réparations de théâtre et autres ouvrages de longueur qui pourront arriver, selon le besoin; la disposition des danses, et l'inspection sur l'orchestre et la musique quand il en faudra» (*Règlements faits par la troupe des Comédiens Italiens du Roy lesquels ils se sont obligés d'observer exactement sous le bon plaisir de Mgr Rouillé du Coudray*, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848-3 (artt. 7 e 12), citati in COURVILLE 1967b, pp. 28-30n. Nel «Mercure Galant», avril 1716, p. 271, leggiamo: «M. Octave, qui est chargé de la part du ministre de tous les détails concernant cette troupe, ne négligera aucune des choses qui peuvent contribuer à l'embellissement de ce spectacle et à la satisfaction du public».

<sup>8</sup> «On dit que M. Octave va être engagé dans cette troupe. À la bonne heure, si cela est, son intelligence dans cette profession parle assez pour lui. Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne qu'il rétablit et embellit plus qu'il ne le fut jamais, ne sera ouvert qu'après les fêtes» ([LE FEVRE], «Mercure Galant», mai 1716, p. 291).

<sup>9</sup> Si trattava di una sorta di peripato a struttura triangolare girevole e manovrati dal sottopalco: «Octave, qui entendait parfaitement les détails d'un spectacle, avait imaginé des décorations non seulement singulières par leur ornements, mais encore qui jetaient parmi les spectateurs une espèce de surprise, par la promptitude de leurs changements. Ces décorations reposaient sur des pivots, de sorte qu'en un tour de main tout le théâtre changeait; ajoutez à cela le goût des habits, l'adresse de ceux qui conduisaient les machines, et l'entente du jeu des acteurs, qu'Octave avait soin de faire répéter avec une grande précision: tout cela joint ensemble attira à son jeu beaucoup de spectateurs» (PARFAICT 1743, to. I, p. 134).

<sup>10</sup> «La troupe crut s'apercevoir qu'Octave ne ménageait pas assez ses intérêts, et qu'il n'avait pas fait choix de gens assez habiles: en un mot on ne lui donna pas le temps de faire achever les réparations dont on l'avait chargé, et la troupe le remercia au bout de quinze jours ou trois semaines» (PARFAICT 1767, to. IV, pp. 13-14). Su Giovan Battista Costantini rimando a GUARDENTI 1995, pp. 72-82.

erano ancora stati completati all'arrivo della nuova compagnia, il debutto si tenne il 18 maggio 1716 presso il Palais-Royal nel teatro che già fu di Molière e che rimase il luogo delle recite del lunedì e del sabato fino alla morte del Reggente nel 1723.<sup>11</sup> Il pubblico delle grandi occasioni arrivò numeroso alla prima recita causando non pochi problemi di circolazione sulla stretta via d'accesso: gli spettatori raggiunsero l'area piuttosto angusta del *parterre* o si disposero su due ordini di palchi e nelle barcacce di proscenio, occupando tutti i milletrecento posti disponibili. Un decreto vietava di far disordine in entrata o in uscita, di interrompere gli attori, di posizionarsi altrove se non nel posto attribuito; era altresì escluso l'accesso ai domestici in livrea e a tutti coloro che non volevano pagare il biglietto.<sup>12</sup>

Sull'ampio palcoscenico gli attori presentarono la commedia in italiano *L'Inganno fortunato*. Il titolo fu riportato dalla stampa (probabilmente anche in locandina) in francese, perché il redattore del «Nouveau Mercure Galant» ben sapeva che gran parte dei suoi lettori (e anche spettatori) non conosceva la lingua italiana. *L'Heureuse Surprise* non era veramente una sorpresa, dal momento che la traduzione era stata pubblicata a Parigi nel 1659 presso la stamperia del Louvre dalla vedova Cramoisy. Brigida Bianchi, grande e colta attrice stimata a corte col nome di Aurelia, aveva dedicato la «comedia bellissima trasportata dallo spagnuolo»<sup>13</sup> alla regina Anna d'Austria celebrando poi in numerose poesie «*ad majorem Ludovici gloriam*» il felice ritorno di sua maestà a Parigi in chiusura della Fronda (1653-1658). Nel suo omaggio alla sovrana, Aurelia spiegava che come la regina spagnola era vestita alla moda italiana, così lei faceva apparire la *pièce* spagnola nella sua lingua; come nella finzione della commedia la sorte «abborrita» dell'infanta di Boemia era ridiventata «fortunata», così nella realtà la vicenda della famiglia del re, gravemente minacciata,

---

<sup>11</sup> Si veda *Mémoire sur le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris*, in NTI 1729, p. XV. E cfr. COEYMAN 1999, pp. 61-70. Si noti che all'Hôtel de Bourgogne la scena occupava 14 metri di profondità per tutta la larghezza dell'edificio ovvero circa 18 metri; il proscenio stava a 1,92 metri rispetto al livello del *parterre* ed erano tredici i camerini predisposti per gli attori, sette nel fondo della scena, sei nel sottopalco; il sipario si alzava all'inizio dello spettacolo (cfr. DEIERKAUF-HOLSBOER 1968-1970, vo. II, pp. 55-57).

<sup>12</sup> Cfr. *Ordonnance pour empêcher les désordres qui pourraient arriver à la Comédie Italienne*, 1716, 18 mai, in AN, MR, O<sup>1</sup> 60, ora in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 238-239.

<sup>13</sup> *L'Inganno fortunato, ovvero l'amata abborrita* (Paris, Cramoisy, 1659) era traduzione di *Los engaños de un engaño y confusión de un papel* di Augustin Moreto per le cure di Brigida Bianchi (1613-1703), prima Amatora nella compagnia dell'Ancien Théâtre Italien diretta da Tiberio Fiorilli. Sullo spettacolo: PARFAICT 1767, to. III, pp. 75-76 e DESBOULMIERS, 1769, to. I, p. 27. Su Brigida Bianchi e la sua versione della commedia: ZAPPERI 1968 e MARCHANTE MORALEJO 1997, pp. 122-123.

aveva trovato una felice conclusione. La scelta del testo era senza dubbio ben ponderata: solleticava il nuovo padrone francese senza rompere il legame con la gloriosa compagnia dell'Ancien Théâtre Italien. La *troupe* guidata da Luigi Riccoboni aveva sfidato la sorte accettando un incarico non privo di incognite: «abborrita» a Parigi da Madame de Maintenon e cacciata dalla città, si era trovata «fortunata» di ritornare per volontà di Philippe d'Orléans.

Lo spettacolo si apriva con un'azione pantomimica nel buio: Arlecchino dormiva in piedi, Lelio lo svegliava, lui gli rispondeva a monosillabi lasciandosi scivolare a terra.<sup>14</sup> Il pubblico rise ai lazzi di Tommaso Antonio Visentini detto Thomassin che usava la voce naturale anziché quella chioccia del famoso predecessore Dominique Biancolelli. Il solito giornalista sentenziò che fosse il migliore visto finora e che Lelio potesse annoverarsi tra gli attori più reputati d'Europa.<sup>15</sup> Il giudizio, in parte esagerato, dava conto della curiosità del pubblico francese di solito piuttosto volubile nei giudizi; infatti l'entusiasmo si rivelò presto un fuoco di paglia.

Le premier jour qu'ils jouèrent, Pantalon passa pour le plus excellent de tous; mais l'uniformité qu'on trouva depuis dans ses gestes et dans son jeu, fit bientôt revenir de cette prévention. Comme il fallait pourtant au public un sujet d'admiration, il crut avoir mieux rencontré dans Lelio; ce fut donc lui qui succéda à Pantalon. [...] Mais enfin il a été obligé de céder à Arlequin, et à Flaminia la place éminente qu'il tenait dans l'esprit du public [...].<sup>16</sup>

Il «Nouveau Mercure Galant» nell'edizione del maggio 1716 consacrò una decina di pagine al debutto della compagnia ricostituita, prendendo la precauzione di scrivere l'avviso di «Article nouveau et digne de toute l'attention des Lecteurs»<sup>17</sup> per le promesse che poteva risvegliare. L'assemblea convenuta in teatro era quella della corte e dei parigini di *bel esprit*; tutti sapevano che il ritorno di una compagnia italiana a Parigi era stato reso possibile dalla benignità del duca Farnese alla richiesta del duca d'Orléans e sotto impulso del direttore delle finanze Charles Hilaire Rouillé

---

<sup>14</sup> «Enfin, le public fut dupé de cette scène et après avoir ri et applaudi un demi-quart d'heure, sans que le nouvel Arlequin eut prononcé un sol mot, il n'eut plus le courage de le chicaner sur sa voix, lorsqu'il vint à se faire entendre, et lui permit d'être naturel sans tirer à conséquence» (PARFAICT 1767, to. VI, p. 175). Cfr. TAVIANI-SCHINO 2011, pp. 297-310.

<sup>15</sup> «Arlequin est le plus joli, le plus fin et le plus gracieux Arlequin qu'on puisse voir: et le Signor Lelio est, de l'aveu même de ses émules, un des plus savant et des plus grands comédiens de l'Europe» ([LE FEVRE], «Nouveau Mercure Galant», juin 1716, p. 22).

<sup>16</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 20-21.

<sup>17</sup> [LE FEVRE], «Mercure Galant», mai 1716, pp. 287-291.

du Coudray. I principi e le principesse del sangue amavano gli attori italiani perché li avevano fatti ridere con le turpitudini e le bastonature di Arlecchino; bisognava che quel 18 maggio il Reggente non fosse deluso, che la corte portasse testimonianza del buon fondamento della sua iniziativa, che la città fosse incuriosita e infine che il *parterre* trovasse gusto a seguire la commedia e ad applaudire gli attori, evitando di imbarazzarli istituendo confronti col passato:

Malgré la bonne opinion qu'on peut avoir de ces comédiens et du discernement de ceux qui s'étaient mêlés de les rassembler sur la foi des éloges qu'on leur donnait en Italie, le parterre français perpétuel et impitoyable ennemi des mauvaises choses, ne se serait contraint pour rien au monde à les honorer et à les accabler d'applaudissements, s'il n'avaient été en effet aussi bons qu'ils sont; et tels en un mot que tout ce qui ont l'avantage de les bien entendre, ne croient pas qu'il y ait désormais de parallèle à faire.<sup>18</sup>

Se l'esito fu entusiastico, è necessario considerare il fatto che la maggioranza degli spettatori privilegiati di quella prima rappresentazione comprendeva l'italiano; presto però avrebbero affollato il teatro i molti che non ne capivano una parola. Il narratore del «*Mercuré Galant*» diede testimonianza di questa inedita confusione: fra il pubblico c'erano quelli che non conoscevano la lingua ed evitavano di dirlo, quelli che ridevano per adeguarsi, quelli che chiedevano al vicino; quelli che sapevano poco l'italiano ma facevano finta di conoscerlo; gli scontenti che avevano riso tutto il tempo ed i soddisfatti che preconizzavano la morte del teatro francese.<sup>19</sup> Il nostro cronista, difensore dei comici italiani in tutte le rubriche, sottolineò con giuste considerazioni ciò che aveva colpito gli occhi quando l'orecchio non distingueva abbastanza le sfumature, cioè la qualità della recitazione ed il gioco pantomimico di Riccoboni e compagni.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 295.

<sup>19</sup> «La Comédie-Française languit à la vérité bien fort, d'autres disent qu'elle est à l'agonie, d'autres ajoutent qu'elle expire, d'autres enfin font courir le bruit qu'elle n'est plus. Pour moi, je vous avoue que quelque droit que j'aie sur les nouvelles, je pense qu'il faut qu'il y ait prodigieusement loin d'ici au logis de la défunte, tant j'ai de peine à trouver dans le monde quelqu'un qui puisse m'apprendre le détail de ses funérailles. Il y avait déjà longtemps que je savais qu'elle ne pouvait pas aller loin mais du moins les auteurs qui furent les médecins, nous faisaient encore espérer qu'elle pourrait trainer d'avantage. *Deh! Piangete al pianto mio*. Ce qu'il y a de plus certain dans cette aventure, c'est que les partisans de ses Mânes nous promettent, nous garantissent, nous jurent de la faire ressusciter glorieuse au commencement du prochain hiver» ([LE FEVRE] «*Mercuré Galant*», juillet 1716, p. 284-287).

<sup>20</sup> «Un jeu continuel de mouvements, d'attitudes et d'actions si variées, si justes et si naturelles qu'elles les occuperont agréablement et leur faciliteront l'intelligence des choses qu'ils représentent» ([LE FEVRE], «*Mercuré Galant*», mai 1716, p. 295).

Nelle stampe o nella pittura gli attori francesi venivano rappresentati in atteggiamenti rigidi o forzati, convenzionalmente adatti al discorso tragico ed in versi; in altre parole non era né la varietà né soprattutto la naturalezza a condurre i loro gesti. Bisognava che gli attori italiani fossero davvero bravi perché i francesi lo ammettessero.<sup>21</sup> Ma non era la presenza del Reggente a indurli a questa confessione? Non era da ricondursi alla medesima ragione il fatto che fossero tutti applauditissimi?<sup>22</sup> Il redattore non risparmiava parole per rivelare lo stato d'animo dei rivali: né gelosia né interesse potevano impedire una confessione che la forza dell'evidenza strappava loro di bocca.

Revenons à nos comédiens, il faut convenir que ces gens-là jouent en général, parfaitement bien la comédie; car soit qu'ils parlent ou ne parlent pas, tant qu'on les voit sur la scène ils sont toujours en action, sans s'abandonner à des distractions qui n'ont aucun rapport à ce qu'on dit et à ce qu'ils doivent penser: défaut de plusieurs acteurs et actrices qu'on regarde comme excellents, à qui il arrive souvent qu'après qu'ils ont cessé de parler, ils ne prennent plus de part à tout ce qui se passe devant eux, et n'écoutent tout au plus que les derniers mots qui leur doivent servir de réplique: conduite qui produit un très-mauvais effet, et qu'on ne peut reprocher à nos Comédiens Italiens.<sup>23</sup>

La competizione aperta fra gli attori italiani ed i francesi non sarebbe cessata, anche quando, dopo la morte del Reggente nel 1723, entrambe le compagnie divennero *Comédiens du Roy* con le stesse pensioni e doveri. Tuttavia è importante considerare che la Comédie-Française poteva contare sul celeberrimo repertorio classico seicentesco tradotto e recitato anche in Italia, mentre i comici italiani non avevano autori e la loro conoscenza della lingua francese era molto incerta. Tuttavia essi non si lasciarono intimorire e compensarono da subito con la padronanza del corpo i difetti del linguaggio; successivamente non esitarono a parodiare con audacia le *pièces* francesi che stavano ottenendo un gran successo alla Comédie-Française. Per esempio, una delle prime che presero in ostaggio fu la tragedia di *Inès de Castro* di Antoine Houdar de la Motte; nella parodia la principessa di Castiglia fu rivestita dei cenci di *Agnès de Chaillot* alle porte di Parigi ed ottenne un successo identico se non superiore all'originale. Del resto gli spettatori non avrebbero voluto vedere *Inès* senza vedere *Agnès*. Allo stesso tempo il drammaturgo Marivaux consegnava i

---

<sup>21</sup> «Ces derniers venus sont d'excellents acteurs» (ibid.).

<sup>22</sup> «Tous les acteurs y parurent et furent très applaudis» (GUEULLETTE 1938, p. 72).

<sup>23</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 5.



grandi ruoli delle sue prime opere all'attrice italiana Zanetta Benozzi Balletti detta Silvia più che alle titolate colleghe francesi, quando sarebbe stato ormai ben vero che gli spettatori «ne seront ramenés chez les Français que charmés du mérite des Italiens».<sup>24</sup>

Se il 18 maggio 1716 alla recita del Palais-Royal gli spettatori erano venuti mossi dalla curiosità,<sup>25</sup> gli attori della compagnia del Reggente avevano fatto attenzione a trattenere ogni moto di impazienza nei confronti della compagnia reale. Possiamo immaginare che nessuno si annoiò veramente allo spettacolo de *L'Heureuse Surprise*. Gli inserimenti di lazzi nello spettacolo (che non esistevano nelle *pièces* francesi) dovettero piacere anche a coloro che non comprendevano l'italiano. Può essere che l'eccellente livello della recitazione valse ai comici gli applausi che il *parterre* non poteva rifiutare al Reggente ed alla corte; ma il fatto che *Arlequin Bouffon de cour* due giorni dopo ebbe un successo ancora maggiore, mostra con evidenza che era questa buffoneria che il pubblico attendeva dal Théâtre Italien, perché vi ritrovava il personaggio di Arlecchino.

A Parigi Tommaso Visentini detto Thomassin<sup>26</sup> richiamò sin da subito il grande pubblico con le sue doti di acrobata e di danzatore; quando il cartellone annunciava la sua presenza, i posti all'Hôtel de Bourgogne erano esauriti già un'ora prima dell'apertura del sipario.<sup>27</sup> A dispetto del ben noto campanilismo, gli spettatori francesi che adoravano Arlecchino riconoscevano che «jamais acteur n'a été plus pantomime, plus balourd et plus naturel, et n'a joué avec tant de finesse et de grâce»;<sup>28</sup> il suo nome d'Arte divenne sacro in teatro quasi quanto l'omonimo dottore della Chiesa di un indovinello inedito facile facile:

---

<sup>24</sup> [LE FEVRE], «Mercure Galant», mai 1716, p. 295.

<sup>25</sup> «On était venu [...] particulièrement pour examiner leurs figures, leurs gestes, leurs manières de jouer, et pour les mettre en comparaison avec ceux qu'ils ont remplacés» (BOINDIN 1717-1718, lettre I, p. 23 e *passim*).

<sup>26</sup> Tommaso Antonio Visentini (1682 ca-1729) era piccolo di statura e da giovane a Roma aveva ricoperto ruoli di *jeunes princesses* perché era vietato alle donne comparire sulla scena. Sulla figura dell'attore rimando a GUARDENTI 2011.

<sup>27</sup> A proposito di *Arlequin feint Astrologue Statue et Perroquet* nel «Nouveau Mercure Galant», août 1716, p. 283: «Il y a eu à toutes les représentations de cette pièce une si grande affluence de monde que la salle de l'Hôtel de Bourgogne a toujours été remplie une heure avant qu'on allumât les lustres».

<sup>28</sup> «Mercure de France», août 1739, p. 1850.

Quand vous retournerez le nom  
D'un petit acteur que l'on prise,  
Vous trouverez le même son  
Qu'au nom d'un docteur de l'Église.<sup>29</sup>

Quasi sempre menzionato nel titolo della commedia, Arlecchino era protagonista di mirabolanti avventure nei luoghi più disparati e sotto i più curiosi travestimenti; offriva occasione di ridere alle sue risate come al suo pianto e si faceva mercante di gentilezze al servizio del pubblico. Rispetto ad un attore classico francese il cui merito consisteva nel prendere tutti i caratteri convenevoli dei personaggi rappresentati, Thomassin poteva ben rispondere che «per essere Imperadore nella Luna, villano nella città, forfante in guerra, pazzo in Corte, non sono meno Comediante. Dunque non meno ridicolo».<sup>30</sup> Agilissimo, il volto coperto dalla maschera di cuoio, l'attore veneziano teneva il pubblico col fiato sospeso mentre si arrampicava come una scimmia fino al terz'ordine di palchi (*Les Quatre Arlequins*) o faceva le capriole con un bicchiere di vino in mano senza farne uscire nemmeno una goccia (*Le Festin de pierre*):

ARLEQUIN     [...] Un Comediante è un animal d'ogni sorte. [...] Signore, sono, dico, Comediante, dunque simio, è il mio semblante mi va bene [...] Se non sete simio non sete comediante. Ma è vero che sete simio cativo e più cativo comediante.<sup>31</sup>

Con Thomassin recitava in compagnia nel ruolo della *soubrette* anche la moglie Margherita Rusca detta Violetta. Era nata a Bologna da muratore veneziano e fu madre di sette figli, tre maschi e quattro femmine, tutti attori:<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Il riferimento è ovviamente a San Tommaso d'Aquino. *Logogriphe sur des noms. Auteurs et acteurs de nos pièces de théâtre. Comédie française, acteurs et actrices. Comédie italienne. Opéra. Danseurs et danseuses. Liste des noms*, in ARS, ms. 3128, *Recueil de Fevret de Fontette*, 1736, division 7, n. 56, c. 54 (inedito).

<sup>30</sup> DIALOGUE 1716, p. 87.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 87-90 *passim*.

<sup>32</sup> Catherine Antoinette Visentini detta Catine fu accolta in compagnia nel 1726, poi divenne *soubrette* di molto successo nelle commedie in francese e sposò l'olandese Jean-Baptiste Dehesse, attore, danzatore e coreografo. Louise Elisabeth Charlotte detta Babet debuttò nel luglio 1733 e morì nel febbraio del 1740. La sorella Françoise Sidonie fu attrice di parodie. Morì nel settembre 1745 pochi giorni prima di Marie-Louise, undici anni. Il figlio François Visentini debuttò nel 1719 a quattro anni in una scena aggiunta di *Arlequin Pluton* e morì a tredici; l'altro figlio Vincent-Jean (1717-1769 ca.) debuttò a quindici anni come Bajocco nella parodia di Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi *Le Joueur* («Mercure de France», novembre 1732, vol. I, p. 2470); un mese dopo recitò nel *Je Ne Sais quoi* di Louis de Boissy, musiche di Jean-Joseph Mouret col nome di Thomassin come il padre («Mercure de France», décembre 1732, vol. I, p. 2674) ed eccellente danzatore. Tuttavia

Les vivacités de Violette lui attirent souvent des applaudissements, ce qui fait voir que la vivacité n'est pas une des parties la moins souhaitable dans un acteur; je lui ai vu jouer quelques scènes inimitables dans ce genre avec le petit Arlequin son mari.<sup>33</sup>

Della compagnia faceva parte anche Pietro Alborghetti:<sup>34</sup> un veneziano alto e magro che da tappezziere passò a recitare Pantalone per professione, ruolo che gli si confaceva fisicamente; anche il carattere scorbutico era quello della sua maschera ed a farne le spese fu soprattutto la paziente moglie Vincenza Gallini Berloi; di certo era uomo onesto e per questo motivo ricopriva il compito di «tesoriere» insieme al Dottore Francesco Materazzi.

Milanese di nascita e di famiglia forse bolognese, il Materazzi nel ruolo del Dottore aveva lavorato nella compagnia del duca di Modena a partire dal 1682. Il capocomico Lelio Riccoboni lo conosceva benissimo perché ne aveva sposato in prime nozze la sorellastra Gabriella Gardellini detta Argentina. Materazzi doveva appartenere alla categoria degli attori esperti più che talentuosi; piccolo e grasso, aveva tendenza a strafare usando tutti i mezzi per accattivarsi le simpatie del pubblico. Se non poteva dirsi un grande attore, certo il Dottore rimaneva un brav'uomo ed una persona generosa; infatti, ormai ottuagenario, sposerà nel 1731 la vedova del collega Pietro Alborghetti, solo per assicurarle un futuro migliore col lascito di beni e di una casa a Ferrara.<sup>35</sup>

C'est un gros homme court, marquant plus de vivacité qu'on en doit attendre d'un homme âgé de soixante ans. Il a le débit libre et aisé, et l'expression forte bonne; cependant il ne plaît pas à tout le monde [...]; les femmes qui font du moins la moitié la plus persuasive et la plus engageante, ne regardent point d'aussi bon œil ces sortes de gens que ceux qui comme Lelio et Mario paraissent d'ordinaire avec un étalage qui orne bien plus une figure que ne font un grand chapeau, une fraise, et tout le reste de l'attirail d'un pédant: notre Docteur ne néglige rien pour captiver la bienveillance du public, mais quoi qu'il fasse, bien des gens

---

beveva ed era violento: nel 1748 venne citato in giudizio dalla domestica incinta che fu liquidata di concerto con la moglie Marie-Agnès Siméon, anche lei attrice; fu imprigionato a For-l'Évêque per oltraggio ad un soldato. Il figlio Guillaume-Adrien (Thomassin) visse una storia analoga, ma al contrario: sua moglie fuggì con un attore della Comédie-Française insieme alla sorella Elisabeth Visentini ed al suo amante. Cfr. GUARDENTI 2011, pp. 267-268 e CAMPARDON 1880, to. II, pp. 154-157.

<sup>33</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 15.

<sup>34</sup> GUEULLETTE 1938, pp. 34-35 e CAMPARDON 1880, to. I, pp. 1-2.

<sup>35</sup> Francesco Materazzi (1652-1738). «S'il ne fit pas regretter le comédien, on regretta sincèrement l'honnête homme, l'homme vertueux, l'époux tendre et le bienfaiteur des pauvres» (RASI 1897-1905, to. II, pp. 112-113). Estratto del contratto di matrimonio si trova in AN, Y 334, cc. n.n., pubblicato in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 12-13.

s'obstinent à ne vouloir pas trouver le mot pour rire dans tout ce qu'il dit; il n'y a que les bons connaisseurs qui rendent justice à son mérite.<sup>36</sup>

Di tutt'altra pasta poteva dirsi Giacomo Raguzzini da Napoli, entrato in compagnia nel ruolo di Scaramuccia. Il Bartoli lo presentava come un eccellente comico col nome di Coviello sottolineando che «egli aveva una presenza veramente marziale, e i suoi discorsi erano tutti sostenuti da frasi alte, ed ampolose, dimostranti un coraggio d'invincibile guerriero».<sup>37</sup> Pare invece che il Raguzzini non fosse un comico di professione ma l'usciera del vicariato di Napoli e che per farsi scritturare avesse corrotto l'inviato di Lelio con la somma di cento pistole. In Francia si segnalò come mediocre attore sempre al limite del protesto; col suo faccione rubizzo e la voce chiocchia una sera divertì a tal punto il duca d'Orleans e sua madre nei panni ridicoli di una vecchia, che inopinatamente essi diedero l'ordine di tenerlo in compagnia e di farlo recitare più spesso davanti a loro.<sup>38</sup> «Miracolato» da tale generosa simpatia, Scaramuccia forse migliorò artisticamente, ma rimase amante dell'ostentazione e si coprì di debiti. Francesco Riccoboni detto Lelio *fils*, preoccupato della situazione, ne sollecitò l'estinzione presso il Parlamento, ottenendo che un terzo della sua paga venisse trattenuto in favore dei creditori; ma quando nell'ottobre del 1731, a circa sessant'anni d'età, Raguzzini morì di un colpo apoplettico, i compagni di scena dovettero pagare anche le spese del suo funerale a Saint-Sauveur.<sup>39</sup>

Anche Giovanni Bissoni<sup>40</sup> non apparteneva ad una famiglia d'Arte: veniva dal mondo dei saltimbanchi e quindicenne era stato assistente di un cerretano sulla

---

<sup>36</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 11-12.

<sup>37</sup> BARTOLI 1781-1782, to. II, p. 102. Cfr. anche *Raguzzini, Giacomo*, in ASMo, *Schede Davari*, cit., b. 14, c. 247r.

<sup>38</sup> «[Raguzzini] n'est ni bien ni mal fait, son visage est gros et rouge, et il parle du gosier [...]. S'il on pouvait perdre l'idée de l'ancien Scaramouche, peut-être prendrait-on plus de plaisir à voir celui-ci» (BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 13-14). Su Giacomo Raguzzini si veda anche PARFAICT 1767, to. IV, p. 381 e RASI 1897-1905, to. II, p. 322.

<sup>39</sup> Cfr. *Anecdotes sur les théâtres de l'Opéra-Comique, de la Comédie Italienne et de la Comédie-Française*, 26 agosto 1731, in ARS, ms. 3534, 4, c. 3: «Mort du S[ieu]r Jacques comédien italien, faisant le personnage de Scaramouche admis aux sacrements après sa renonciation. Inhumé à la paroisse. Il n'était pas naturalisé». «Cet acteur aimait le jeu, le faste et la dépense. Il avait pris carrosse, tenu table ouverte, par conséquent fait beaucoup de dettes. Les trois-quarts de sa part à la troupe étaient saisis par ses créanciers. Rauczini mourut d'une apoplexie dans l'Église de Saint-Eustache le 24 octobre; il fut enterré le lendemain aux frais de la troupe» (COUDRAY 1778, to. II, p. 175).

<sup>40</sup> Giovanni Bissoni (1678-1723) fu naturalizzato francese nel febbraio del 1722. Luigi Riccoboni venne nominato suo legatario universale, ma l'eredità consisteva in qualche effetto e nessuna rendita.

piazza di Bologna. Era passato poi a Milano con alterne fortune, si era innamorato di una marionettista, l'aveva sposata. Come valletto del marchese Ludovico Rangoni aveva viaggiato in Francia ed a Parigi aveva fatto ritorno nel ruolo di Scapino per seguire Lelio Riccoboni, suo amico carissimo al quale lasciò i beni in eredità. A Nicolas Boindin non piaceva; gli contestava la fama di essere uno dei migliori Zanni d'Italia e lo definiva freddo e poco comunicativo sulla scena.<sup>41</sup>

A Boindin non piaceva neanche la cantante della compagnia, la veneziana Ursula Astori, che Gueullette definiva «forte belle, un tant soit peu louche en dehors»<sup>42</sup> [*sic*]:

Elle n'est ni bien faite ni jolie. Je ne puis goûter sa voix, et sa façon de chanter n'est pas plus de mon goût; je vous dis mon sentiment sur le chapitre de cette femme avec d'autant plus de liberté qu'il m'a paru jusqu'à présent que celui du public est très conforme au mien.<sup>43</sup>

Nel 1716 Ursula era partita per la Francia, scritturata come cantante ed attrice di secondi e terzi ruoli con l'obbligo di vestiario; tre anni dopo, nel 1719, quando fu costituita legalmente la compagnia, ebbe gli stessi diritti e doveri dei compagni. A Venezia era stata una soprano virtuosa della duchessa di Laurenziano al Teatro Sant'Angelo.<sup>44</sup> Giovanissima era stata rapita da un nobiluomo che la compromise e che fu costretto a provvederla di dote; per amor suo Fabio Sticotti, un friulano borghese che volle sposarla, fu diseredato dal padre e la seguì in teatro; pur non essendo inserito ufficialmente nell'organico della compagnia, cantava con lei negli

---

Tuttavia in considerazione della fedeltà di Lelio venne concessa una deroga cosicché ne disponesse per la vendita. Cfr. PARFAICT 1767, to. I, pp. 453-455. Cfr. la lettera patente a Lelio Riccoboni, AN, K 175, maggio 1723, ora in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 87-88. Si vedano anche COURVILLE 1967b, p. 22n e GUEULLETTE 1938, p. 36.

<sup>41</sup> «Je me veux un mal mortel de n'avoir pas la prétendue finesse de leur goût; [...] je puis souhaiter que son visage prît quelque part dans ce que sa bouche exprime» (BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 11-12); «un acteur de saison, il est à la glace; mais gare l'hiver» (ivi, lettre II, p. 14).

<sup>42</sup> GUEULLETTE 1938, p. 38.

<sup>43</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, p. 17.

<sup>44</sup> Ursula Astori aveva impersonato Venere ne *La gloria trionfante d'amore* dramma per musica in tre atti di Grazio Braccioli e Giacomo Rampini (Sant'Angelo, 1712) con Angelica Rapparini (Giunone), Elena Croci Viviani (Didone), Antonio Gaspari (Enea), Giuseppe Ignazio Ferrari (Jarba) e Giovanni della Pagana detto Perella (Acate). Cantò nel ruolo di Trebonio in *California* di Grazio Braccioli e Giovanni Heinichen (Teatro Sant'Angelo, Carnevale 1713) con Giuseppe Ignazio Ferrari (Gaio Mario), Margherita Salvagnini (Giulia), Elena Croci Viviani (California), Angelica Rapparini (Alvida), Angelica Bracci (Siceno), Antonio Gaspari (Lucio), Giovanni della Pagana detto Perella (Claudio). Intermezzi di Batto (Ignazio Ferrari) e Lisetta (Orsola Costa). Morì a 45 anni il 5 maggio 1739 nella sua casa in rue Française dopo lunga malattia avendo rinunciato al teatro. Cfr. WIEL 1897, pp. 32 e 35.

intermezzi ma senza obbligo di vestiario.<sup>45</sup> Dall'unione con la Astori detta la Cantarina nacquero tre figli, tutti noti attori.<sup>46</sup> Sticotti era solitamente di umore gaio ed amabile, ma nascondeva motivi di inquietudine: aveva contratto dei debiti e fu considerato inadempiente per la cifra di trentaseimila lire che i creditori reclamarono alla sua morte.<sup>47</sup> Fu probabilmente per far fronte ai problemi economici che debuttò come attore quando era già in età della pensione: nel 1729 prese il posto di Giuseppe Giarantoni come Pierrot con molto successo ed alla morte di Pietro Alborghetti nel 1733 lo sostituì come Pantalone a un quarto di parte. «L'on fut surpris de voir que sans avoir joué sur aucun Théâtre, il joignît une assez grande intelligence à beaucoup d'aisance et de verité»;<sup>48</sup> ma se è vero che in teatro si impara anche guardando gli altri recitare, in tutti quegli anni Fabio aveva accumulato un'invidiabile esperienza.

Il 1 giugno 1716, giorno della riapertura ufficiale dell'Hôtel de Bourgogne ristrutturato, l'organizzazione della sala e la disposizione degli spettatori esemplificavano la ripartizione in classi sociali di Antico Regime: «1<sup>e</sup> loggie, e theatri, 2<sup>e</sup> loggie e amphitheatri, parterre e galeries»<sup>49</sup> ovvero il terz'ordine di palchi chiamato anche «paradiso». Gli spettatori pagarono quattro franchi per un posto al primo ordine di palchi o nei *balcons* di proscenio, due per uno al secondo livello, un franco e dieci centesimi per la galleria e un franco nel *parterre*.<sup>50</sup> Due straniere in visita a Parigi trovarono il luogo quantomeno singolare: nel teatro non esisteva *foyer*

<sup>45</sup> Cfr. *Articles qui seront observéz par la troupe des Comédiens italiens de Sa Majesté très-chrétienne envoyéz par Son Altesse sérénissime Monseigneur le prince Antoine de Parme*, cit., par. VI pubblicato in CAMPARDON 1880, to. II, p. 233.

<sup>46</sup> Antonio Giovanni Sticotti detto Fabio jr. (1711-1769) fu attore alla Comédie Italienne; Michel detto Kelly (1719-1772?) fu attore e saggista; lavorò in Inghilterra, Prussia e Danimarca dove sposò la ballerina e attrice Mademoiselle Armand. Pubblicò a Parigi *Garrick ou les acteurs anglais* (1769) e il *Dictionnaire des passions*. L'ultima figlia Agathe (1722-1759), tenuta a battesimo da Flaminia e Dominique *filis*, debuttò sul palcoscenico bambina; ma lasciò il teatro per sposare segretamente il marchese de la Bedojère nel 1744. A causa di ciò il marito venne diseredato e la famiglia chiamò in giudizio Agathe per annullare le nozze. Su questa vicenda François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud scrisse *Les époux malheureux* (Paris, 1746).

<sup>47</sup> Cfr. Ingaggio di Fabio Sticotti, Parigi, 11 febbraio 1733 e *Proces verbal d'apposition des scèlles après le décès de Fabio Sticotti*, in MELDOLESI 1969, pp. 219-220. «Cher Sticotti, je crois sans peine / Quand je te vois jouet Pierrot, / Que si tu fais si bien le sôt, / tu ne le fois que sur la scène», citato in RASI 1897-1905, to. II, pp. 549-550.

<sup>48</sup> ORIGNY 1786, to. I, p. 129.

<sup>49</sup> *Registres du Théâtre Italien*, août 1721, in PEYRONNET 1974, p. 59n.

<sup>50</sup> Con la prima de *Les Amants jaloux* di Alain-René Lesage nel 1735 i prezzi furono ritoccati a sei, tre e due franchi per le nuove commedie finché la compagnia ebbe i soldi per pagare i diritti d'autore e incorse in spese *extra* o quando in programma c'erano speciali attrazioni (danzatori di grido o fuochi artificiali). Cfr. BRENNER 1961, p. 8

propriamente detto, i corridoi e le scale erano scomodi e bui, l'aria era satura dei fumi delle candele e della compresenza di molta gente, soprattutto in platea, dove gli spettatori – tutti uomini – si accalcavano in piedi; le *loges à la française*, attestate nei registri a partire dal 1717,<sup>51</sup> ospitavano in uno spazio alquanto angusto quattro o cinque persone, soprattutto donne. Ciò avveniva prima che fossero di gran moda i *paniers*, che con le loro dimensioni esagerate permettevano di alloggiare solo un paio di signore per palco:

[...] nous montâmes à une petite chambre que l'on referma sur nous avec un grand bruit de clefs; nous étions dans l'obscurité, et je ne savais que penser de l'endroit où l'on m'avait conduite, lorsque plusieurs lumières d'une odeur fort désagréable commencèrent à éclairer une grande salle assez mal décorée: à ce qu'on m'en avait déjà dit, je reconnus aisément que j'étais à la Comédie.<sup>52</sup>

I lavori di restauro dell'Hôtel de Bourgogne costarono centomila lire per i decori interni e gli architetti scelsero i colori bianco, giallo e oro. Conformemente al costume dell'epoca, le sale dovevano corrispondere al gusto delle signore ed armonizzarsi con la tinta delle loro *toilettes*. Bandito perciò il rosso (vincente solo a partire dal XIX secolo), il giallo «nankin», il verde «marbre campan», il grigio ed il bianco erano i colori favoriti delle dame; mentre i decoratori preferivano unanimemente il blu, meglio se nella chiarissima *nuance* «color dell'aria», che a loro dire donava all'incarnato eburneo delle donne.<sup>53</sup>

[...] il paraît prouvé qu'un papier bleu, ou chocolat au lait, ne fatiguerait pas la vue, et serait très favorable aux femmes. On peut en dire autant des appuis des loges en bleu, couleur avantageuse à leur mains.<sup>54</sup>

Il sipario<sup>55</sup> dipinto con la fenice su una pira ardente ed il motto «IO RINASCO» si alzò puntuale alle cinque del pomeriggio del 1° giugno 1716. La *troupe* italiana

---

<sup>51</sup> Cfr. LAGRAVE 1972, p. 88.

<sup>52</sup> *Lettre de Rosalide à Fatime*, in SAINT-FOIX 1750, lettre III, pp. 25-26.

<sup>53</sup> Sull'Hôtel de Bourgogne CAMPARDON 1880, to. II, pp. 241-242; rimando anche a ROUGEMONT 1981 e DEIERKAUF-HOLSBOER 1968-1970.

<sup>54</sup> BOULLÉE 1801, p. 91.

<sup>55</sup> Nel 1722 un nuovo sipario fu concepito con la musa Talia in grandezza naturale incoronata di edera, calzata di coturni e con una maschera in mano. Andò a sostituire la figurazione mitologica preesistente sotto un sole in alto e fra quattro medaglioni (due per parte) che l'inquadavano con le immagini di Aristofane, Eupoli, Cratino e Plauto. Il motto da Plauto, *Pseudolus*: [*Ubi lepos, joci, risus, ebrietas decent, / Gratias, decor, hilaritas, atque delectatio*] *Qui quaerit alia bis, malum videtur quaerere* fu

aveva in programma *La finta pazza*, che dal titolo evocava per il pubblico parigino le *Feste theatricali per la Finta Pazza*,<sup>56</sup> portate in scena al teatro del Petit-Bourbon nel 1645 dalla compagnia italiana di Giuseppe Bianchi detto Capitano Spezzaferro. Il poeta veneziano Giulio Strozzi,<sup>57</sup> autore del libretto musicato da Francesco Sacrati, tornò alle *Favole rappresentative* di Flaminio Scala e trattenne dalla *Finta Pazza* l'idea della figlia amorosa che finge la pazzia per scappare da un infelice matrimonio, sulla trama di avvenimenti che conducono finalmente alle nozze desiderate. La *pièce* era così spettacolare e così ben gestita che un'altra favola di Scala, variazione sullo stesso tema, diventò il colpo da maestro col titolo *La Pazzia di Isabella*.<sup>58</sup> Ma per le necessità dell'opera lo Strozzi trasportò l'avventura popolare nella Grecia omerica e leggendaria.<sup>59</sup>

La *Finta Pazza* prodotta al Teatro Novissimo di Venezia nel 1641 aveva ottenuto un successo tale che il musicista Francesco Sacrati ne compose una nuova versione dal titolo *Deidamia* su libretto di Scipione Errico, rappresentata nello stesso teatro nel 1644, poi al San Giovanni e Paolo dopo che i Febi Armonici partirono a Parigi. Ma il successo dell'opera nella capitale francese nel 1645 fu mediocre e diverse notazioni venivano a temperarne il giudizio per ragioni principalmente politiche. Infatti il poco amore che i Francesi in generale ed i parigini in particolare portavano al cardinal-ministro li aveva condotti a celebrarlo sempre meno. Mazzarino con *La*

---

sostituito dagli oraziani *sublato jure nocendi* (1724) e da *Castigat ridendo mores* (1760). Cfr. GUEULLETTE 1938, pp.175-176n; PEYRONNET 1974, p. 62 e BRENNER 1961, p. 12n.

<sup>56</sup> Cfr. STROZZI 1645.

<sup>57</sup> Il poeta e librettista veneziano Giulio Strozzi (1583-1652) scrisse per Monteverdi sul medesimo tema anche il libretto (perduto) della *Finta Pazza Licori* o *Licori finta pazza innamorata da Armida* (1616-1617) che aveva un trattamento diverso dallo spettacolo per il teatro Novissimo di Venezia (1641) con «la Signora Anna Renzi, Romana, giovane così valorosa nell'azione come eccellente nella Musica; così allegra nel finger la pazzia come savia nel saperla imitare, e modesta in tutti i suoi modi» (BISACCIONI 1641). Altra fu la versione napoletana del 1652. A Venezia il Teatro Novissimo di Giacomo Torelli era a panche in legno o a cavea con gradoni e non aveva palchi, ma arcoscenico con ricca dotazione di macchine. Inaugurato con *La finta pazza* nel 1645, venne chiuso nel 1647 e sull'area sorse la Cavallerizza dei nobili, maneggio capace di oltre settantacinque cavalli. Durante il Carnevale avvenivano giostre e giochi. Chiuse definitivamente nel 1725. Cfr. MURARO 2004, p. 37; MILESI 2000, in particolare pp. 29-146 e CHIARELLI e POMPILIO 2004.

<sup>58</sup> *La Pazzia di Isabella* fu recitata a Firenze nel 1589 nel Teatro degli Uffizi per le nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena; poi a Modena nel 1598, a Roma nel 1600 e l'anno dopo a Castel Sant'Angelo per festeggiare la venuta del cardinale Cinzio Aldobrandini.

<sup>59</sup> È interessante notare che la scena della follia di Deidamia, disperata dell'abbandono di Achille, presenti una curiosa analogia con la scena della furia di *Merope* di cui potrebbe essere una fonte non dichiarata; Maffei potrebbe averne avuto notizia attraverso i Febi Armonici di Venezia, per diretta testimonianza di uno spettatore o per conoscenza del testo.



*Finta Piazza* aveva speso una fortuna per produrre uno spettacolo con le scene di Giacomo Torelli ed i balletti di Giovan Battista Balbi per il diletto di pochi spettatori, ma con l'intento che l'impresa favorisse la propria sola gloria. È certo però che questa novità introdusse in Francia un'arte di cui il paese ebbe presto ragione di gloriarsi. Per facilitare la salita e la discesa rapida delle quinte e l'apparizione delle macchine, lo scenografo Torelli aveva stimato che si dovesse tutto demolire nella sala del Petit-Bourbon e fu quello il vero successo dell'opera: era la prima volta in Francia che in un teatro all'italiana i decori in prospettiva sorprendevo la vista degli spettatori più di quanto facessero le voci angeliche dei castrati. Elogi e sonetti inondarono Parigi<sup>60</sup> ed i resoconti delle gazzette dissero meraviglie dello spettacolo al punto che Torelli, per compiacere il primo ministro, sostituì il fondale del primo atto perché si vedessero il Pont-Neuf e la Place Dauphine al di là delle mura del porto di Sciro. La rappresentazione de *La Finta Piazza* nel 1645 come dramma per musica fu senz'altro un insuccesso, ma le «meraviglie» sceniche e le macchine sdoganarono l'imperioso desiderio di far venire altre opere. Lo sguardo dello spettatore s'abitò presto a penetrare in una scena mobile e meglio illuminata, a questa «opinione di verità» che temperava la circolazione delle macchine allegoriche. L'opera francese stava nascendo e la razionalizzazione della scena in prospettiva aggiungeva un ordine di grandezza al teatro classico.

*La Finta Piazza* presentata per il debutto all'Hôtel de Bourgogne nel 1716 dai comici italiani sotto la guida di Luigi Riccoboni non poteva essere la famosa opera, sebbene nulla sappiamo della rappresentazione. Tutti citavano il canovaccio antico ovvero la commedia tanto conosciuta da tre secoli che, sul fondo della finta pazzia di Isabella, inanellava una sfrenata successione di fughe, un falso avvelenamento e travestimenti che autorizzavano finti gioiellieri, finti medici, finti pellegrini e finti astrologi. I commedianti scelsero non a caso *La Finta Piazza*: conoscevano benissimo il canovaccio che permetteva l'improvvisazione di cui erano maestri; infatti tutti i comici di concerto gravitavano intorno alla protagonista nel movimento perpetuo dell'azione. Si trattava pertanto con molta probabilità di un'opera minore tenuta fra il

---

<sup>60</sup> Cfr. *Sonnet au même* [Cardinal de Mazarin] *sur la comédie des Machines*, in VOITURE 1650, p. 115. L'elogio a sottintesi politici finì per una volta in gloria del Cardinale: «Quels honneurs te sont dûs, grand et divin Prélat, / Qui fais que désormais tant de faces changeantes / Sont dessus le théâtre, et non pas dans l'État?» (Ibid.).

tono serio dell'*Heureuse Surprise* e quello farsesco del *Bouffon de cour*, una favola spettacolare e facile da capire che liberava il corpo e lo spirito. Non ultimo, la storia rappresentata offriva motivo di virtuosismo recitativo alla primadonna ed Elena Balletti Flaminia impersonava Isabella, ruolo scritto più di un secolo prima per Isabella Andreini, attrice ed autrice tanto da lei ammirata.

È significativo aggiungere il fatto che analogamente all'altra commedia dedicata alla regina Anna d'Austria ed al giovane Luigi XIV, anche *La Finta Pazza* celebrava il passato rievocando la famosa opera commissionata da Giulio Mazzarino. Pare che Lelio con la scelta dell'*Inganno fortunato* ed il ricordo della *Finta Pazza* si fosse fissato a questo periodo storico. Tuttavia questi riferimenti politici erano piuttosto maldestri: Anna d'Austria, spagnola, era stata accusata in un momento di grande tensione fra la Francia e la Spagna di corrispondere col «nemico», e l'italiano Mazzarino, poco amato, fu preso in giro in un'abbondante letteratura di *Mazarinades*. Quanto a Luigi XIV, la sua fine recente fu presto archiviata dal Reggente che aveva fatto annullare il testamento reale dal parlamento e si era impadronito del potere. Rimaneva di questo passato ambiguo «la vieille prude» de Maintenon che aveva fatto cacciare gli attori italiani nel 1697. Il ricordo bruciava ancora, ma il Reggente e sua madre tanto appassionata di teatro dovevano compiacersi al pensiero che dal suo ritiro di Saint-Cyr «la vieille guenon» avesse appreso la notizia del ritorno a Parigi della *troupe* maledetta.

Può anche meravigliare che il giornalista ammiratore della recitazione dei comici italiani e che giurava di attenersi alla cronaca minuziosa delle rappresentazioni non renda conto de *La Finta Pazza* nell'edizione di giugno del «Nouveau Mercure Galant». D'altronde non risulta che nessuno di coloro che evocarono la famosa e tanto attesa *rentrée* della compagnia si sia attardato sulla commedia nei fogli destinati al pubblico o nelle carte private, accontentandosi di notare il fatto che fu rappresentata. La vera ed unica ragione potrebbe riposare nel fatto che i cronisti relazionavano sulle novità e non sui testi già conosciuti attraverso recensioni ed illustrazioni. La recita di giugno non era che un adattamento di un vecchio canovaccio reso spettacolare dal gioco delle pazzie della protagonista, dai travestimenti degli attori, dai colpi di scena della favola.

Luigi Riccoboni era un uomo riservato e fedele al suo ideale dell'Arte: il 1° giugno 1716 celebrava una festa teatrale; cavalcando le macchine ad effetto di un'opera più o meno accantonata ma con un titolo evocativo ed accattivante per il pubblico francese, conduceva i suoi compagni e gli spettatori verso l'inesauribile Flaminio Scala della Commedia dell'Arte e soprattutto Isabella Andreini, riannodando virtualmente un filo con le compagnie italiane del passato. Isabella comica Gelosa non era mai stata dimenticata, perché era stata l'attrice italiana dei re e del pubblico dell'Hôtel de Bourgogne dove Riccoboni e compagni si trovavano nuovamente a recitare. È possibile dunque che l'omaggio non fosse tanto rivolto ai regni di cui i comici erano totalmente debitori, quanto piuttosto all'abilità dell'*inventio* drammatica e soprattutto all'arte delle primedonne della commedia: Isabella Andreini e Brigida Bianchi per il passato, la nuova interprete Elena Balletti e di lì a poco anche la giovane Zanetta Benozzi per il presente e l'immediato futuro, a cui i Principi dovettero, dovevano e avrebbero dovuto piacere ed «ÆTERNA FAMA».<sup>61</sup>

## 2. *Ritratto di signora: Jeanne Benozzi detta Zanetta, in Arte Silvia*

Quando Louis duca di Bourgogne e Charles duca di Berry, nipoti del Re Sole, fecero il loro ingresso nel febbraio 1701 all'ora del tramonto nella città di Tolosa, l'effetto dovette essere particolarmente sorprendente. L'anonimo relatore dell'*Entrata* si fece carico di notare che «les quatre faces du Théâtre» (probabilmente i quattro muri della corte interna del palazzo del vescovado dove i regali ospiti furono alloggiati) erano ornati di medaglioni, emblemi e motti; gli stendardi sventolavano e i tamburini dalle casacche gallonate introducevano i notabili e gli alti religiosi in abiti da cerimonia. I fuochi artificiali salutarono gli augusti principi sul tema classico dei gemelli Castore e Polluce, compagni di Giasone e degli Argonauti alla conquista del Toson d'Oro, in trasposizione emblematica col viaggio di Louis e di

---

<sup>61</sup> La compagnia dei Gelosi si produsse nell'inverno 1603-1604 all'Hôtel de Bourgogne. Alla morte di Isabella Andreini a Lione nel 1604 fu battuta una medaglia con la sua effigie e l'iscrizione «ÆTERNA FAMA» (BnF, Cabinet des Médailles). Cfr. TRICOU 1959.

Charles a seguito del fratello, futuro Filippo V, erede testamentario del trono di Spagna, paese sovrano dell'illustre ordine cavalleresco:

Le Président de Riquet [...], plusieurs autres Officiers du Parlement [...] et Monsieur le Marquis de Lanta, firent des illuminations particulières [...] ce qui par une nuit également brune et tranquille faisait de toutes parts un effet aussi agréable que surprenant.<sup>62</sup>

Jean-Mathias du Riquet «Conseiller du Roy en ses conseils», «président à mortier» e «Grand président au Parlement de Toulouse»<sup>63</sup> era personaggio di assoluto rilievo in città ed aveva accumulato un'immensa fortuna riscuotendo le gabelle del traffico commerciale sul canale che collegava la costa meridionale della Francia alla baia di Biscay. Il padre Pierre-Paul du Riquet barone di Bonrepos era stato responsabile della costruzione del canale navigabile detto «dei due mari» o «Canal du Midi», una delle meraviglie ingegneristiche del XVII secolo che collega coi suoi duecentoquaranta chilometri la costa meridionale della Francia all'Atlantico. Il figlio Jean-Mathias aveva rilevato l'impresa col fratello, ed insieme all'intendente della provincia Lamoignon de Basville (di cui aveva sposato la nipote) aveva sostenuto le spese per il ricevimento dei duchi di Bourgogne e di Berry. Il giorno seguente all'arrivo, dopo la messa, quaranta deputati furono condotti alla presenza dei principi e Riquet vi tenne il discorso ufficiale; poi i nipoti del re si recarono all'Académie des Jeux Floraux ed in altri luoghi significativi della città; infine il venerdì partirono per la Linguadoca dopo aver fatto distribuire molta elemosina agli ospedali ed ai poveri della comunità.

---

<sup>62</sup> *Relation* 1701, pp. 5-8. Cfr. anche RAYNAL 1759, pp. 372-379. «Monsieur le Président de Riquet qui le jour de l'entrée fit faire de grandes illuminations, tant au dehors qu'au dedans de son Hôtel, avec deux fontaines de vin, une à chaque côté de la grande porte, et qui trois semaines auparavant avait tenu plusieurs tables, prévoyant que Nosseigneurs les Princes ne passeraient point dans cette province sans y voir le Canal de communication des deux mers, fit construire sept barques en forme de chambre, très bien ornées et meublées; ce Canal, ce fameux ouvrage si digne de ce siècle, a été fait par les ordres de Louis le Grand, exécuté par les soins et l'expérience de feu M. Riquet père, et mis en sa perfection par M. le Président son fils» (*Relation* 1701, p. 13).

<sup>63</sup> Il parlamento di Tolosa o *Capitole* fu la seconda corte sovrana del regno. Ebbe reputazione di essere composta essenzialmente da nobili che assimilarono la loro missione a una funzione religiosa: fare rispettare i tempi e i luoghi sacri come l'antico Capitolo romano. «Conseiller du Roi en ses conseils» designa un funzionario reale; «Président à mortier» era il magistrato principale delle corti d'appello, le più alte istituzioni giuridiche in Antico Regime. Prende il nome da un copricapo di velluto nero impreziosito con due nastri intrecciati d'oro. La carica poteva essere comprata o ereditata sebbene col consenso dei Parlamenti, ma richiedeva un esame di legge. Dopo venti anni di svolgimento conferiva la nobiltà ereditaria, ma il sistema faceva sì che fosse esercitata in pratica soltanto da nobili. Cfr. BLUCHE 1993.

Il 18 luglio 1701, a pochi mesi dall'evento che aveva segnato la storia cittadina, Jean-Mathias du Riquet si recò presso il fonte decorato della chiesa di Saint-Étienne, cattedrale di Tolosa, per fare da padrino di battesimo alla piccola Jeanne Rose Guyonne Benozzi, figlia di attori italiani.<sup>64</sup> La madrina era Rose Guyonne de Monyer (o Mosnier), figlia di un consigliere reale al parlamento di Guyenne (Bordeaux) che le aveva lasciato una discreta fortuna. Da lei, secondo tradizione, la neonata ricevette il secondo e il terzo nome. Testimoni e garanti della cerimonia erano il marito della signora, Raymond de Tiffault,<sup>65</sup> esponente di un'importante famiglia di avvocati e consiglieri legata da due secoli al parlamento di Tolosa e Jacques Barhélémy de Gramont, barone de Lanta, siniscalco<sup>66</sup> di Tolosa e cognato di Jean Matthias du Riquet perché secondo marito della sorella Catherine Madeleine, nonché gran cerimoniere della recente visita principesca. La firma in calce al documento «Casenove», che ha dato adito a più di un'illazione, indicava semplicemente il vicario del padre generale sottoscrittore dell'atto.<sup>67</sup> Se ne deduce che la piccola fu accompagnata al fonte battesimale da personaggi che si potevano annoverare tra i più ricchi notabili di Tolosa, legati a Luigi XIV: si trattava infatti proprio di quelli che avevano organizzato e finanziato l'entrata dei principi reali affinché costoro riferissero al re l'accoglienza calorosa e la loro fedeltà.

«Jeanne, ego te baptizo in nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti». La figlia di Antonio Benozzi e di Clara Mascara (francesizzato in Marasque) aveva rischiato di morire ed il vicario l'aveva già sottoposta al battesimo provvisorio dopo la nascita, il

---

<sup>64</sup> Le notizie che seguono sono ricavate da *Acte de Baptême de Jeanne Rose Guyonne Benozzy*, in AD-THG, *Paroisse de Saint-Etienne, baptêmes, mariages, décès: 1701*, ms. 2 E IM 8365, c. 77v. Ora in DUBOIS KEVRAN 2003, pp. 537-542 (in Documenti, p. 255).

<sup>65</sup> Raymond de Tiffault signore di Belloc fu consigliere al parlamento di Tolosa dal 24 marzo 1691 alla sua morte nel 1712; poteva far parte dei «six parlementaires anciens» che furono presentati ai principi poiché nel 1701 era già da dieci anni in carica. Cfr. *Contrat de mariage Tiffault Raymond et de Mosnier Marie-Rose-Guyonne*, Tolosa, 1° settembre 1691, in AD-THG, ms. 31 3 E 3836, reg.1, cc. 167-170 (inedito).

<sup>66</sup> Il siniscalco era il solo rappresentante del re in materia di giustizia. Dal Medioevo era un alto funzionario della famiglia reale e delle grandi famiglie feudali e aristocratiche. Sul Jacques Barhélémy de Gramont, barone de Lanta cfr. BULLETTIN 1880-1907, vol. XXI, p. 196.

<sup>67</sup> «Signés avec moi vicaire [par la permission de M. Morel], vicaire general» (*Trascription de l'Acte de Baptême*, in DUBOIS-KEVRAN 2003, p. 542). Dubois-Kevran lo indica come un personaggio sconosciuto (cfr. *ivi*, p. 541); Pankeeva lo individua nell'attore François Cazeneuve detto Desgranges (cfr. PANKEEVA 2013, p. 102). Si aggiunga il fatto che il cognome Casenove era molto diffuso nella regione della Haute Garonne. Coevo è infatti anche un Cazenave «Docteur en Théologie et Professeur du roi en l'Université de Toulouse» che approvò un libro di sermoni sottoscritti dal vicario generale della diocesi di Tolosa Joseph Morel (JEAN LE JEUNE 1676).

27 giugno 1701, alla porta della stessa cattedrale. Forse i genitori disperati si erano affidati all'intercessione di Jeanne de Toulouse, le cui reliquie si veneravano nella chiesa attigua dei Carmelitani; forse scelsero *ex-voto* il nome della beata per la loro piccola strappata alla morte. Il vicario aveva domandato il permesso per l'«*ondoisement*»<sup>68</sup> a padre Joseph Morel,<sup>69</sup> curato della parrocchia di Notre-Dame de la Dalbade e vicario generale della diocesi. Severo nei confronti dei parroci di cui denunciava l'incuria e gli abusi, Morel fu energico negli affari della diocesi a scapito del capitolo della Cattedrale; agì attivamente nella lotta contro i protestanti del *Midi* al momento dell'abrogazione dell'Editto di Nantes; soprattutto era uomo di Jean-Baptiste Michel Colbert de Villacerf de Saint-Pouange, arcivescovo della città dal 1693 e cugino del celebre ministro.

Possiamo domandarci se la famiglia dei comici Benozzi abitasse all'epoca nel quartiere della cattedrale e quindi il battesimo in duomo rientrasse nelle competenze della parrocchia o se il peso socio-economico del padrino e della madrina avessero autorizzato una deroga. Inoltre resta ancora da appurare in che occasione il veneziano Antonio Benozzi avesse conosciuto il primo magistrato di Tolosa ed il suo *entourage*. È noto che la partecipazione di esponenti di famiglie in vista ai battesimi dei figli dei comici fosse in uso già dal secolo precedente; nel caso in esame, Riquet e gli altri erano la prova del fatto che i Benozzi godevano in città di ottima reputazione e che probabilmente non erano comici girovaghi bensì stanziali. In particolare la presenza a Tolosa della famiglia di attori italiani potrebbe essere collegata ai lavori di ristrutturazione della sala della «Comédie» avvenuti nel medesimo 1701 in vista di una nuova apertura al pubblico.

A Tolosa, nel 1701, il locale adibito agli spettacoli teatrali era l'antenato dell'attuale Théâtre du Capitole; si trattava di uno stanzone di medie dimensioni in rue du Poids-de-l'Huile vicino all'Hôtel de Ville chiamato «Logis de l'Écu», che non aveva altra dotazione se non un palcoscenico montato all'occasione su cavalletti per *troupes* di passaggio, e che all'occorrenza poteva servire come magazzino. Di

---

<sup>68</sup> «Ondoisement: n.m. 2. *Liturg.* Baptême provisoire, où seule l'ablution baptismale est faite, sans les rites et les prières qui l'accompagnent normalement. *Ondoisement donné à un enfant en danger de mort*» (DA 1974, to. IV, p. 741).

<sup>69</sup> Joseph Morel, curato de la Dalbade nel 1668 e superiore dell'Oratorio l'anno successivo, è vicario generale sotto i vescovi Joseph Montpezat de Carbon e Jean-Baptiste Michel Colbert de Villacerf de Saint-Pouange, probabilmente fino alla morte nel 1704. Cfr. MARTINAZZO 2012, p. 122n.

proprietà del Capitolo<sup>70</sup> dal 1538, la sala si era giovata di qualche lavoro di ristrutturazione in occasione della visita del Re Sole nel 1659 e solamente nel 1671 vi furono costruiti la scena fissa ed i palchi. Non dimentichiamo il fatto che presso i capitoli di Tolosa si contavano amatori di teatro ed autori reputati come Jean Palaprat e Jean Galbert de Campistron,<sup>71</sup> il cui talento fu certamente apprezzato dagli esponenti locali più abbienti (come la famiglia Riquet) durante i soggiorni parigini. Anche il pubblico del «Logis de l'Écu» era costituito dall'*élite* intellettuale e sociale di Tolosa: nobili principi ed eventualmente ricchi borghesi che finanziavano gli spettacoli. Pur avendo ancora le sovvenzioni municipali, dal 1714 la sala fu indicata come «Ancien Théâtre du Logis de l'Écu» perché il teatro più in voga divenne l'Opéra, sebbene a causa del debutto turbolento il 9 luglio 1700 il parlamento cittadino fosse intervenuto vietando agli spettatori di applaudire, di fischiare o di interrompere in qualsivoglia modo la recita sotto l'ammenda di cinquanta soldi.<sup>72</sup> Lo stesso parlamento, che sotto l'influenza del Santissimo Sacramento aveva considerato gli attori come ministri di corruzione, dal 1716 aveva messo i comici sotto la protezione del re e della corte per ovviare ai disordini che si erano verificati quando il pubblico voleva introdursi a forza nelle case dove abitavano le attrici.<sup>73</sup>

Nell'anno 1701, il medesimo dell'entrata principesca e della nascita di Zanetta Benozzi, a Tolosa si trovava la *troupe* di Giuseppe Tortoriti detto Pascariello<sup>74</sup> che

---

<sup>70</sup> Sin dal Medioevo i capitoli erano gli abitanti eletti dai diversi quartieri di Tolosa per costituire il consiglio municipale cittadino. Per diventare *capitoul* era necessario essere uomini di età superiore ai venticinque anni ed essere sposati, cattolici, proprietari di una casa in città ed avere una professione onorevole. Tolosa era una città che poteva esercitare il diritto di giustizia e difesa e la signoria su un vasto territorio circostante, quindi il ruolo non era solo amministrativo, ma anche giudiziario e militare. Le loro funzioni erano riconosciute dalla Corona come nobilitanti. L'istituzione del Parlamento di Tolosa nel XIV secolo ridusse le loro prerogative giudiziarie. Nel 1724 i membri del Capitolo incaricarono Guillaume Cammas, pittore ed architetto dell'Hôtel de Ville, di costruire il nuovo teatro più ampio, inaugurato solo nel 1736. Il capitolato fu abolito con la Rivoluzione Francese. Cfr. MESURET 1972.

<sup>71</sup> Jean Palaprat (1650-1721) avvocato tolosano, viaggiò in Italia e scrisse con David-Augustin de Brueys delle commedie fra le quali *Le Grondeur* (Comédie-Française, 1691). Jean Campistron (1656-1723) allievo di Jean Racine, coniugò la carriera di drammaturgo alla Comédie-Française con quella militare ottenendo la commenda di Saint-Jacques da Filippo V e il marchesato di Pagnano dal duca di Mantova. Dal 1694 tornato a Tolosa ed impegnato nei Jeux-Floraux, fu nominato il 16 giugno 1701 all'Académie française. Fu anche autore per l'Ancien Théâtre Italien. Cfr. GIRDLESTONE 1972, in particolare pp. 137-142 e DUBOUL 1901, pp. 291-293.

<sup>72</sup> Cfr. RIVIÈRE e JOUFFRAY 1978, pp. 20-21 e 194.

<sup>73</sup> Cfr. ROBERT 1959, p.45.

<sup>74</sup> Giuseppe Tortoriti sostituisce Tiberio Fiorilli dal 1694 nel ruolo di Scaramouche. Rimando a GUARDENTI 1992, pp. 1-36.

aveva battuto la provincia francese in fitta corrispondenza con la compagnia del macchinista Louis Cadet, alla guida della seconda compagine di attori transfughi dell’Ancien Théâtre Italien. Dopo la famosa cacciata da Parigi del 1697, infatti, i comici italiani potevano esercitare la professione a non meno di trenta leghe dalla capitale, il che però non significava che la loro situazione economica e sociale fosse di particolare disagio. Sull’attività delle *troupes* italiane attive nella provincia francese fra la fine del XVII ed il primo decennio del XVIII secolo sappiamo ancora relativamente poco, ma negli ultimi anni del regno del Re Sole anche qui come a Parigi gli spettacoli segnarono un brusco rallentamento.<sup>75</sup> Nonostante ciò, gli spostamenti della compagnia Tortoriti appaiono frenetici: cacciati dalla capitale, nel dicembre 1697 gli attori si stabilirono a Strasburgo dove fu eretto un teatro per ospitarli;<sup>76</sup> passarono a Nevers nel maggio 1698 ed un mese dopo a Besançon; il 21 gennaio 1699 erano ancora a Nevers e nel maggio 1699 a Tolone. Ai primi di giugno del 1701 il capocomico reclutò sulla piazza di Parigi l’attore e drammaturgo Pierre-François Biancolelli, figlio del celebre Dominique, ed il pittore-decoratore Antoine Delaplace; poi rientrò a Tolosa dove lo attendevano la moglie Angelica Toscano (Marinetta) ed il cognato Gregorio (Arlecchino)<sup>77</sup> insieme a tutta la *troupe*. Proprio in questa occasione, non si sa se proveniente dall’Italia o da Parigi, entrò in organico Antonio Benozzi, che aveva lavorato come primo Zanni col nome di Trappola presso il duca di Modena insieme a Francesco Calderoni e Agata Vitaliani, la sorella Giovanna Benozzi ed il marito di lei Francesco Balletti, talvolta anche sbrigando questioni di amministrazione.<sup>78</sup> Con Antonio Benozzi erano arrivati la moglie Clara e due o tre figli.

Gli spostamenti della compagnia Tortoriti nel territorio francese erano meticolosamente pianificati; la scelta del repertorio era sottomessa al *placet* delle

---

<sup>75</sup> Centri importanti di diffusione teatrale segnarono una battuta di arresto: Dijon (dal 1703 al 1713), Amiens (dal 1702 al 1714), Nantes (dal 1708 al 1720), Troyes (dal 1699 al 1712), Bordeaux (dal 1705 al 1720), Aix (dal 1696 al 1733), Brest (dal 1694 al 1734), Abbeville (1698-1742), Angoulême (1697-1748), una quindicina d’anni a Rouen e una ventina a Besançon. Cfr. FUCHS 1933, p. 24.

<sup>76</sup> Cfr. *Histoire journalière...de la Haye du 30 décembre 1697*, citato in MELÈSE 1934, p. 56n.

<sup>77</sup> Gregorio Toscano detto Arlecchino (1697-1743), colto «en flagrant délit de sodomie» dovette fuggire il 28 giugno 1698 da Besançon vagando per la Francia fino a riunirsi alla compagnia proprio nel 1701 a Tolosa; non rimase a lungo a recitare, ma ripartì per la provincia dopo il 1715 e diventò «le plus riche et le plus célèbre opérateur du royaume» (FUCHS 1933, p. 198).

<sup>78</sup> Cfr. l’elenco dei comici della Compagnia del duca di Modena in ASMo, ASE AM, *Comici*, c. n.n.; ricevuta di pagamento in data 13 marzo 1687 in ASMo, ASE AM, *Comici*, cc. n.n. (inediti).



autorità locali che concedevano agli attori di andare in scena con permessi minimo trimestrali. L'atto grazioso dell'autorizzazione diventava una sorta di contratto privato tra l'istituzione pubblica e le compagnie di comici; non aveva valore legale, ma era stipulato nell'interesse comune delle parti: i comici lavoravano e guadagnavano, le autorità esercitavano un controllo discreto. Con buona pace dei rigoristi, in provincia gli spettacoli di forte incasso si concentravano nelle giornate di venerdì e di domenica; invece di rado si recitava il sabato forse per evitare al pubblico devoto lo scrupolo di recarsi alla messa domenicale avendo ancora nelle orecchie le parole corrottrici della sera precedente.<sup>79</sup>

L'attività della compagnia di Pascariello, pur concentrandosi fra Lione e Tolosa, proseguì nel gennaio 1702 ad Amiens, nel 1703 a Grenoble per segnalarsi fra l'aprile e l'agosto dello stesso anno a Lione nella sala dell'Académie Royale.<sup>80</sup> Delle figlie di Tortoriti sappiamo che Jeanne-Jacquette (Colombina) sposò l'11 Marzo 1703 Pierre-François Biancolelli (Dominique *filis*) che da quel momento affiancò il suocero nella direzione della compagnia; Angelique Catherine, nata nel 1692, si unì in matrimonio con François Maganox (Pierrot) e poi, rimasta vedova, col Dottore Pietro Paghetti,<sup>81</sup> che raggiunse la compagnia alla *foire* gestita da Jeanne Vondrebeck detta «La Veuve Maurice» e da Giovan Battista Costantini Ottavio.

Non si hanno notizie circa l'attività teatrale della giovanissima Zanetta Benozzi prima del suo arrivo a Parigi nel 1716, ma è ben evidente che debba aver avuto esperienza di palcoscenico per essere stata in grado di gestire il ruolo di seconda Amorsa nella compagnia del Reggente. Si presume dunque che l'attrice avesse iniziato a recitare qualche tempo prima e che in occasione della riapertura della Comédie Italienne avesse raggiunto a Lione i compagni diretti alla capitale o, in alternativa, si fosse trasferita direttamente a Parigi col padre Antonio e la sorella Maria. Non si è certi tuttavia se Zanetta (come tutti la chiamavano) trascorse l'infanzia e l'adolescenza a Tolosa (e comunque in Francia) o se fece ritorno in Italia

---

<sup>79</sup> Cfr. FUCHS 1933, pp. 111-126 e pp. 146-166.

<sup>80</sup> A Lione nel maggio 1703 i comici italiani danno una rappresentazione a profitto dei poveri; il 1° luglio Antoine Delaplace fa una denuncia; il 13 si presenta al pubblico *La Vengeance de Colombine* di Nicolas Barbier. Cfr. PARFAICT 1743, to. I, p. 52 e GUARDENTI 1992.

<sup>81</sup> Pietro Paghetti (1674-1732) di Brescia sposa Angelique Catherine Tortoriti, figlia di Pascariello, e segue il cognato Pierre-François Biancolelli all'Opéra Comique. Debutta alla Comédie Italienne il 9 aprile 1720 (cfr. COURVILLE 1967b, p. 160n).

ancora bambina con i suoi genitori in occasione di una *tournee* di Pierre-François Biancolelli fra Venezia, Milano, Parma, Mantova e Genova; o ancora nella compagnia di Tortoriti presso il duca di Mantova a Casale Monferrato nel 1705.<sup>82</sup> Non si conosce l'anno della morte della madre Clara Mascara, che recitava nel ruolo di Argentina, né del decorso dello stato di salute del padre che perse la vista; entrambe sarebbero plausibili ragioni per motivare un rientro in Italia. Nel caso fosse valida l'ipotesi della residenza italiana, presumibilmente a Venezia, potrebbe essere stata la cugina Elena Balletti la mentore della Benozzi sulle scene e forse colei che, in nome delle ben note passioni letterarie, le consigliò il nome d'Arte della ninfa tassiana Silvia.

Zanetta restò sempre legata alla sua famiglia e la sostenne economicamente con generosità.<sup>83</sup> Oltre al padre Antonio, dei suoi parenti ci sono noti la sorella Maria, che si occupò della gestione della casa di Parigi; ed il fratello Bonaventura,<sup>84</sup> che fu valente attore e buon violinista, ma che non seguì subito la sorella rimanendo forse in provincia e debuttando alla Comédie Italienne in *Colombine, advocat pour et contre* soltanto il 3 marzo 1732 nel ruolo di Scaramouche e poi in quello (fortunatissimo) del Dottore.

È il caso di ricordare che nei primi anni parigini le economie della famiglia Benozzi furono gestite non senza difficoltà. Nel marzo 1717 Zanetta aveva acquistato alcuni mobili per la casa in rue Pavée sottoscrivendo insieme al padre Antonio Benozzi delle cambiali per la somma di milleottantatré lire. Quando i

---

<sup>82</sup> Cfr. voce *Biancolelli (Pierre-François)* in PARFAICT 1767, to. I, p. 440 e DE LUCA 2012, pp. 241-249.

<sup>83</sup> «La profession de Comédien étant très infructueuse en Italie, il [Antonio Benozzi] s'est trouvé dans la nécessité de suivre Silvia en France, avec le reste de sa Famille, composée de deux garçons et de deux autres filles. La tendresse et l'amitié qu'elle a pour eux fait bien augurer à tout le monde de la bonté de son cœur.» (BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 15-16).

<sup>84</sup> Bonaventura Benozzi (1686-1754) «outre le talent que ce nouvel acteur a pour le Théâtre, il est très bon musicien et très habile symphoniste, pour le dessus de violon» («Mercure Galant», avril 1732, p. 213). «Le fameux docteur Benozzi / Nous instruit en nous faisant rire; / C'est la bonne façon d'instruire, / Mais elle n'appartient qu'à lui» (JAL 1867, p. 194). Abbiamo notizie che il Benozzi denunciò il furto di una pendola preziosa nella sua scatola di cuoio conservata nella sala riunioni al primo piano della Comédie Italienne in rue Française (agosto 1736); e se la prese contro il locatario al terzo piano di rue Montorgueil angolo rue Pavée che gli gettò acqua sporca sui vestiti (dicembre 1743) (AN, Y 14061 e 14072, in CAMPARDON 1880, to. I, pp. 34-36). Sposò Claude-Simone Audureau. Testimone alle esequie di Tommaso Visentini (1739), Catine Visentini (1745), Luigi Riccoboni (1753). Morì in rue Beaurepaire il 26 maggio 1754; fu sepolto nella cappella della Vergine in Saint-Sauveur alla presenza dei cognati Pierre-Louis Audureau e Giuseppe Balletti. Cfr. RASI 1897-1905, to. I, pp. 348-349.

tappezzieri inviarono il ragazzo di bottega a ritirare la rata pattuita di cento lire, la giovane attrice gli strappò di mano il conto e lo malmenò di concerto col padre pur non mancando la promessa di pagare;<sup>85</sup> e così entrambi furono accusati di truffa con tentativo di estorsione. Una situazione analoga si presentò qualche anno dopo, nell'agosto del 1724, quando il droghiere richiese il pignoramento dei mobili per una somma corrispondente al debito di duecentotrenta lire e undici soldi. L'esecutore giudiziario bussò alla porta di casa (due stanze al primo piano in rue Tire Boudin), ma Zanetta si oppose anche questa volta reagendo animatamente fino all'arrivo del marito Giuseppe Balletti. Costui rispose serafico che la faccenda non lo riguardava perché i mobili non gli appartenevano. Un tappeziere del Marais avallò la sua dichiarazione affermando di esserne il proprietario e di averli dati in affitto per quattrocento lire annue; ma con qualche probabilità si trattava di un amico che con questa falsa testimonianza cercava di far eludere la corresponsione del debito.<sup>86</sup> I problemi in casa Benozzi-Balletti erano legati spesso alla gestione del denaro e ciò andava a complicare il rapporto già turbolento fra gli sposi. Infatti i frequenti cambi di residenza all'interno della zona circoscritta intorno alle Halles farebbero supporre morosità nel pagamento dell'affitto o comportamenti che arrecavano disturbo al vicinato.

Già a partire dalla decisione di sposarsi, Zanetta Benozzi e Giuseppe Balletti dovettero affrontare più di un ostacolo. Essendo primi cugini e perciò consanguinei non potevano contrarre matrimonio valido; per questo motivo il 13 febbraio 1720 ottennero dal vescovo di Parigi una dispensa «à titre de pauvreté et sans cause»,<sup>87</sup> confermata alla parrocchia di Maflée nella diocesi di Beauvais il 9 maggio 1720. Il 15 giugno 1720 il prete di Saint-Eustache diede loro il permesso di contrarre il matrimonio, che fu sottoscritto civilmente presso notaio il 20 giugno seguente. La dote di Zanetta ammontava a ottomila lire in fondi della Comédie Italienne ed in

---

<sup>85</sup> «Au lieu de lui faire le payement desdites cent livres, ils se sont emparées dudit mémoire, et, de force et de violence, malgré la résistance dudit Baraban et par une mauvaise foi criminelle et punissable, ils ont barré, rayé et bâtonné l'arrêté portant promesse de payer [...]» (Pierre Mage tappeziere contro Jeanne Rose Guyonne Benozzi e suo padre, Parigi, 16 aprile 1717, AN, Y 14 638, ora in CAMPARDON 1880, to. I, p. 16).

<sup>86</sup> «Lui ayant voulu remontrer qu'elle n'avait pas de raison de s'emporter de la sorte, elle a manqué au respect qu'elle nous doit et il était à présumer que ses emportements auraient été plus loin si son mari qui est survenu, ne les eût réprimés» (citato in ADEMOLLO 1885, pp. 42-44).

<sup>87</sup> GUEULLETTE 1938, p. 45.

quindicimila lire in mobili, stoviglie d'argento e casalinghi; ottomila lire di fondi ed altrettanti in abiti ed effetti personali possedeva lo sposo. Si ricordi che la gestione della compagnia del Nouveau Théâtre Italien prevedeva una quota fissa individuale di ottomila lire, rimborsata in caso di ritiro per malattia o di morte e valida anche per i sostituti nelle stesse modalità.<sup>88</sup> La dote di Zanetta ammontava quindi ad una cifra considerevole, frutto dei risparmi della famiglia o della munificenza del padrino all'atto del battesimo. L'evidente agio economico si riscontrava sebbene fosse in vigore per gli attori l'obbligo di pagare la tassa per i mendicanti ed i poveri. Voluta per decreto dal sovrano Luigi XIV nel 1699, corrispondeva a un sesto dell'incasso; ad essa si era aggiunta proprio nel 1716 un'altra gabella di un nono a favore del municipale ospedale di carità Hôtel-Dieu e la nuova richiesta aveva indispettito persino il conciliante e piissimo Lelio Riccoboni.<sup>89</sup>

È interessante notare che mentre nel contratto notarile di nozze del 1720 Giuseppe Balletti figurava «officier de son Altesse Royale Monseigneur le Régent dans la troupe de ses comédiens italiens»<sup>90</sup> e si menzionavano le quote di compagnia possedute, i registri parrocchiali non facevano riferimento alla sua professione; la

---

<sup>88</sup> Con la formalizzazione dell'atto societario della Comédie Italienne (ottobre 1719) fu istituito un fondo individuale di ottomila lire per debiti, buonuscita o decesso. Coloro che entrarono successivamente furono obbligati a pagare detta somma; per indisponibilità in entrata veniva trattenuta metà della diaria con gli interessi. Dal 1723 i Comédiens du Roi ricevettero quindicimila franchi di sussidio, ma il pagamento era dilazionato e gli attori facevano rappresentazioni straordinarie per ottenere i loro soldi. Per scongiurare il fallimento si ebbero due delibere: nel 1741 (trattenuta di un *quart de partage* per il fondo individuale di ottomila lire) e nel 1745 (innalzamento del fondo individuale a undicimila lire); in seguito il fondo arrivò a quindicimila. Dal 1750 sulle quindicimila lire che il re accordava agli attori italiani erano trattenute mille lire per le pensioni. Cfr. Provvedimento sulle pensioni degli attori, Versailles, 14 dicembre 1749 in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 82, r.-v. (inedito). Omologazione da parte del parlamento di Parigi di un atto relativo ai fondi di società, passati davanti notai, il 29 aprile 1754 dagli attori della Comédie Italienne, Paris, 19 février 1756 in AN, X1B 3672, ora in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 263-270. Cfr. BRENNER 1961, p. 7.

<sup>89</sup> Riccoboni insultò e picchiò strappandogli il cappotto il commissario dei poveri della parrocchia di Saint-Sauveur che reclamava la quota di cinquantadue soldi mostrando un atto di pagamento precedente (*Plainte de Robert Leroux, commissaire des pauvres, contre Lelio*, 24 gennaio 1719, in AN, Y 12359, pubblicato in CAMPARDON 1880, to. II, pp. 85-86). Nel 1721 il governo condonò ai teatri reali una parte dei loro arretrati; nel 1736 fecero dedurre trecento franchi per spese generali di esercizio dagli incassi giornalieri prima di calcolare la tassa sui poveri. Fino al 1762 la tassa giornaliera per un mese era sommata e divisa per quattro; per tre quinti andava all'Hôpital Général e due quinti all'Hôtel-Dieu. Quando il marchese d'Argenson pensò a un piano di trasporto di tutti i poveri alle colonie, Luigi XV ordinò di sospendere il pagamento del «quart des pauvres» (gennaio 1750); il programma non si concretizzò e la Comédie Italienne ammortizzava i debiti con rate di tremila franchi al mese, poi con una quota fissa annuale di cinquantacinquemila franchi. Cfr. CARRINGTON LANCASTER 1951, p. 594 e BRENNER 1961, p. 26.

<sup>90</sup> Estratto dell'atto di matrimonio Balletti-Benzozi, 20 giugno 1720, in AN Y 337, pubblicato in CAMPARDON 1880, to. I, p. 17. Cfr. anche MONVAL 1885b, pp. 47 e ss.

formula *in forma pauperum* della dispensa papale metteva anzi l'accento sullo stato di indigenza dei nubendi. La ragione di questa omissione era chiara: dal momento che gli attori erano scomunicati dalla Chiesa, in qualità di scritturato di Philippe d'Orléans Giuseppe Balletti detto Mario poteva fregiarsi del titolo di «officier de son Altesse Royale Monseigneur le Régent» e come tale si firmava nell'atto ufficiale. Inoltre le quote della Comédie, che non costituivano denaro sonante ma virtuale, rappresentavano un beneficio agli occhi del notaio e probabilmente erano una limitazione a quelli del prete.

La partenza degli sposi per la chiesa di Saint Germain-de-Drancy, a una lega da Bourget alle porte di Parigi, era prevista per il 1 luglio 1720 alle cinque del mattino. Elena Balletti, con la quale i rapporti erano tesi da circa sei mesi, fu informata della cerimonia religiosa soltanto la sera della vigilia nel suo camerino; accolse felicemente la notizia e propose al fratello di essere sua testimone col marito Luigi Riccoboni. All'alba del giorno seguente la carrozza ospitò anche il padre della sposa Antonio Benozzi «bourgeois de Paris» e la figlia Maria, Marc-Antoine Delacourt «conseiller des finances de son altesse électorale de Bavière», Guillaume Toussaint du Mée «écuyer, contrôleur ordinaire des Guerres» e Thomas-Simon Gueullette «conseiller du Roi, substitut de Monsieur le procureur du Roi au Châtelet».<sup>91</sup> Durante il pranzo che si consumò in canonica, il curato di Dracy fece notare di essersi accorto del fatto che gli sposi erano attori. Disse di averlo arguito dal comportamento dello sposo durante la cerimonia perché aveva parlato di cibo tutto il tempo e dunque doveva trattarsi del famoso Arlecchino. Nella comprensibile eccitazione, il matrimonio aveva fatto venire a Mario un grande appetito:

Le caractère d'Arlequin est être balourd et gourmand. Il en conserve quelquefois l'idée hors du théâtre, et votre marié, pendant que vous teniez le poële, en vous tirant par la manche, vous a demandé si l'on songeait à dîner et que cela était l'essentiel. Voilà le caractère d'un véritable Arlequin.<sup>92</sup>

In realtà non era stato l'acume del curato ma la lingua (lunga) del cocchiere ad aver smascherato l'identità degli sposi. Per fortuna il prete era galantuomo: ritenne che fra i due mali fosse meglio legare al sacro vincolo quelle creature del Signore chiudendo

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 49.

<sup>92</sup> GUEULLETTE 1938, p. 47.

un occhio sul fatto che si esibissero in teatro piuttosto che avallare con un rifiuto la promiscuità nella quale avrebbero potuto vivere.<sup>93</sup>

Giuseppe Balletti era un bell'uomo un po' allampanato: «sa figure est assez jolie mais il a les hanches trop hautes; il marche mal et ne parle (s'il m'est permis de hasarder cette expression) que *par courbettes*; au surplus son jeu est léger, il a le ris gracieux et parle très distinctement».<sup>94</sup> Professionalmente ineccepibile, il pubblico lo apprezzava col nome di scena di Mario come eccellente attore in ruoli da galantuomo<sup>95</sup> o di Amoroso o *en travesti*, perché «l'habit de femme lui est fort avantageux, il y paraît avec des grâces qu'on trouve rarement dans un homme quand il est sous ce déguisement».<sup>96</sup>

Ogni sera Silvia e Mario si sposavano nella finzione della scena perché i loro ruoli prevedevano sempre il lieto fine; ma nella realtà il loro matrimonio fu turbolento, segnato da liti, separazioni e riappacificazioni, episodi di violenza. Balletti era molto possessivo e geloso soprattutto dopo aver bevuto qualche bicchiere di troppo; una moglie che divenne attrice famosa più di lui ed alla quale non mancavano ammiratori insistenti non aiutava. Gli accessi di violenza di Mario divennero noti anche nei *salons* parigini; nel 1726 Mademoiselle Aïssé<sup>97</sup> informò in una lettera l'amica madame Calandrini che Silvia era stata picchiata a sangue dal marito, probabilmente ubriaco, ed aveva perso due gemelli di tre mesi:

La pauvre Silvia a pensé mourir; on prétend qu'elle a un petit amant qu'elle aime beaucoup; que son mari, de jalousie, l'a battue autrement, et qu'elle a fait une fausse couche de deux enfants, à trois mois; elle a été très mal et elle est mieux à présent. M[ademoi]lle Flaminia avait eu la méchanceté d'instruire le mari des galanteries de sa femme. Vous jugez bien, à l'amour que le parterre avait pour Flaminia, combien il l'a maltraitée.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>94</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, p. 9.

<sup>95</sup> «Mario, que chacun renomme / Pour un acteur ingénieux, / Le rôle que tu fais le mieux, / C'est le rôle d'un galant homme» (CAMPARDON 1880, to. I, p. 12); «c'était un homme d'une probité reconnue, et un excellent sujet dans sa profession. Il jouait ordinairement dans les pièces italiennes en habit de noble vénitien, et sous le masque, d'une manière inimitable » («Mercure de France», janvier 1731, p. 148). Su Giuseppe Balletti si veda ZAPPERI 1963b.

<sup>96</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 13.

<sup>97</sup> Charlotte-Élisabeth Aïcha (1693-1733) detta Mademoiselle Aïssé era stata venduta bambina ad un ambasciatore francese a Costantinopoli ed educata a Parigi dalla nuora di lui, Madame de Tencin, animatrice del celeberrimo *salon* frequentato da Marivaux. Le sue lettere illustrano la variegata scena francese degli anni intorno alla Reggenza con acume e freschezza. Cfr. SARMAN 1989, pp. 323-336.

<sup>98</sup> MADEMOISELLE AÏSSÉ 1878, p. 9.

La principessa di origine circassa imputava la responsabilità dell'increscioso incidente alla delazione di Elena Balletti. Flaminia aveva molte ragioni per essere gelosa del sempre crescente successo di Zanetta e probabilmente contribuì a rendere insistenti alcune maliziose sottolineature della vita galante della cognata. Le voci in circolazione, sebbene mai suffragate da prove, avrebbero riguardato in particolare una presunta relazione sentimentale di Silvia con il drammaturgo Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. È certo che il matrimonio con Giuseppe (Pepe) Balletti riservò a lei molte delusioni, ma fu salutato da quattro o cinque figli, nati nell'arco di quindici anni e frutto forse delle periodiche riappacificazioni.

Zanetta e Giuseppe Balletti al momento del matrimonio abitavano a Parigi in rue Montorgueil nella parrocchia di Saint-Eustache; quando il 10 aprile 1724 fu battezzato il loro primogenito Antoine-Étienne (1724-1789) si erano già trasferiti in rue Tire Boudin presso la parrocchia di Saint-Sauveur. Dopo buoni studi Antoine-Étienne parlava correntemente le due lingue; grazie al magistero dei genitori e degli zii Flaminia e Lelio fu educato alla recitazione e come danzatore si formò nel Petit-Théâtre di Madame de Pompadour. La madre Silvia lo presentò trepidante al pubblico per il debutto alla Comédie Italienne come primo Amoruso il 1° febbraio 1742:

[...] c'est une mère encore plus tremblante que son fils, tout tremblante qu'il est lui-même, qui vient solliciter pour lui votre indulgence. Il n'est pas tenu à moi qu'il n'ait renoncé au parti qu'il embrasse; j'y ai fait tous mes efforts; mais ni mes prières, ni mes chagrins, ni mes représentations n'ont pu l'en détourner. En vain lui ai-je montré toutes les difficultés; en vain, en lui parlant des talents qu'il fallait, l'ai-je humilié là-dessus, peut-être plus que il méritait; rien ne m'a réussi; j'y ai perdu jusqu'à mes larmes, et ce qui redouble en ce moment ma crainte, c'est que c'est moi que j'accuse de l'inutilité de mes efforts. Oui messieurs, c'est à moi à qui je m'en prends. Il est si doux de vous plaire, ou seulement de s'imaginer qu'on vous a plu; et dans les occasions où vous avez bien voulu récompenser mon zèle par quelques applaudissements, j'y ai paru si sensible, j'en ai laissé éclater devant lui une joie si imprudente qu'elle est devenue aujourd'hui l'attrait invincible qui le détermine; et qu'enfin l'espérance d'avoir quelque jour un peu de part à cette joie si délicieuse, ne lui permet plus de voir à quel prix vous la donnez. Ainsi, Messieurs, si sont les bontés que vous avez eu pour moi qui l'exposent aujourd'hui au danger qu'il va courir, et j'ai recours à ces mes bontés pour l'en tirer.<sup>99</sup>

Il secondogenito dei coniugi Balletti venne al mondo il 10 aprile 1730 e gli fu imposto il nome di Louis-Joseph. Alla sua nascita la madre Silvia era all'apice della

---

<sup>99</sup> «Mercure Galant», février 1742, p. 104, a proposito dell'entrata in Arte del figlio Antoine-Étienne.

carriera artistica e della popolarità. Il ragazzo, chiamato in casa Cadet, fu danzatore alla Comédie Italienne nel 1754 e Alessandro Ademollo lo citava dall'ottobre 1757 primo ballerino e coreografo a Stoccarda e marito di una delle figlie dell'attore Bernardo Vulcano.<sup>100</sup> Tuttavia negli atti notarili di recente acquisizione riferiti al 1758 e al 1762 il secondogenito Louis-Joseph non viene mai citato, mentre compare il nome di un certo Jules-Antoine, «majeur de vingt-deux ans passé actuellement à Vienne en Autriche».<sup>101</sup> Costui sarebbe perciò il terzogenito, nato intorno al 1736, quando i Balletti si erano trasferiti in un appartamento in rue Française ed il *ménage* era organizzato con le sempre amorevoli cure della sorella Maria e vegliato a breve distanza dagli austeri cognati e vicini di casa Elena e Luigi Riccoboni. Tuttavia il 23 ottobre 1736 è segnalato anche come la data di nascita di un altro figlio della coppia, Guillaume-Louis, anche lui ballerino di professione di stanza a Stoccarda (forse un fratello gemello?). È evidente che esistono ancora incoerenze che attendono di essere chiarite in riferimento ai dati anagrafici dei figli dell'attrice.

Negli ultimi anni della sua vita Silvia abitava in un bell'appartamento al primo piano di un palazzo in rue du Petit Lyon poco lontano dal teatro; l'aveva preso in affitto nel 1753 per duemilatrecento cinquanta lire l'anno (cifra considerevole) e proprio al piano di sopra abitavano i locatari: il compositore Charles-Simon Favart e sua moglie Justine, che aveva preso il posto di Elena Balletti Riccoboni come prima attrice della Comédie Italienne.<sup>102</sup> I coniugi Balletti vivevano in una casa spaziosa

<sup>100</sup> Cfr. ADEMOLLO 1885, in part. il cap. IV, *La Manon di Casanova e i suoi fratelli*, pp. 53-68; *Lettere di donne a Giacomo Casanova* 1912, 87n. «Balletti, Louis second fils du sieur Joseph Balletti (Mario) suit l'exemple de son aîné, et se distingue au Théâtre Italien par le talent de la danse» (PARFAICT 1767, to. VII, p. 390). «Le Sieur Balletti cadet se distinguait dans ce Ballet (*Le Prix du Saut*), et y était placé avantageusement; c'était lui qui remportait *Le prix du Saut*» (ivi, pp. 683-684).

<sup>101</sup> Nel documento inedito *Scellé après décès de la Demoiselle Épouse du Sieur Ballety ditte Silvia* (AN Y 13384, c. 11v.) si fa riferimento agli altri eredi oltre al primogenito Antoine-Étienne, il solo presente alla morte della madre.

<sup>102</sup> I riferimenti che seguono sono desunti da *Testament de Jeanne Roze Gionne Bennozy*, Parigi, 1° settembre 1758, in AN, MC XXXV 657; da *Scellé après décès de la D[emoise]le Épouse du S. Ballety ditte Silvia*, Parigi, 16 settembre 1758, in AN, Y 13384 (inediti in Documenti, pp. 267-272); e dall'*Inventaire de Jeanne Roze Gionne Bennozy*, Parigi, 11 ottobre 1758, in AN, MCXXXV 697 (inedito). Già dal 1749 in teatro Silvia aveva ceduto la parte di prima Amatora a Madame Favart assumendo il ruolo di madre nobile; ritiratasi dalle scene ai primi del 1758, morì il 16 settembre dello stesso anno nella sua casa di rue du Petit-Lyon (rue Tiquetonne) e fu inumata nella parrocchia di Saint-Sauveur, angolo rue Saint-Denis, nella cripta della cappella de la Sainte Vierge alla presenza del figlio Antoine-Étienne e del nipote Francesco Antonio Riccoboni. Cfr. *Acte de inhumation de Mademoiselle Silvia*, Parigi, 18 settembre 1758, in JAL 1867, p. 101. L'edificio era stato acquistato dal costruttore Caquet nel 1749 per la somma di seimila lire (*Caquet [Caqué] maitre maçon*, in AN, MC ET V 450, c. 148) ma il proprietario venne indicato nel testamento dell'attrice in Charles-Simon



con molti mobili che dovevano essere la passione di Silvia e per i quali investiva molti denari. La famiglia era numerosa e presumibilmente adusa a ricevere ospiti. Nella «salle de compagnie» sotto il lampadario in cristallo di Boemia, fra gli arazzi e molti quadri e stampe – fra i quali campeggiavano i ritratti di famiglia (forse quelli dipinti da Nattier)<sup>103</sup> – la signora Zanetta faceva preparare dal domestico Pierre il tavolo per il pranzo col tovagliato di pregio, il servizio di porcellana e l'argenteria che fra zuppe, coppe e servizi di posate valeva più di tremila lire. Ai gustosi manicaretti avrebbe pensato il cuoco Antoine Delettra. Intanto la padrona di casa avrebbe intrattenuto gli invitati in salotto. Non solo pettegolezzi fra le poltrone e le sedie tappezzate di seta a fondo blu; anche la letteratura alla moda doveva essere argomento di vivace conversazione.

Che nuova vi è? Ma ne informi uno poco se le piace, e faccia i miei complimenti, se a chi vanno non ha altro in quel servizio, in ogni caso la Sig[nor]a Zanetta ha sempre pronto il suo [?] per riceverli sicché non vadino perduti se favorirà di lasciarsi vedere a Parigi mi farà un gran piacere, ma non vorrei trovarmi alla galera trissiniana dove si ha un bel vogare, che non si stacca mai dal lido [...].<sup>104</sup>

L'ambasciatore Giovanni Rangoni conosceva per lunga frequentazione la famiglia di Silvia e l'allusione al vetriolo doveva riguardare Elena Balletti: un tempo era stata applaudita interprete della *Sofonisba* del Trissino e non aveva abbandonato il gusto per le discettazioni *savantes* neppure in casa della cognata. Tuttavia la Benozzi non doveva essere una sprovveduta e la sua biblioteca contava più di duecentocinquanta volumi. Tra gli altri spiccavano l'edizione completa delle opere di Corneille, Molière e Dancourt, ma anche *Orlando furioso*, il teatro inglese ed i libri di Anthony Hamilton, autore anglosassone ma francofono, divenuto assai famoso per i *Mémoires du comte de Gramont*; anche i racconti di sapore orientale erano popolari negli ambienti di corte, specialmente in quella di Sceaux che Silvia frequentava. Gli intellettuali storcivano il naso di fronte a testi piuttosto frivoli sebbene pieni

---

Favart, musicista e marito di Justine detta Madame Favart, primattrice della Comédie Italienne. Cfr. SAMARAN 1912.

<sup>103</sup> Si tratta con estrema probabilità dei ritratti di Silvia e della figlia Manon eseguiti da Jean-Marc Nattier (in Iconografia).

<sup>104</sup> Lettera del marchese Giovanni Rangoni all'abate Giuseppe Riva, Parigi, 6 luglio 1728, BEUMo, Campori K 5.24, c. 116v. (inedito).

d'*esprit*,<sup>105</sup> ma probabilmente la passione di Zanetta per questi *contes de fées* era la stessa che in filigrana leggeva nelle trame labili e talvolta inverosimili delle commedie del suo drammaturgo preferito, Marivaux. Erano forse un suo regalo quei tre volumi rilegati in pelle di vitello dal titolo *Caractères de Théophraste*, lui che era stato definito «nuovo Teofrasto» dalle pagine del «Mercure de France»?<sup>106</sup>

Nel salotto di Silvia si doveva fare musica. L'attrice cantava molto bene e suonava la chitarra; anche suo fratello Bonaventura Benozzi era un eccellente violinista. In casa c'erano un clavicembalo, tre chitarre, un violino, un mandolino e tre o quattro faldoni di partiture. Appartenevano alla figlia ultimogenita Marie-Magdeleine Balletti detta Manon, nata nel 1740 ed educata dalle Orsoline a Saint-Denis, che sembrava assai versata nella musica. Nel 1757 aveva suonato la chitarra e cantato per la prima volta in pubblico nella festa in onore di re Stanislao II Augusto Poniatowski di Polonia per le cure di Madame de Monconseil a Bagattelle ed era stata molto applaudita, particolare che aveva fatto inorgoglire sua madre:

Molti applausi e regali a tutti quelli che ci [h]anno avuto a fare. Mia figlia ne ha avuti la sua parte, cioè per il suo canto con la guitarrà che è stato accessorio a ciò che ha fatto nella festa che era pochissima cosa, ma doppo il pranso tutta la compagnia, che era molto brillante, l'[h]a fatta cantare più d'un ora et con tutto l'applauso possibile.<sup>107</sup>

Manon prendeva lezioni di clavicembalo e col suo maestro Charles-François Clément, di vent'anni più vecchio, si era pure fidanzata; finché conobbe un amico del fratello, veneziano assai affascinante, che per curioso scherzo del destino era figlio di un attore con il quale la nonna paterna Fragoletta aveva intrattenuto una relazione assai disapprovata in famiglia. Così, per colpa di Giacomo Casanova, il fidanzamento di Manon col maestro di clavicembalo andò in fumo, ma non portò comunque alle nozze della ragazza con il bell'italiano.

---

<sup>105</sup> «De tous les livres frivoles c'est le plus agréable et le plus ingénieux; c'est l'ouvrage d'un esprit léger et fin, accoutumé dans la corruption des cours à ne connaître d'autre vice que le ridicule, à couvrir les plus mauvaises mœurs d'un vernis d'élégance, à rapporter tout au plaisir et à la gaieté. Il y a quelque chose du ton de Voiture mais infiniment perfectionné. L'art de raconter les petites choses, de manière à les faire valoir beaucoup, y est dans sa perfection» (LA HARPE 1825, vol. IX, p. 481).

<sup>106</sup> Cfr. *Les Bourgeois de Paris par le Théophraste moderne* in «Le Nouveau Mercure», settembre 1717, p. 20: «[...] après avoir peint assez naturellement, le mois dernier, le caractère du peuple de Paris, on ne sera peut-être pas fâché que le *nouveau Théophraste* essaye de donner quelques coups de crayon sur les mœurs bourgeoises [...]».

<sup>107</sup> *Lettera di I[ovanna] B[enozzi] Balletti a Giacomo Casanova*, 5 settembre 1757, ora in *Lettere di donne a Giacomo Casanova* 1912, p. 88.

Invece il matrimonio di Zanetta con Pepe Balletti continuava fra alti e bassi. Il marito aveva probabilmente il vizio di bere e di perdere vistose cifre al gioco che la moglie ripianava pagando a debito garantito. Solo nel febbraio 1739 dovette sborsare in tre *tranches* millesettecentosessantasei lire.<sup>108</sup> Fu molto probabilmente a causa dell'inaffidabilità del marito nella gestione del denaro e a tutela dei figli ancora minori che Zanetta chiese di mutare in separazione il regime patrimoniale di comunione dei beni sottoscritto all'atto del matrimonio.<sup>109</sup> Le parti furono convocate allo Châtelet alla fine di agosto 1733 alla presenza di Méderic-François Beville per parte di Silvia, ma in assenza di Louis-Philibert Poidevin procuratore del marito. A salvaguardia della somma di ottomila lire di fondi della Comédie Italienne, Giuseppe Balletti fu condannato in prima istanza il 23 settembre 1733 alla restituzione della dote della moglie di quindicimila lire senza contare gli interessi; doveva altresì pagare i debiti e gli indennizzi e per questo motivo nel novembre successivo erano andati all'incanto dei mobili. Inoltre il tribunale autorizzava a trattenere al Balletti parte della diaria fino a coprire la somma di ottomila lire per estinguere i debiti con la moglie e quelli contratti con la compagnia. La ratifica della separazione dei beni arrivò solo il 28 novembre 1734. Alla morte dell'attrice, sopravvenuta nel settembre 1758 dopo lunga malattia, fu disposta la vendita dei mobili e di alcuni effetti personali della defunta per pagare le spese notarili e le pendenze. Il marito, che viveva con lei e la figlia, dichiarò di sua proprietà solo il guardaroba, essendo della moglie anche buona parte del mobilio della camera. Silvia aveva predisposto le ultime volontà con cura e pragmatismo e lasciò tutte le carte in ordine, comprese le ricevute degli investimenti finanziari, così che i beni furono divisi fra i quattro eredi. Alla morte di Mario, avvenuta quattro anni dopo nel 1762, la situazione patrimoniale risultò definitivamente compromessa: i figli presero atto dei debiti del padre e rinunciarono a far valere qualunque diritto di successione:

Ils renoncent purement et simplement à l[adite] succession comme leur étant plus onéreuse que profitable jurant et affirmant n'avoir rien pris ni à prétendre des biens de lad[ite] succession et de n'être immiscé en aucune façon et affaire et d'icelles se réservant les d[udits]

---

<sup>108</sup> Cfr. *Inventaire de Jeanne Roze Gionne Bennozzy*, cit., c. 14v.

<sup>109</sup> Atto di separazione dei beni fra Giovanna Benozzi e Giuseppe Balletti, Parigi, 23 settembre 1733, AN, Y 9025, cc. n.n. (inedito in *Documenti*, pp. 263-264).

comparants de faire valoir et exercer leur créances contre la d[ite] succession ainsi qu'ils avis seront par la suite [...].<sup>110</sup>

Quando Silvia morì nel 1758 sua figlia Manon era ancora minorenni e suo padre Giuseppe Balletti ne divenne il tutore su sentenza del tribunale dello Châtelet. Rimangono numerosi documenti relativi alla situazione patrimoniale e familiare della ragazza, poiché nel 1760, a vent'anni d'età, divenne la signora Blondel ed il marito, trentacinque anni più vecchio di lei, era l'architetto del re.<sup>111</sup> Manon godeva di una notevole solidità reddituale con beni per oltre trentaquattromila lire, di cui ventiquattromila in contanti e numerose rendite per oltre settemila lire: una di trecento lire annuali fu sottoscritta a suo favore nel 1744, quando aveva solo quattro anni,<sup>112</sup> ma già a pochi giorni dalla morte della madre, la giovane Balletti temeva che il padre avesse dilapidato il vitalizio, come scriveva accorata al secondo fidanzato Giacomo Casanova;<sup>113</sup> invece le due rendite da trecento lire ciascuna furono costituite nel 1760 rispettivamente dal re Luigi XV e dalla Pompadour ad ulteriore testimonianza del legame dei promessi sposi con la corte reale.

La signora Zanetta teneva che alla figlia andassero il suo guardaroba e i suoi gioielli, in particolare l'anello di brillanti e gli orecchini a forma di fiore da cinquecentocinquanta lire. Aveva lasciato tutto scritto nel suo testamento. Ma l'oggetto

---

<sup>110</sup> *Renonciation des Baletti a la succession de leur père*, Parigi, 21 luglio 1762, presso il notaio Baron, AN, MC XXXV 713, cc. n.n. (inedito).

<sup>111</sup> Il matrimonio Balletti-Blondel fu in regime di separazione dei beni. Per la sposa testimoni furono il fratello maggiore Antoine-Étienne, le zie Maria Benozzi ed Elena Balletti Riccoboni, il notaio René-Claude-Gabriel Baron e la vedova di Pietro Alborghetti. Ventiquattromila lire di dote in contanti vennero versati dal padre più mobili, utensili, corredo, argenteria ed altri effetti; mille lire di *rente viagère* furono concesse alla sposa dal marito. Si veda l'atto di matrimonio del 20 luglio 1760 in AN, Y 395, c. 37r.-v., pubblicato in *Lettere di donne a Giacomo Casanova* 1912, pp. 79-81. Il marito, Jacques-François Blondel (1705-1774), apparteneva ad una famiglia di architetti francesi, senza avere però alcuna parentela con l'architetto del XVII secolo Nicolas-François Blondel. Più conosciuto per i suoi scritti che per gli edifici costruiti, autore del celeberrimo *Cours d'architecture civile* (1771-1777) pubblicato a Parigi in sei volumi, fu uno dei grandi teorici del Classicismo. Al momento del suo matrimonio aveva già contribuito alla stesura di alcune voci dell'«Encyclopédie» e aveva dato alle stampe *L'Architecture française, ou Recueil de plans, d'élévations, coupes et profils* (1752-1756), in quattro volumi. Cfr. M. GALLET, «Blondel Jacques-François (1705-1774)», *Encyclopædia Universalis* (<http://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-francois-blondel/>, ultima consultazione 10/10/2015).

<sup>112</sup> Cfr. *Inventaire de Jeanne Roze Gionne Bennozzy*, cit., c. 14r.

<sup>113</sup> «On a fini aujourd'hui la levée du cêlé [scellé] et j'ai encore eu la mortification d'apprendre qu'un contrat de rente que papa croyait sur ma tête n'y est pas effectivement, et qu'un autre doit être à la succession. Je vous avoue que je suis ravie que cela soit fini car je crois que si les gens de justice venaient deux jours de plus, je ne me trouverais plus rien du tout. À chaque vacation ils m'annonçaient toujours quelque chose de fâcheux» (lettera di Manon Balletti a Giacomo Casanova, «mercredi au soir» [s.d. ma settembre 1758], in *Lettere di donne a Giacomo Casanova* 1912, p. 40).

al quale teneva di più e che Manon non avrebbe dovuto vendere mai, era un anellino con due cuori di brillantini ed un rubino, (forse) il primo regalo di Pepe in occasione del fidanzamento di quasi quarant'anni prima:<sup>114</sup>

Je donne à ma fille [...] toute ma garde-robe, les étoffes, linge [...] mes diamants et bijoux [...] qui pourra contribuer à son établissement avec sa portion dans la surplus de mes autres bien et qu'elle partagera également avec ses frères dont l'éducation m'a coûté pour chacun en particulier [...].<sup>115</sup>

Essendo un'attrice, Silvia conservava anche molta paccottiglia, roba vistosa adatta per la scena: orecchini a girandola e collane di brillanti falsi. Anche lei come tutte le colleghe avrà provveduto personalmente al guardaroba occupandosi di tutti i dettagli. Per quanto riguardava gli abiti, insieme al sarto di fiducia decideva modello, taglio, tessuto e colore; talvolta si accordava con i rivenditori per il noleggio di un vestito particolare o troppo costoso. Il cosiddetto «loyer de l'habit à payer» corrispondeva a una sorta di noleggio a lungo termine alla fine del quale il costume era pagato e apparteneva alla compagnia. Tuttavia non era infrequente che un'attrice lo provasse per qualche recita e lo rimandasse indietro senza comprarlo. In caso contrario, la decisione di acquisto aveva bisogno del voto della maggioranza dei colleghi della *troupe* e la faccenda era dibattuta perché a disposizione c'erano sempre gli abiti del repertorio. Per evitare contestazioni, le primedonne pagavano spesso di tasca propria, in particolare per nuovi allestimenti; ed è senz'altro vero che i costi del vestiario e degli accessori incidevano pesantemente sulle spese delle attrici, che impiegavano anche anni per finire di pagarli.<sup>116</sup> Un'altra possibilità per sfoggiare capi alla moda era quella di farseli regalare da un amante prodigo o di riceverli in dono da qualche titolata che se ne disfaceva, abitudine che dal XVII secolo arrivò fino alla

---

<sup>114</sup> *Inventaire de Jeanne Roze Gionne Bennozzy*, cit., c. 11v. Dall'estratto dei documenti annessi al contratto matrimoniale di Manon Balletti si apprende che a lei andarono il clavicembalo, un'arpa, due chitarre ed un violino, i duecentocinquanta volumi della biblioteca della madre più gioielli e abiti. Cfr. *Lettere di donne a Giacomo Casanova* 1912, pp. 81-82.

<sup>115</sup> *Testament de Jeanne Roze Gionne Bennozzy*, cit., c. 1v

<sup>116</sup> Negli anni Trenta la spesa media alla Comédie-Française per le prime attrici raggiungeva le tredicimila lire: Mademoiselle Dangeville impiegò otto anni per saldare i debiti, la Gaussin undici, la Dumesnil tre, Hortense Grandval non aveva ancora finito di pagare dopo undici! Cfr. SCOTT 1990, p. 262 e QUEGUINER 2007.

Rivoluzione e poi sparì, almeno in Francia.<sup>117</sup> Si ricordi che alla Comédie-Française le attrici recitavano la commedia in *costume de ville* e la tragedia in *robe de cour*, che era un vestito più ornato, più pesante e difficile da portare e del tutto simile a quello usato a Versailles dalle dame o all'Opéra dalle cantanti. Tuttavia in scena gli abiti di grido convivevano tranquillamente con *toilettes à l'ancienne* in anacronistica accozzaglia, perché non c'era necessità che il costume fosse adeguato al personaggio rappresentato o pertinente al periodo storico. Regina o pastorella poco importava: era il ruolo dell'attrice in compagnia ed il denaro a sua disposizione per la realizzazione dell'abito a fare la differenza. Così non era infrequente che le *mises* della pastorella eclissassero nello sfarzo quelle della regina se l'interprete regnava sul cuore (e sul portafoglio) di qualche ricco signore. Ultima possibilità era rappresentata dall'acquisto del guardaroba di una collega al ritiro dalle scene o alla morte. Ad esempio i vestiti ed i gioielli di Adrienne Lecouvreur furono venduti in blocco e la fama della defunta ne raddoppiò il valore: le gloriose reliquie furono disputate a peso d'oro e la cantante Marie Pélissier se le accaparrò per la cifra ufficiale di quarantamila lire.<sup>118</sup> Nel caso specifico era un onore per lei indossare gli abiti di una diva; viceversa una primadonna malvolentieri si sarebbe servita dei costumi appartenuti ad un'altra: si faceva tagliare a proprie spese abiti superbi per brillare agli occhi degli ammiratori e far crepare d'invidia le rivali.

Silvia si rivolgeva a fornitori di fiducia ai quali indirizzava amici e conoscenti. L'ambasciatore di Modena a Parigi Giovanni Rangoni chiese a lei consiglio per farsi confezionare un cappello. La incaricava di occuparsi del suo accessorio così come aveva fatto con Lelio, che si recava alla posta di Parigi a prendergli la corrispondenza.<sup>119</sup> Gli artisti all'epoca erano trattati dall'aristocrazia alla stregua di domestici di corte, sebbene il marchese modenese riponesse sincera fiducia nella discrezione di Riccoboni e nel buon gusto della signora Zanetta, ai quali era legato da una conoscenza pluridecennale. Quando ricevette il cappello direttamente dalle «belle mani

---

<sup>117</sup> Ad esempio Adrienne Lecouvreur in *Tiridate* di Jean Galbert de Campistron (1727) indossò una *robe de cour* donata da una gran dama. Sul guardaroba delle attrici si rimanda a PEYRONNET 1974, p. 72 e BAPST 1893, to. II, pp. 463-465.

<sup>118</sup> Cfr. LECOUVREUR 1892, p. 238.

<sup>119</sup> Riferimento nella lettera del marchese Giovanni Rangoni al duca di Modena, da Cambrai, 24 ottobre 1722 in ASMò, *Cancellaria Ducale. Estero. Ambasciatori, agenti, corrispondenti estensi. Francia*, b. 172, c. 4r. (inedito).

della Zanetta»,<sup>120</sup> l'ambasciatore fu subito preso dal disappunto nel verificare che il cappellaio tedesco non aveva provveduto adeguatamente a correggere il difetto della chiusura. Rangoni non si toglieva dalla mente che quel cappello era esattamente lo stesso e della stessa tonalità di grigio che aveva dato ordine di cambiare. Ma tant'è: il tempo e le premurose attenzioni della bella attrice dovevano essere contraccambiate. Il diplomatico avrebbe voluto offrirle una serata mondana a Versailles e parlarle della disavventura col cappellaio tedesco, ma l'attrice si era presentata in compagnia del marito e del figlio – ciò che impediva evidentemente ogni azione galante – e finì per ricevere da lui solo qualche buon indirizzo per uno sconto sul prezzo di costosi tessuti:

[...] questo impedimento unito al poco tempo, che si è fermata qui, e alla ripugnanza d'aprire i bauli per tirare ora fuori gli abiti del dì di festa, ha tolto a me la sorte di servirla come avrei bramato [...] e tutti i piaceri, che ho potuto farle si sono risolti a raccomandarla a Lione, a Verona e a Venezia, e di farle risparmiare per mezzo di un mio amico due delle cinque parti del prezzo delle sue robbe da quello che si paga ordinariamente e che suo marito avea già accordato.<sup>121</sup>

L'abito femminile ha sempre rappresentato un elemento importante nella strategia della seduzione, sul palcoscenico e nella vita; ma è necessario sottolineare il fatto che in Antico Regime esso aveva soprattutto la funzione di marcatore sociale ed ancora negli anni Trenta del Settecento il concetto di «costume di scena» non esisteva. Soprattutto nella commedia l'abbigliamento delle attrici poteva figurare nei guardaroba delle signore della buona borghesia. Nonostante l'ampia *andrienne* facesse furore e dalle scene fosse stata catapultata nei *vestiaires* delle donne di mezza Europa, i teatri ufficiali della capitale rimasero affezionati agli strascichi ed ai *paniers* e le piccole innovazioni non ebbero nessun intendimento di novità. Gli autori si lamentavano dell'abitudine delle attrici di recitare la tragedia con piume e diademi sulla testa e vestiti carichi di nastri e di frange.<sup>122</sup> Solo Lekain e Mademoiselle Clairon a metà secolo fecero attenzione al costume come descrittivo dell'epoca e

---

<sup>120</sup> Lettera del marchese Giovanni Rangoni all'abate Giuseppe Riva, Parigi, 23 luglio 1728, in BEUMo, Campori K.5.24, c. 120v. (inedito in Documenti, pp. 261-262).

<sup>121</sup> Ivi, c. 119v.

<sup>122</sup> «Il faut que je voie si on sera habillé convenablement aux rôles que l'on doit représenter: c'est en vain que j'ai déjà dit que l'on y prit garde, je suis sûr que je n'aurai rien gagné: et c'est une mer à boire quand il faut engager une actrice à changer quelque chose dans sa parure; ma présence est là indispensable» (FAGAN 1738, p. 5).

dello stato del personaggio. Alla Comédie Italienne Madame Favart si presentò in *sabot* come una pastorella vera (*Bastien et Bastienne*) e per *Les Noces chinoises* fece arrivare stoffe dall'Oriente che sortirono molto effetto. Nella danza Marie Sallé introdusse la «robe de gaze» a Londra, Marie Camargo impose l'uso di gonne meno lunghe e di «caleçons», Jean-Georges Noverre eliminò la parrucca.<sup>123</sup>

Probabilmente un'attrice come Silvia non sarebbe entrata in scena senza portare un fazzoletto o il ventaglio. Avrà certo sorriso alle rievocazioni di Gabriel-Vincent Thévenard: ad inizio secolo la molto chiacchierata contralto e sua antica amante Mademoiselle Maupin fece scandalo recitando nel ruolo di Medea... a mani nude!<sup>124</sup> Le attrici francesi stavano in proscenio con le luci di ribalta rivolte dal basso verso l'alto e quasi sempre in piedi con l'appoggio di pochi arredi. Ad esempio la protagonista Silvia sorprese gli spettatori presentandosi adagiata su una poltrona prima di recitare il *compliment* nel prologo de *Les Amusements à la mode* di Romagnesi e Riccoboni;<sup>125</sup> ma in genere l'agio per gli attori era relativo per via della presenza del pubblico che si installava a piacere sul palcoscenico e (quel che è peggio) circolava a capriccio. Era pertanto difficile attirare l'attenzione dell'assemblea e mantenerla, soprattutto nelle brevi pause durante le quali gli incaricati smoccolavano le candele, perché gli spettatori si lanciavano per provocazione o vanità in scenette improvvisate, prontamente riprodotte nella finzione del teatro:

ARLEQUIN (EN MARQUIS)      [...] Je voudrais que vous vissiez à la Comédie le terrain que j'occupe sur le théâtre. Oh! Parbleu! La scène n'est jamais vide avec moi. Il n'y a que le théâtre de l'Opéra où je me trouve un peu en brasière; je n'y saurais pirouetter à ma fantaisie.

[...]

COLOMBINE                      Je ne sais pas, pour moi, quel plaisir prennent certaines gens, à la Comédie, de venir étouffer un acteur jusque sur les chandelles. Comment voulez-vous qu'un pauvre diable de

---

<sup>123</sup> Cfr. BAPST 1893, to. II, pp. 469-472 e PEYRONNET 1974, p. 112.

<sup>124</sup> Il riferimento è a *Medus roi des Médés* di François-Joseph de La Grange-Chancel con musiche di François Bouvard (1702) citata in JULLIEN 1880, p. 55. La vita avventurosa della cantante e spadaccina Julie d'Aubigny detta Mademoiselle Maupin (1670-1707) ispirò il romanzo *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier (1835).

<sup>125</sup> Cfr. «Mercure de France», may 1732, pp. 982 e ss. in riferimento a *Les Amusements à la mode* di Jean-Antoine Romagnesi e Francesco Antonio Riccoboni.



comédien se fasse entendre au bout d'une salle ? Il faut donc qu'il crève?

ARLEQUIN

Parbleu! Qu'il crève, s'il veut; il est payé pour cela.

COLOMBINE

Mais, de bonne foi, monsieur le marquis, croyez-vous que ce soit pour vous voir peigner votre perruque, prendre du tabac, et faire votre carrousel sur le théâtre, que le parterre donne ses quinze sols?<sup>126</sup>

A partire dal 1689 la Comédie-Française aveva ovviato all'inconveniente facendo costruire una balaustra che teneva a distanza gli spettatori; così, rivolgendosi ai colleghi francesi, Colombina ironizzava sul fatto che il palcoscenico fosse diventato una specie di prigione e si lagnava che «depuis qu'on a planté une impertinente balustrade, mes grands airs n'ont plus leurs coudées franches, et je suis comme un oiseau en cage».<sup>127</sup>

Nonostante la prossimità delle persone del pubblico, che fu autorizzato a rimanere sul palcoscenico durante la recita fino al 1759,<sup>128</sup> il trucco delle attrici era caricato; talvolta il bianco e il rosso delle guance non bastavano e, soprattutto nel repertorio tragico, si disegnavano le vene in blu perché il verde all'arsenico causava dei problemi. L'uso di parrucche incipriate rendeva il viso opaco ed esigeva di risvegliare lo sguardo con il rosso luminoso sotto gli occhi: rosso di gran moda, rosso Serkis e rosso turco che piaceva tanto a corte. In voga erano anche le tonalità del lilla sulle guance, sulle tempie e vicino agli occhi. Se una «femme du monde» si ritirava si diceva infatti che «elle a quitté le rouge» a dimostrare con tutta evidenza che la

---

<sup>126</sup> *La Coquette ou l'académie des dames*, in REGNARD 1823, vol. V, III 7, pp. 393-394.

<sup>127</sup> J. DELOSME DE MONTCHESNAY, *Mezzetin Gran Sophy de Perse*, in GHERARDI 1741, to. II, p. 401.

Anche ne *Les Chinois* di Regnard e Dufresny (IV 2): «COLOMBINE: Hé, ne nous vantez pas toutes les magnificences de votre hôtel. Votre théâtre, environné d'une grille de fer, ressemble plutôt à une prison qu'à un lieu de plaisir. Est-ce pour la sûreté des jeunes gens qui sortent de la Cornemuse ou de chez Rousseau [*cabaret celebri dell'epoca*], et pour les empêcher de se jeter dans le parterre, que vous mettez des garde-fous devant eux? Les Italiens donnent un champ libre sur la scène à tout le monde [...]» (REGNARD 1823, vol. VI, p. 61).

<sup>128</sup> Voltaire volle togliere il pubblico dal palcoscenico della Comédie-Française nel 1759 per la *Semiramis*: «Cela fit le meilleur effet du monde, dit un des auteurs du temps; je crus même m'apercevoir que l'on entendait infiniment mieux la voix des acteurs. L'illusion est entiere; on ne voit plus César prêt à déposséder un fat assis contre lui [...], ni Camille tomber morte entre les bras d'auteurs comiques connus, Marivaux ou de Saint-Foix [...]» (COLLÉ 1868, to. II, p.170). Negli anni Sessanta verranno aggiunti i palchi di proscenio su due livelli per ospitare rispettivamente venti e dodici persone, separato dal palcoscenico da una balaustra per evitare che gli spettatori interferissero con l'azione degli attori. Cfr. BRENNER 1961, p. 15; una stampa del 1765 è riprodotta in ILLINGWORTH 1971, p. 49 (fig. VII).

prostituta continuava ad essere sinonimo di attrice e viceversa. Le aristocratiche ravvivavano i loro volti esangui e stanchi di dissipazioni, le borghesi (più parsimoniose) disegnavano pomelli rosati su pallide facce da bambola; i corpi burrosi erano stretti in corsetti che soffocavano la figura, i piedi paffuti erano serrati in scarpe a punta, i *paniers* segnavano i fianchi più larghi delle spalle.<sup>129</sup>

Silvia non doveva far grande uso di parrucche, ma applicava delle aggiunte di capelli biondi per rendere più gonfia l'acconciatura. Nel suo guardaroba c'erano dodici corsetti in tela di cotone o di stecche di balena e «plusieurs paquets d'agrément servant d'ajustements»<sup>130</sup> a fare il suo seno più generoso. Possedeva un'invidiabile serie di vestiti assai ricercati come «une robe de gros de Tours et son tablier à fleurs et garniture d'argent, une autre robe de gros de Tours et son tablier, une autre robe de gros de Tours aussi à fleurs d'argent, un habit de femme de satin à fleurs»<sup>131</sup> che in tutto facevano novecentosettanta lire. Tuttavia, come la maggioranza delle signore borghesi che costituivano il suo pubblico alla Comédie, Silvia preferiva le *parures* di due pezzi combinabili, anche con pellicce e mantelline. Amava soprattutto i pizzi, i nastri e le mezze maniche e ne aveva di tutte le fogge per rinnovare con dettagli sempre diversi i suoi abiti. Per lei attrice era importante che il vestito indossato sulla scena ricevesse nuova vita da un bottone originale, un nastro colorato, un pizzo stravagante. Talvolta questo solo dettaglio stornava l'attenzione dal fatto che il taffetà fosse stato raccomandato in qualche punto sebbene sempre brillante sotto le luci. Silvia lo sapeva bene: in teatro nulla si crea e nulla si distrugge, tutto viene rimasticato, adattato, riproposto. Come l'abito a fiori d'argento mille volte indossato e continuamente aggiustato, sempre uguale e sempre nuovo, anche Silvia con un piccolo gesto della mano, uno sguardo, un tono della voce pareva diversa ed era sempre la stessa, «elle n'avait qu'une manière pour jouer trente rôles différents, mais elle nous charmait d'un plaisir toujours nouveau».<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Il termine *maquillage* è nel gergo teatrale dalla metà XIX secolo; si trova invece la parola *maquignonnée* nel *Théâtre Italien* di Evaristo Gherardi a proposito del personaggio di Amalante nel *Phaeton* (1692, II 14) «doyenne des coquettes, maquignonnée par mille sourires compassées avec art» in GHERARDI 1741, to. III, p. 410. Sul trucco nel XVIII secolo rimando a PEYRONNET 1974, pp. 70-71 e PAQUET 1997, pp. 54-57.

<sup>130</sup> *Inventaire de Jeanne Roze Gionne Bennozzy*, cit., c. 10 v.

<sup>131</sup> Ibid. *Gros de Tours* è una stoffa pesante di seta operata.

<sup>132</sup> La dichiarazione dell'attore Fabio Sticotti citata in SCOTT 2002, p. 23.

### 3. *Nascita di una diva italiana «à la française»*

Sin dal suo debutto nel 1716 sulla prestigiosa ribalta parigina, Zanetta Benozzi nel ruolo di seconda Ammosa si mise in luce per l'espressione spontanea e vivace della ragazza semplice ed ingenua:

Elle est fort bien faite, et paraît assez jolie sur le Théâtre; son jeu est tout à fait noble et elle entre vivement dans la passion; son action en dit plus que ses discours, qui ne sont pas assez variés. Pour être une excellente actrice, il ne lui manque que le dialogue de Flaminia; on espère qu'avec un peu de soin et plus de pratique, elle pourra parvenir à cette perfection.<sup>133</sup>

Il pubblico mostrò crescente simpatia per la giovane attrice poco più che adolescente (aveva solo quindici anni), nonostante le difficoltà nella recitazione a soggetto dovute alla poca esperienza e la preferì al virtuosismo affettato di Elena Balletti: predilezione che, come ovvio, non fu senza conseguenze. Già dal 1717 i cronisti notarono che «Silvia plaît de plus en plus, et sa réputation semble augmenter aux dépens de celle de Flaminia».<sup>134</sup> La rivalità fra primedonne – la diva contro la diva – è un classico tema della vita materiale dello spettacolo. Tuttavia il lento declino della Balletti come attrice non metteva affatto in discussione il suo indubbio talento e fu determinato anche da ragioni anagrafiche, dal momento che il ruolo di prima Ammosa non poteva essere credibile a vita. Ciò che rimane soprattutto significativo è la marcatura di un passaggio di stile a fronte di un nuovo gusto teatrale. L'operazione fu biunivoca: gli spettatori abbandonarono le buffonerie e richiesero commedie in francese infarcite di musica e di danze e la recitazione dovette tenerne conto. Come abbiamo visto, Flaminia apparteneva alla grande tradizione delle attrici italiane dell'Arte che su ispirazione di Isabella Andreini erano a loro agio nella tragedia e nella commedia, esperte nel repertorio a soggetto, versate nella danza o nel canto e nutrite di ambizioni letterarie. Al contrario, la più giovane Silvia si era formata artisticamente in Francia e pur essendo il portato della cultura teatrale italiana, era per età permeabile ai cambiamenti e con una sensibilità più affine ai gusti del pubblico parigino.

---

<sup>133</sup> BOINDIN 1717-1718, lettere I, pp. 15-16.

<sup>134</sup> Ivi, lettere II, p. 13.

I francesi volevano «una Comedia strepitosa, di apparenze, d'invenzioni, di travestimenti, ed insomma ripiena di quanto solo potesse abbisognare a mantener l'Uditorio sempre in gioia, et in riso»;<sup>135</sup> il repertorio del Nouveau Théâtre Italien offriva un numero impressionante di proposte, dal momento che il capocomico Riccoboni metteva mano ai canovacci e mescolava le commedie spagnola, italiana, latina con molti riferimenti a Molière. Le vecchie commedie sempre rimaneggiate erano opera di membri della compagnia, pertanto esenti dal pagamento di diritti d'autore; ma se il *parterre* voleva autori francesi, bisognava pure pagarli. Questo spiega il motivo per cui da un lato gli attori furono riluttanti a rappresentare commedie francesi, dall'altro perché i testi italiani rimasero in quota anche quando essi avevano perso l'interesse del pubblico.<sup>136</sup> Nonostante gli entusiasmi della prim'ora delle signore che si misero a studiare la lingua di gran moda,<sup>137</sup> a Riccoboni e compagni era parso evidente che la difficoltà nella comprensione dei testi italiani avrebbe allontanato il pubblico dal teatro. Infatti, sebbene sedotti dalla novità e dall'azione pantomimica, gli spettatori potevano fermarsi alla buffoneria, ma difficilmente sarebbero stati in grado di cogliere i rimandi ai costumi italiani se non in mera caricatura di maschere:

Les dames, qui d'abord avaient paru vouloir apprendre l'italien, ne l'apprirent point, et cessèrent d'aller à la comédie; les hommes qui les cherchaient, ne les trouvant point à l'hôtel

<sup>135</sup> L. RICCOBONI, *Al lettore*, in *L'Italiano maritato a Parigi/L'Italian marié à Paris*, in NTI 1729, to. I, p. 4.

<sup>136</sup> Una *pièce* di uno o due atti fruttava al suo autore un diciottesimo dell'incasso; tre o più atti il doppio, un nono. Nel 1760 il sistema cambiò e due atti passarono a un dodicesimo dell'incasso. L'ammontare della cifra fissa nella stagione estiva era di cinquecento franchi per atto unico, seicento per una commedia più lunga; la stagione invernale valeva un aumento di cento franchi. Quando l'incasso giornaliero scendeva sotto il minimo fissato, la commedia era caduta «dans les règles» e diventava proprietà della compagnia. Ogni autore aveva diritto a due biglietti omaggio, non è chiaro se solo per la «prima» o anche per le altre rappresentazioni. Alcuni autori di successo avevano un *pass* permanente. Dopo il 1762 l'autore e il compositore dividevano gli stessi diritti di un autore di una commedia con lo stesso numero di atti. Charles-Simon Favart e Egidio Duni fissarono una diaria con il probabile intendimento di mantenere i loro servizi in permanenza. Cfr. BRENNER 1961, pp. 26-27.

<sup>137</sup> [LE FEVRE], «Nouveau Mercure Galant», juin 1716, pp. 12-13: «Pour les Dames surtout, je maintiens qu'il n'y en a pas une seule qui ne souhaite ardemment de sçavoir l'Italien. Pour en venir à bout manquent elles de jugement, de mémoire ou d'esprit? non certes; et elles sont à souhaiter d'apprendre une chose pour la sçavoir. Dès qu'elles se sentiront un peu avancées dans cette nouvelle science, elles seront les premières à demander que l'usage du François soit absolument proscrit de ces spectacles». Ancora in BOINDIN 1717-1718, lettre I, pp. 29-30: «Depuis la nouvelle Comédie, presque tout le monde projette d'apprendre l'Italien; aussi les Maîtres de cette Langue s'attendent-ils de se mettre sur le bon pied. Les Libraires remuent leurs magasins pour en tirer bien des Livres Italien [...] Ils en sont devenus si fiers, qu'ils présentent un Livre Italien tel qu'il soit avec autant de suffisance, qu'ils vendaient le Livre le plus rare et le plus recherché».

de Bourgogne, n'y vinrent plus. Pour ramener les uns et les autres, les Italiens sentirent la nécessité de parler français, grand embarras pour des étrangers qui l'entendaient à peine, et qui d'ailleurs, accoutumés à représenter à l'impromptu, s'étaient donné plus de peine à cultiver leur imagination et leurs gestes, que leur mémoire.<sup>138</sup>

Il problema della comprensibilità fu solo in parte risolto distribuendo gratuitamente alla porta del *parterre* i fogli stampati che esponevano in francese il soggetto dell'opera in programma, ma la soluzione non fu decisiva a fronte del drastico ed inesorabile calo di presenze. A poco più di un anno dal debutto, nell'agosto del 1717, gli incassi a cinquecento lire a recita si potevano definire dei successi e spesso non si arrivava alle centocinquanta lire di introito; scarseggiavano i soldi per pagare l'illuminazione della sala; nacque l'idea di far costruire un palco per le recite estive negli Champs-Élysées, ma l'iniziativa non ebbe seguito perché fu negato il permesso. Gli attori non guadagnavano abbastanza con la vendita dei biglietti alla porta e cercavano di trarre profitto dall'affitto annuale dei palchi o dalle concessioni per speciali eventi e da esibizioni in case private o a corte.<sup>139</sup>

Oltre all'Hôtel de Bourgogne, Silvia e compagni si esibivano ogni anno a Versailles e a Fontainebleau; fino al 1723 anche al Palais-Royal ed alle Tuileries nel teatro dell'anticamera reale, forse «sur le petit théâtre construit dans la Salle des Gardes».<sup>140</sup> Invece la Salle des Machines era aperta di rado, ad esempio quando il giovane re danzò ne *Les Folies de Cardenio* di Antoine Coypel (1720) e lo spettacolo costò la bellezza di centocinquantamila lire. Nei primi anni della Reggenza questa sala di ampie dimensioni<sup>141</sup> fu adibita perlopiù alle prove dell'orchestra ed ai balletti. Ne abbiamo conferma in una nota di spesa riferita alla stagione 1718, quando un non meglio identificato Colet fu pagato trenta lire «pour avoir porté et rapporté les

---

<sup>138</sup> BEAUCHAMPS 1735, pp. 128-129.

<sup>139</sup> «S'ils ne gagnent pas d'argent ce n'est pas par négligence, ni faute de chercher les moyens d'en gagner» (BOINDIN 1719, pp. 12-13). Cfr. ATTINGER 1950, p. 329.

<sup>140</sup> Nel teatro alle Tuileries gli attori della Comédie Italienne recitarono davanti al re *Arlequin Pluton* commedia in tre atti con scene in italiano che l'autore Gueullette tradusse più tardi in francese (1719). Cfr. nota manoscritta, BnF, ms. F. 9308 pubblicata in GUEULLETTE 1938a, p. 129. La *pièce* non fu stampata, solo il *vaudeville* musicato da Jean-Joseph Mouret fu inserito nel primo tomo nel *Nouveau Théâtre Italien*. Fu edito nel 1879 grazie alle cure di Charles Gueullette per la Librairie des Bibliophiles.

<sup>141</sup> La Salle des Machines constava di ottanta metri di lunghezza per metà occupati da palcoscenico e retropalco, undici metri di altezza alla graticcia e 4.6 di sottopalco con ampia possibilità di utilizzo di macchine ed un corridoio privato che collegava il palco del re con il palcoscenico. Solo nel 1763 l'architetto Jacques-Germain Soufflot la aprì come *dépendance* dell'Opéra dopo che un incendio mandò in fumo la sala del Palais-Royal. Cfr. COEYMAN 1999, pp. 48-60.

Instruments tant de la Chapelle à la Salle des Machines pour leurs répétitions que de la Chapelle à l'antichambre du Roy où était le Théâtre». <sup>142</sup> Quell'anno si esibiva alle Tuileries la famosa compagnia di saltatori di corda di Charles Allard (attivissima alla foire Saint-Germain) cui venne elargita la somma di cinquecento lire; <sup>143</sup> centottanta lire furono concesse a dieci attori della Comédie-Française guidati da Pierre Lenoir La Thorillière, marito di Caterina Biancolelli; ben milleduecento lire per i comici italiani che non godevano degli appannaggi delle *troupes du Roy*.

Au S[ieu]r Lelio Comédien Italien la somme de douze cent livres pour lui et ses camarades pour trois représentations de Comédies Italiennes qu'ils ont jouées devant le Roi au Palais des Tuileries à raison de quatre cent livres chaque représentation ainsi qu'il a été réglé pour toutes choses attendu qu'ils n'ont point de pension du Roi, 1200<sup>tt</sup>. <sup>144</sup>

Nella compagnia del Reggente Elena Balletti rimase la primadonna indiscussa almeno nei primi anni. Con il marito aveva accarezzato il sogno di poter proporre sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne la nuova drammaturgia italiana e presto fu costretta a constatare l'impraticabilità del progetto. Non senza dolore mise da parte il repertorio drammatico nel quale aveva raccolto molti successi in Italia per virare decisamente su quello comico dove riusciva alla perfezione a parodiare se stessa soprattutto nel ruolo di moglie bisbetica e gelosa. Ad esempio nella commedia *Le Philosophe trompé par la nature* che François-Antoine Jolly aveva sviluppato da un canovaccio di Luigi Riccoboni, Flaminia stava a Lelio (novello Alceste) più come Santippe che come Célimène: una «extravagante créature» che si dichiarava dolce e comprensiva, ma che in realtà voleva chiudere la figliastra in un convento e separarsi da un marito che passava il tempo a rimuginare sui difetti altrui ed era interessato troppo ai libri e troppo poco a lei. <sup>145</sup> Vero era che l'argomento della commedia poteva essere istruttivo per gli spettatori presenti in sala: le cattive scelte in fatto di matrimonio conducevano ad infelicità, come sentenziava (a ragion veduta) il filosofo protagonista della *pièce*. Se la sposa era povera si era biasimati, se ricca era lei a

---

<sup>142</sup> *Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire des Menus. Comédies du quartier de Janvier*, 1718, in AN, MR, O<sup>1</sup> 2847, c. 106 r. (inedito).

<sup>143</sup> Ivi, c. 82 r.-v.

<sup>144</sup> Ivi, c. 104 r.

<sup>145</sup> JOLLY 1735, I 4, p. 141. La commedia era andata in scena il 5 novembre 1719 seguita da un *divertissement* musicato da Jean-Joseph Mouret. Il canovaccio di riferimento in RICCOBONI 1973, pp. 103-126.

criticare, se brutta si riteneva poco amata, se bella troppo; se aveva spirito era imperiosa, viceversa era indocile. Il matrimonio poteva rappresentare una schiavitù crudele per le mogli ed una servitù domestica per i mariti, ma per la giovane e già saggia Silvia gli uomini accecati dalle donne non avevano scusanti<sup>146</sup> ed era solo la tenerezza ad informare i legami d'amore. Naturalmente la simpatia delle signore del pubblico fu tutta per la giovane interprete, anche perché la Balletti impersonava, sicuramente sopra le righe, una donna antipatica, cattiva e vendicativa.<sup>147</sup> Silvia amava il Conte (Mario sulla scena), uomo «d'un naturel aimable, et susceptible des meilleures impressions»<sup>148</sup> e spiegava alla matrigna che non voleva sposarsi, non aveva fretta, le bastava conoscere la «doctrine du sentiment». A fronte di Flaminia che gelosa e disincantata cercava di carpirne i segreti e le augurava un matrimonio (mal)riuscito come il suo,<sup>149</sup> Silvia non si scoraggiava e raggiungeva il suo amore travestita da uomo:

ARLECCHINO Mademoiselle Silvia est une fois plus belle avec des culottes qu'avec un panier; elle est jolie, jolie comme un petit amour.<sup>150</sup>

Al pubblico Silvia piaceva *en travesti* quanto il marito Mario divertiva nei panni femminili.<sup>151</sup> Si ricordi che il travestimento apparteneva alla tradizione comica (attrici nel ruolo di gemelli, attori nei panni di vecchie nutrici) e all'opera lirica con le cantanti che rivaleggiavano coi castrati. Molte primedonne si erano esibite in panni maschili, da Isabella Andreini a Virginia Ramponi, Vincenza Armani, Orsola Cecchini, Angela Nelli e la stessa Elena Balletti.<sup>152</sup> Silvia aveva dato vita anche ad un travestimento in caricatura ne *L'Amante difficile*, una commedia che già Flaminia aveva interpretato in italiano nelle prime stagioni alla Comédie e che rimase per anni

---

<sup>146</sup> «Il faut avoir perdu l'esprit pour s'imposer la tyrannique loi de demeurer sous l'empire d'une femme» (JOLLY 1735, I 5, p. 148).

<sup>147</sup> «FLAMINIA : Vengeons-nous, je veux employer à troubler leurs amours, tout ce que la haine pourra me suggérer; je veux les punir de ma faiblesse...j'en rougis...c'est un ingrat qui me couvre de confusion...qu'il s'en repente» (Ivi, II 3, p. 165).

<sup>148</sup> Ivi, I 1, p. 135.

<sup>149</sup> Ivi, III 12, p. 208.

<sup>150</sup> Ivi, III 12, p. 201.

<sup>151</sup> «Silvia augmente tous les jours en agréments, de sorte qu'elle est regardée comme une des plus gracieuses comédiennes qu'il y ait, elle est du moins aussi charmante en homme que Mario est agréable en femme» (BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 15).

<sup>152</sup> Cfr. TAVIANI 1984, p. 8. Sui ruoli *en travesti* si rimanda a DEKKER e VAN DE POL 1997.

in repertorio. Houdar de La Motte, autore della riscrittura in francese, pensò di aggiungere all'abito ed ai modi del capitano fanfarone un gustoso accento regionale del sud, forse in omaggio alla nascita tolosana della sua interprete:<sup>153</sup>

La Demoiselle Silvia joue dans la perfection le rôle de *L'Amante difficile*: elle en a rendu les différents déguisements dans leur vrai caractère, et surtout le personnage de Gascon, avec toutes les grâces et la vivacité qui lui sont propres.<sup>154</sup>

Come vedremo, la Benozzi apparve sulla scena in molte occasioni in abiti maschili, ad esempio nelle commedie di Marivaux, ma si fece apprezzare sin da subito *en travesti* nel repertorio tratto dai vecchi canovacci<sup>155</sup> e soprattutto ne *Le Naufrage au Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles Débarquées* di Jacques Autreau, messo in scena in apertura della stagione 1718. La commedia narrava la storia recente della compagnia approdata in Francia nel 1716 e rappresentava davvero un punto di arrivo perché fu il primo spettacolo per buona parte recitato in francese. Il prologo prevedeva inserti in italiano ed a soggetto per comici ancora refrattari alla lingua; ma Silvia e Flaminia portavano ragioni alla loro determinazione di parlare in francese pregando gli spettatori di scusare un «accent un peu baroque».<sup>156</sup> Le due attrici spiegavano chiaramente la loro posizione: Silvia era imbarazzata di fronte a questa novità, mentre Flaminia era sicura che rappresentando se stesse, anche gli errori di pronuncia sarebbero andati a loro onore quasi fossero fatti apposta. Era compito degli autori francesi scrivere commedie di successo e l'impresa non era facile poiché il Théâtre Italien era una sorta di «pays inconnu». Inoltre la condizione professionale delle attrici italiane era molto diversa da quella delle colleghe naturalizzate francesi di un paio di decenni prima. La Balletti ostentava sicurezza di fronte a questa nuova sfida; ma nel passaggio dalla finzione alla realtà era colei che aveva più da perdere e cominciava forse già a pentirsi di aver lasciato Venezia.

---

<sup>153</sup> Cfr. PARFAICT 1767, to. VI, p. 166n.

<sup>154</sup> «Mercure Galant», septembre 1731, p. 159 a proposito de *L'Amante difficile* di Antoine de La Motte, commedia in cinque atti e tre *divertissements* su musica di Jean-Joseph Mouret.

<sup>155</sup> Ne *Le Débauché et Arlequin qui se trahit lui-même* del 26 aprile 1717 «Silvia déguisée en jeune homme y plaît infiniment; elle a des grâces dans ce déguisement qu'il n'est pas permis à toutes les femmes d'avoir» (BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 46). Lo stesso testo tratto da un antico canovaccio apparve con titoli vari (cfr. PARFAICT 1767, to. VII, p. 636).

<sup>156</sup> Prologo de *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais ou Les Nouvelles Débarquées*, in AUTREAU 1749, to. I, p. 6. Sullo spettacolo FORSAN 2006, pp. 111-112.



A dispetto della mancanza di abilità dei comici italiani, il pubblico pieno di gratitudine tributò alla compagnia reiterati applausi.<sup>157</sup> Anche ne *Le Père partial* di Riccoboni (29 maggio 1718) la scena che produsse il miglior effetto perché «elle fut parfaitement bien jouée»,<sup>158</sup> era recitata in francese. Flaminia e Silvia (sempre in abiti maschili) si confidavano l'amore, ma il tono era caricato ed illustrato da gesti di collera, affinché gli altri personaggi in commedia non capissero i reali intendimenti degli amanti. Le due attrici erano impegnate in un curioso gioco di seduzione, crudele contrappasso di due signore che finirono per detestarsi.

Ancora nell'ottobre 1717 Silvia e Flaminia (vestita da uomo col nome di Lindori) avevano recitato singole scene in francese all'interno del canovaccio italiano *L'Éducation perdue* col maggiore impegno possibile, ma purtroppo senza risultati soddisfacenti;<sup>159</sup> soltanto un anno dopo il loro livello di competenza era quindi migliorato vistosamente, fatto che riempiva di speranza il solito trepidante cronista:

Flaminia et Silvia y ont récité quelques scènes françaises avec grâces. Ces deux excellentes actrices donnent espérance qu'en continuant à jouer en français elle se naturaliseront si bien avec cette langue, qu'elles ne feront point regretter celle de leur pays.<sup>160</sup>

Bisogna sottolineare che gli attori italiani avevano più di una difficoltà con la nuova lingua e le loro sorti artistiche furono segnate anche da questo fatto, perché solo chi si esprimeva in scioltezza poteva ambire a ruoli di rilievo. Flaminia, Silvia e il Dottore erano coloro che parlavano meglio; Lelio aveva un forte accento, Scapino faceva progressi, Mario si faceva capire, Pantalone non ci provava neppure. Violetta non capiva una parola e quanto ad Arlecchino «il est étonnant que depuis qu'il est à Paris, il n'ait pas encore appris à jargonner le Français».<sup>161</sup>

---

<sup>157</sup> «Les applaudissements dont le public a honoré cette comédie engagèrent plus fortement les comédiens italiens à donner les pièces françaises» (NTI 1753, to. I, p. XV).

<sup>158</sup> BOINDIN 1719, p. 39.

<sup>159</sup> Questo canovaccio italiano in un atto andò in scena il 23 ottobre 1717; era tratto da uno francese del pittore Charles-Antoine Coypel, autore di sette canovacci francesi tradotti da Lelio e rappresentati fra il 1717 e il 1718. «Cette scène est toute française, ainsi que tout le rôle de Lindori, et partie de celui de Silvia, ce qui n'a pas été trop goûté du public, attendu que ces acteurs ont assez mal arrangé leurs discours en cette langue [...]» (PARFAICT 1767, to. II, p. 366).

<sup>160</sup> A proposito di *Colombine avocat pour et contre* si rimanda a «Mercure Galant», mars 1718, pp. 156-157.

<sup>161</sup> BOINDIN 1719, p. 9.

Per quanto riguarda gli attori italiani, non sono affatto da disprezzare quando rappresentano una commedia italiana, mentre quando recitano in francese fanno venire la pelle d'oca. A parte la moglie di Lelio, nessuno della compagnia ha una pronuncia francese passabile.<sup>162</sup>

La voce prestigiosa di Ludvig Holberg riportava una stroncatura senza appello. Forse il drammaturgo e filosofo danese aveva motivo di risentimento nei confronti di Riccoboni, dal momento che gli aveva sottoposto una commedia che il capocomico giudicò «tutta meravigliosa», ma che non fece rappresentare temendo fosse troppo satirica. Anche da questo giudizio, seppure inquinato, si comprende quanto il processo di cosiddetta «francesizzazione» sia stato per gli attori italiani non privo di intralci, faticoso ed a tratti frustrante. Il capocomico Riccoboni, che doveva far quadrare i conti della compagnia in difficoltà economiche, aveva ben chiaro che il pubblico dell'Hôtel de Bourgogne avrebbe di nuovo riempito il teatro a patto che le commedie fossero recitate in francese, lingua che Silvia, dal talento ancora acerbo ma dall'orecchio fino e dalla buona memoria, poteva apprendere velocemente. Questo aspetto, insieme all'innata comunicabilità e simpatia dell'attrice, giocarono un ruolo cruciale nella valorizzazione sulle scene del suo personaggio. Lelio non mostrò troppa parzialità nei confronti della moglie Flaminia – che pure dovette rivendicare i diritti di prima Amatora – e decise di affidare parti sempre più importanti alla Benozzi, nuova beniamina del pubblico. Il vivace temperamento di Silvia pronto ad accendersi con facilità ed il sussiego misto a gelosia della Balletti non mancarono di generare scontri all'interno della *troupe*; la rivalità fra attrici rientrava in un copione assai frequentato che ha arricchito l'aneddotica teatrale in ogni paese e in ogni epoca. È necessario aggiungere che la scelta artistica in favore di Silvia non dovette essere strategicamente determinata dalla compagnia o dal suo capocomico; furono come sempre gli spettatori i giudici che decretarono la fortuna della Benozzi e la preferirono alla primadonna «en titre» Elena Balletti.

Anche il debutto del 12 ottobre 1717 di Pierre-François Biancolelli,<sup>163</sup> figlio del famoso Dominique e che era nato e cresciuto a Parigi, rafforzò l'inevitabile francesiz-

---

<sup>162</sup> HOLBERG 1990, p. 327. Cfr. CLAUSEN 1994, pp. 114-115.

<sup>163</sup> Pierre-François Biancolelli (1680-1734) figlio di Domenico Giuseppe Biancolelli (Dominique) e di Orsola Cortesi (Eularia) recitò nella compagnia di Giuseppe Tortoriti (Pascariello) di cui sposò la figlia Jeanne-Jacquette (Colombina). Le *tournées* della compagnia si spingevano lontano nella profonda provincia francese fino a Bayonne. A Parigi fra il 1710 e il 1717 quando entrò alla Comédie

zazione del repertorio ed ebbe il merito di riportare un po' di gente all'Hôtel de Bourgogne; inoltre accreditò il processo osmotico col palcoscenico della *foire* dove l'autore-interprete era incontrastata *vedette*. Già dal 1710 la sua compagnia aveva il privilegio di cantare e di parlare quando gli altri attori dovevano limitarsi alla pantomima o all'uso degli *écriteaux*. Lelio stesso aveva promosso l'ingaggio dell'attore perché benacetto al pubblico ed alla corte: sarebbe entrato nella compagnia della Comédie Italienne come doppio di Arlecchino.<sup>164</sup> L'attore Thomassin Visentini non gradì la decisione e voleva lasciare Parigi e tornarsene in Italia. La sua reazione era comprensibile: era seccante condividere il palcoscenico con Pierre-François Biancolelli, che era molto conosciuto e che forse gli avrebbe alienato parte delle simpatie dell'udienza francese; ancor più irritante vedere che avrebbe indossato un abito multicolore del tutto simile al suo. Usando l'espedito del teatro nel teatro, ne *L'Italian marié à Paris* di Riccoboni la questione veniva affrontata sul doppio binario, personale e artistico. Infatti, nel ruolo di uno spettatore del *parterre* e quindi senza maschera e senza costume, Thomassin si lagnava di vedere un sosia francese di cui non intendeva il linguaggio. Allora lo interpellava, discuteva: quali erano le qualità di un vero Arlecchino? Avrebbe dovuto smettere il suo dialetto per parlare parigino?<sup>165</sup> La polemica non poteva andare avanti e Thomas-Simon Gueullette, procuratore allo Châtelet ed autore drammatico, si trovò a dover mediare fra i due attori ed a dirimere la questione come aveva fatto in altre occasioni e con altri protagonisti. Così la scena incriminata della fine del secondo atto fu sostituita da un innocuo ballo in maschera di Flaminia,<sup>166</sup> sebbene il malanimo fra Visentini e Biancolelli continuò ad esistere dietro le quinte:

Un jour que j'étais derrière le théâtre avec lui, pendant que Dominique jouait une scène à déguisement, il prit l'habit qu'il avait laissé sur un banc, et l'approchant du sien: *Signor*, me

---

Italienne col ruolo di Pierrot poi a quello di Trivellino. Lavorò alacramente anche in tre commedie diverse per sera; scrisse cinquantasette opere teatrali e una traduzione intera delle liriche di Orazio. Notizie in COUDRAY 1778, to. II, pp.184-185; RASI 1897-1905, to. I, p. 445; FUCHS 1933, p. 19; ZAPPERI 1968c.

<sup>164</sup> «Lelio, qui par ses talents et par sa longue expérience du théâtre a mérité d'être à la tête de la troupe, est celui qui a le plus contribué à y faire entrer Dominique, en représentant qu'il était nécessaire d'avoir un acteur qui pût dans le besoin remplacer le petit Arlequin en cas que celui-ci tombât malade, et que, comme le public désirait de voir Dominique sur leur théâtre, il croyait qu'on ne pouvait mieux faire que de le choisir» (BOINDIN 1717-1718, lettre III, pp. 5-6).

<sup>165</sup> Cfr. *ivi*, lettre II, p. 44.

<sup>166</sup> Cfr. [L. RICCOBONI], *L'Italian marié à Paris*, in NTI 1718, to. II, 1718, II 6, pp. 54-55.

dit-il, *non è merda, ma il can l'ha Cagado*. Je lui répondis en italien qu'il était fou de faire attention à une pareille bagatelle, que son mérite était supérieur à celui de Dominique qu'il ne devait pas s'alarmer de quelque applaudissement qu'il recevait. Il m'embrassa en me disant: *Tu m'aduli, ma tu mi piace*. Et depuis ce temps il ne parut pas chagrin de voir Dominique sur le théâtre.<sup>167</sup>

Pierre-François Biancolelli fece quindi la sua apparizione sul palcoscenico della Comédie Italienne nel 1717 a fianco di Thomassin non nel ruolo di Arlecchino ma di Pierrot. Ne *La Force du naturel* di Nicolas Freret tratto da una commedia spagnola di Augustin Moreto, l'attore dichiarò con (recitata) modestia la sua inquietudine di fronte al pubblico in panni non familiari e non dimenticò di sottolineare l'onore di accompagnarsi ai migliori talenti venuti dall'Italia:

[Ce sont des] comédiens qui excellent à peindre les passions, qui sont sur le champ des Scènes remplies de traits vifs et délicats, qui parlent avec autant d'élégance que de facilité, en un mot qui savent entrer si parfaitement dans les caractères qu'ils représentent, et si bien se concerter, qu'ils attachent jusqu'aux personnes qui ne les entendent point.<sup>168</sup>

Dominique  *fils*  parlava un perfetto francese e gli spettatori sentivano di avere strumenti per giudicare la sua recitazione, balordaggini comprese; invece i comici italiani continuavano a rimanere indietro per il limite che la conoscenza della lingua imponeva. Il «jargon» – parodia del latino, dell'italiano, dello svizzero, del greco e perfino dell'arabo – era utilizzato alla *foire* come fantasioso espediente per sfuggire ai decreti ufficiali; parve un accorgimento efficace per mascherare i limiti della pronuncia giustificandoli teatralmente e figurò, ad esempio, nella caratterizzazione dello svizzero di Lelio o della cameriera analfabeta di Violetta.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Nota inedita di T.S. GUEULLETTE (OP, B240 c. 158), citato in COURVILLE 1967b, p. 105.

<sup>168</sup> *Compliment de Dominique le jour de son début*, in BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 8. «Si j'embrasse un caractère qui ne m'est point familier et dont le succès est incertain, n'imputez ma métamorphose qu'à la justice que je rends avec tout le public au mérite incomparable du gracieux Arlequin que vous honorez tous les jours de vos applaudissements. [...]» (ibid.). Notizie in *Mémoire sur le Retablissement des Comediens Italiens à Paris*, in NTI 1729, pp. XVI-XVIII; COUDRAY 1778, to. II, p. 16 e RASI 1897-1905, to. I, pp. 443-444. Rimando a GUARDENTI 1992 e 1993; CAMPARDON 1877; BOQUET 1993, pp. 27-49.

<sup>169</sup> «Dominique en parlant Français n'aura pas l'avantage qu'il aurait s'il parlait une langue moins connue; je veux dire, que ces mêmes sottises, ces expressions basses et communes dont il s'est servi le jour de son début, et qui lui ont fait du tort, auraient passé pour des saillies fines et délicates, s'il les avait dites en Italien; [...] une preuve de tout ce que j'avance à ce sujet, c'est que Lelio et Flaminia, qui sans contredire joignent habitude de parler sur le champ, ne plurent point du tout, lorsque dans le prologue de la même pièce, ils voulurent hasarder de s'exprimer en notre langue» (BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 11). Per il linguaggio alla *foire* si veda VINTI 1989, pp. 91-111 e SPAZIANI 1982.

Accanto a Pierre-François Biancolelli e alla moglie Jeanne-Jacquette Tortoriti (Colombina), avevano transitato dal palcoscenico della *foire* altre significative figure di attori come Antonio Belloni (Pierrot), François Cazeneuve detto Desgranges (Scaramuccia) e soprattutto Pietro Paghetti.<sup>170</sup> Nel ruolo del Dottore, Paghetti aveva lavorato alla Foire Saint-Germain nel 1710 e fra il 1712 e il 1714 era stato scritturato nella compagnia di Giovan Battista Costantini detto Ottavio alla Foire Saint-Laurent. Parlava bene l'italiano e il francese e debuttò alla Comédie Italienne il 9 aprile 1720 nel ruolo di Prudent de *La Fausse Coquette*; alternò parti comiche e *manteaux*<sup>171</sup> ed in sostituzione di Alborghetti fu Pantalone dal 1731 fino alla sua morte, il 14 novembre 1732.

Cet acteur, que le public regrette fort, était venu fort jeune en France, il parlait également bien le français et l'italien ; on n'a guère vu d'acteurs rassembler tant de talents pour le théâtre et pour toutes sortes de rôles, de quelques caractères qu'ils fussent ; et quoiqu'il ne fût pas d'une figure ni d'une taille avantageuse, il les jouait avec une justesse et une précision qui ne lassait rien à désirer.<sup>172</sup>

Alla *foire* esordirono anche la francese Thèrese Delalande, che fu compagna di Pierre-François Biancolelli e debuttò alla Comédie Italienne nel 1725 come *soubrette* col nome di Violetta,<sup>173</sup> Anna Elisabetta Costantini, figlia di Giovan Battista detta Mademoiselle de Belmont recitò in prime parti al posto della Balletti che dal 1731 tornò nel ruolo della *soubrette* e della madre nobile. Anche il marito Charles-Virgile Romagnesi venne ingaggiato nel 1725 per sostituire Lelio nel ruolo dell'Innamorato; Catine Visentini entrò come doppio di Silvia; Pierre-François Biancolelli passò ad

<sup>170</sup> Pietro Paghetti, nato a Brescia, era figlio d'Arte: suo padre Giovanni Battista lavorò presso il duca di Modena intorno al 1686, elogiato da Luigi Riccoboni perché attore istruito; venne scritturato nella *troupe* di Giuseppe Tortoriti detto Pascarello di cui sposò una figlia. Notizie in RASI 1897-1905, to. II, pp. 203-204; FUCHS 1933, p.162; *Mémoire sur le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris*, in NTI 1729, to. I, p. XX e COURVILLE 1967b, p.160n. Un verbale del 12 febbraio 1712 presenta Paghetti accanto a Dominique e a Octave in una *pièce* di Alain-René Lesage inframmezzata da vari *couplets* (Cfr. CAMPARDON 1880, to. II, pp. 186-187).

<sup>171</sup> Recitare *les manteaux* significava impersonare ruoli gravi e seri di anziani.

<sup>172</sup> «Mercure de France», novembre 1732, pp. 2469-2470.

<sup>173</sup> «[...] Attendu l'utilité dont elle est a lad[ite] Troupe, pour remplir les Rôles des pièces françaises» (*Aumento di un quarto di parte per M.<sup>lle</sup> Delalande*, 15 aprile 1725 a firma del Duc de Mortemart, in AN, MR, O<sup>1</sup> 848, c. 39; «Ordre de début» a parte intera per Mademoiselle Delalande, 15 aprile 1727, ivi, c. 44. Sua figlia fu Maria Teresa Biancolelli (1723- post 1778); allieva di Silvia, debuttò con *La surprise de la haine* di Louis de Boissy il 10 febbraio 1738 e lasciò nel 1762: «Dans tes traits que de dignité / et dans ton jeu que de noblesse! / Thérèse, en toi tout intéresse, / et tes talents et ta beauté» (riportata in RASI 1897-1905, to. II, p. 445).

impersonare senza maschera il domestico Trivellino che somigliava più ad un ufficiale di corte che ad uno zanni.

PANTALON      Nous avons quitté notre Hôtel  
Et transporté mollement  
Notre laboratoire  
Au faubourg Saint-Laurent  
Appelé vulgairement  
La Foire, la Foire, la Foire.<sup>174</sup>

Per l'estate 1721 le locandine color verde della Comédie Italienne annunciarono un nuovo spettacolo sul Théâtre du Faubourg Saint-Laurent. Il termine *foire* era omissso: non si legava il nome di un'istituzione ufficiale con un luogo che il botteghino approvava ed il buon gusto disprezzava. I comici italiani affittarono la sala del cavaliere Pellegrin dal 31 luglio 1721 per un paio di stagioni e alcuni soggetti *forains* finirono a ravvivare il repertorio della sala dell'Hôtel de Bourgogne, sebbene non col medesimo successo; forse lo stile della recitazione piuttosto raffinato non conveniva al livello dell'utenza e certo «[on] ne peut pas disconvenir que les acteurs italiens en général n'exécutent mieux que ceux des foires».<sup>175</sup>

I successi degli spettacoli foranei animavano delle *querelles* furibonde e fomentavano gelosie tra le sale ufficiali. Basti pensare che solo tre anni prima, nel 1718, le Comédie-Française ed Italienne, infastidite dai danni economici subiti, ottennero che gli spettacoli a Saint-Laurent fossero sospesi per due anni. Si sentivano come fortezze assediate e vascelli in tempesta e sul palcoscenico prendevano le sembianze di furenti nobildonne assetate di vendetta.<sup>176</sup> Ma le imposizioni a presidio dei privilegi reali diventavano una sfida alla conquista dell'ultimo spettatore e rappresentavano una straordinaria fucina di idee originali sul piano artistico. Condannata spesso al silenzio e quasi morta, ogni volta la *foire* risorgeva dalle sue ceneri proprio come la fenice sul sipario della Comédie Italienne e rientrava in scena pomposamente preceduta da squilli di tromba; Flaminia così ne descriveva la rinascita in stile tragico:

---

<sup>174</sup> LESAGE 1724, 8, pp. 34-35.

<sup>175</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre I, p. 49.

<sup>176</sup> Ad esempio ne *La Querelle des Théâtres* di Alain-René Lesage e Lafont (Foire Saint-Laurent, luglio 1718) il dissidio opponeva il Théâtre Français a quello Italiano (due signore inviperite) alleate contro la Foire e il cugino Opéra. Cfr. LESAGE-LA FONT 1965.

La Foire sort enfin de la nuit du tombeau,  
Où Thalie en courroux la força de descendre [...]  
La Foire est un Phénix nouveau  
Qui renaît de sa cendre.<sup>177</sup>

La *foire* Saint-Germain raccoglieva annualmente dal 3 febbraio alla domenica delle Palme un mercato coperto molto vasto sulla *rive gauche* vicino a Saint-Sulpice e all'abazia di Saint-Germain dove si vendevano tessuti pregiati, profumi e merletti; invece, in agosto, si teneva la suburbana fiera di Saint-Laurent con la rimessa delle carrozze, le *loges* dei mercanti ed a nord la zona dedicata agli spettacoli. Davanti a gente di piccola e media condizione si esibivano danzatori di corda, saltimbanchi, marionettisti e fenomeni da baraccone: la donna-mostro Madame Candi, i topi ballerini sulla corda, i piccioni ammaestrati, la scimmietta che giocava a *bilboquet* o suonava il minuetto col violino. Per via dell'alto numero di frequentatori, la *foire* restava il luogo più adatto per gli incontri clandestini e per un ricco campionario di attività illecite, dal taccheggio al gioco d'azzardo ed alla prostituzione:

Les amants les plus rusés, les filles les plus jolies, et les filous les plus adroits, y font une foule continuelle; il n'y a larcin de cœur, ni larcin de bourse qu'on n'y fasse; et comme l'affluence est toujours grande et continuelle, il y arrive des aventures assez singulières pour le vol et pour la galanterie. Les bourses ont le même sort que les âmes de Pythagore, elles passent de l'un à l'autre par une transmigration invisible. Autrefois le roi y venait, mais présentement il n'y vient plus.<sup>178</sup>

Fu proprio il mondo colorato, divertente e caotico della *foire* ad ispirare il Reggente per la festa che accolse a fine ottobre 1722 il giovane Luigi XV sulla via del ritorno dal *sacre* fra riti cavallereschi e cerimoniale sacramentale.<sup>179</sup> Il sovrano adolescente era stato incoronato «cristianissimo difensore della fede» da dodici pari del regno; dal sagrato della cattedrale di Reims aveva sacrificato la naturale ritrosia al popolare rituale della cavalcata, avanzando al fianco di Philippe d'Orléans al centro di un lungo corteggio di marescialli di Francia, di ufficiali dell'ordine del Saint-

---

<sup>177</sup> P.F. BIANCOLELLI-L. RICCOBONI, *La Foire renaissante*, in NTI 1733-1736, to. I, p. 116. La commedia in un atto debuttò alla Comédie Italienne il 29 gennaio 1719.

<sup>178</sup> MARANA 1720, p. 39. Fonti coeve sulla *foire*: PARFAICT 1743, to. I, pp. XXI e 42; SAUVAL 1724, p.164 e SAINT GELAIS 1717-1718, pp. 77-78. Per la saggistica rimando a GUARDENTI 1993, in particolare pp. 93-121 ed a ARAGONÉS 2008.

<sup>179</sup> Notizie a seguire tratte da *Journal du voyage du Roy à Rheims, contenant ce qui s'est passé de plus remarquable à la Ceremonie de Son Sacre et de Son Couronnement, etc*, in «Mercure de novembre 1722», novembre 1722, vol. I, in particolare pp. 45-46 e 32-115 e *Suite du Voyage du Roy à Rheims*, «Le Mercure», novembre 1722, vol. II, pp. 31-126.

Esprit, di trombettieri e tamburini. Il re ed il suo seguito arrivarono a Villers-Cotterêts, un borgo del Valois, nel mezzo della foresta. Il Re Sole aveva fatto dono al fratello dell'antico maniero reso celebre dal trattato firmato da Francesco I (che rendeva lingua ufficiale il francese e non più il latino) e per via ereditaria il palazzo era arrivato al nipote del re ed ora Reggente di Francia. Alcuni erano convinti che in altri tempi il castello fosse stato abitato da un gigante; altri sostenevano che il racconto fosse nato per divertire la regina Margot e che il luogo non fosse magico, bensì più prosaicamente alla mercé di combriccole di ladri. Philippe d'Orléans pensò bene di farlo risistemare per ospitare nell'occasione il sovrano col suo seguito e tutti gli artisti dei teatri reali. Nell'*avant-cour* quadrata del castello furono riprodotti il tracciato con le costruzioni effimere e la sala da ballo della *foire* Saint-Germain, illuminate a giorno da torce la cui luce gli specchi rifrangevano all'infinito:

[...] le Tableau le plus superbe et le plus neuf qu'on ait exposé aux yeux de Sa Majesté dans ces Fêtes, a été l'image ennoblie des Foires de Saint-Germain, et de S[aint]-Laurent; image gaie et amusante par le fonds, dont la forme a été embellie par tout ce que le brillant des lustres, et des illuminations, et la richesse de la décoration et des meubles ont pu fournir de magnifique et de noble. Idée simple, et cependant vaste, qui renfermait tout ce qui flatte le goût, les yeux et l'esprit; fines pâtisseries, confitures et liqueurs exquises, bijoux travaillés et précieux, jeux diversifiés et non appliquants, théâtres ingénieux et comiques, danses galantes et bien imaginées; musique gracieuse et légère, tout concourait à la fois pour divertir notre jeune Monarque. Les spectateurs même formaient un des plus beaux ornements de ce pompeux spectacle<sup>180</sup>.

L'ambasciatore Giovanni Rangoni riferì al duca di Modena che anche gli attori italiani erano stati precettati ed era «il dovere Lelio Riccoboni portarsi con la sua compagnia a Chantilly e a Villers-Cotterêts per divertire il Re nel suo passaggio per quei luoghi dove gli si prepara ogni sorta di divertimento»<sup>181</sup>. Centoquaranta fra attori, cantanti, musicisti e danzatori si sistemarono per sei giorni nella galleria dell'Orangerie in stanze ben arredate con tutte le comodità, serviti dei cibi più squisiti e dei vini più pregiati al pari dei notabili e per il massimo contento del buon mangiatore Mario Balletti:

---

<sup>180</sup> Ivi, pp. 32-33. Le attività «non appliquants» non richiedono un grosso sforzo di attenzione o di applicazione. Cfr. «Appliquer» in DAF 1694, to. I, p. 46.

<sup>181</sup> Lettera del marchese Giovanni Rangoni al duca di Modena, da Cambrai, 24 ottobre 1722 in ASMo, *Cancellaria Ducale. Estero. Ambasciatori, agenti, corrispondenti estensi. Francia*, b. 172, cc. n.n. (inedito).



[La table] était servie à trois services, dont le premier était de 20 potages de différentes façons et 40 entrées. Le deuxième de 30 plats de rôts, 20 plats d'entremets, et 20 assiettes d'oranges et salades. Le troisième de 29 corbeilles de fruits crus, 20 corbeilles de confiture sèche, et 25 compotes. Ils ont toujours été servis de même à diner et à souper, en diversifiant les potages, les entrées, les viandes, et les entremets. Outre le vin de Bourgogne et le vin de Champagne, on leur donnait à chaque repas tout ce qu'ils demandaient en vins de liqueurs, liqueurs et café. Dès le matin on leur servait du thé, du café, et du chocolat.<sup>182</sup>

Il re dodicenne si appressò pieno di stupore al corteggio guidato dal cantante d'Opéra Gabriel-Vincent Thévenard che teneva alto lo stendardo; a seguire, ballerini in vesti di fauni e di satiri danzavano fra ghirlande e cento fiaccole di cera bianca sulle note di oboi, trombette, *musettes* e quaranta corni da caccia, strumenti «les plus champêtres et les plus éclatants».<sup>183</sup> Il compositore Jean-Joseph Mouret diresse una quantità prodigiosa di sinfonisti disposti in un grande anfiteatro con gradini coperti di tappeti, mentre i comici italiani diedero un *impromptu* di piccole scene divertenti «qui réjouirent fort Sa Majesté».<sup>184</sup> I tre famosi attori Arlecchino, Pantalone e Silvia recitarono su un piccolo palcoscenico che riproduceva il giardino di Bacco, decorato di foglie d'oro, di pampini e d'uva con la statua del dio in finto marmo bianco.<sup>185</sup> La costruzione era sopraelevata di tre piedi e si ergeva su quattro pilastri che sostenevano una balaustra bianca ad effetto marmorizzato con motivi vegetali; cariatidi di bronzo dorato presidiavano l'ingresso che presentava in alto le iniziali di sua maestà fra festoni di fiori, girandole e tendaggi in damasco cremisi. Nella *pâtisserie* accanto al teatro, la danzatrice Mademoiselle Thierry faceva gli onori di casa; poi i visitatori avrebbero trovato il negozio di broccati veneziani, il caffè che serviva la cioccolata, la *boutique* di maschere ed abiti da ballo coi cantanti d'opera in domino, il magazzino di cristalli e di porcellane venute d'Oriente, il gioco dei bicchieri, i venditori di confetti e di confetture. Nell'angolo delle invenzioni ingegnose il caso del vitello a otto gambe destò negli astanti non poca curiosità.

---

<sup>182</sup> *Suite du Voyage du Roy à Rheims*, cit., vol. II, pp. 36-37. *Confiture sèche*: frutta candita.

<sup>183</sup> Ivi, p. 42. *Musette*: cornamusa; col ritorno alla natura e all'Arcadia nel XVIII secolo sono di moda gli strumenti campestri.

<sup>184</sup> Ivi, p. 44.

<sup>185</sup> «Le Théâtre Italien était occupé par deux acteurs et une actrice, Arlequin, Pantalon et Silvia, qui par des saillies italiennes, et des scènes réjouissantes, sçavaient distraire les spectateurs des autres plaisirs qui les appelaient de toutes parts [...]» (ivi, pp. 52-55).

Il giovane re giocò a biribi ed alle marionette, poi si fermò presso la bottega del Dottor Barry.<sup>186</sup>

Scapin en Opérateur, Trivelin son garçon, le Sieur Paqueti [Paghetti] en aveugle et la D[emoise]lle Flaminia, femme de l'Opérateur, remplissaient ce Théâtre, et contrefaisaient parfaitement le manège et l'éloquence des arracheurs de dents.<sup>187</sup>

Scapino Bissoni, che era stato cerretano per davvero, parlò al re con enfasi ridicola che Trivellino Biancolelli traduceva in francese; poi aggiunse un piccolo *compliment* per vantare le proprietà rare dei suoi tesori, mentre Flaminia distribuiva flaconi e scatoline in oro ai signori del pubblico, mostrava al re un gioiello avvolto in un fazzoletto di seta e per finire una grossa perla in un astuccio.

Qualche giorno dopo, il 5 novembre 1722, nel teatro costruito presso l'Orangerie del castello di Chantilly gli attori italiani rappresentarono una piccola commedia in francese dal titolo *Les Brouilleries ou le rendez-vous nocturne*. Pantalone, Lelio, Paghetti, Silvia, Mademoiselle Delalande, Arlecchino, Scapino e Trivellino cantavano e danzavano sul tema di un doppio matrimonio contrastato per gelosia ed alla fine vittorioso secondo l'antico adagio che «L'amour et la jalousie donnent bien de l'esprit».<sup>188</sup> Il *divertissement* occupava il quarto quadro (*La Soirée*) di un *ambigu comique*<sup>189</sup> che alternava danza, canto e recitazione su musica di Jacques Aubert e coreografie di Michel Blondy. Il *sociétaire* della Comédie-Française Marc-Antoine Legrand<sup>190</sup> era stato incaricato dal Reggente di comporre ed allestire lo spettacolo nel

---

<sup>186</sup> Barry era un personaggio presente in una commedia di Dancourt ed ancor prima in *Élomire hypocondre* che satireggia la vita di Molière (di cui Élomire è l'anagramma) dopo l'*affaire* del *Tartuffe* e nella quale Barry e l'Orvietan sono presentati come maestri di Molière. Cfr. DANCOURT 1705 e CHALUSSAY 1670.

<sup>187</sup> *Suite du Voyage du Roy à Rheims*, cit., vol. II, pp. 58-59.

<sup>188</sup> LEGRAND 1770, p. 205. In *Suite du Voyage du Roy à Rheims*, cit., vol. II, pp.108-109, si legge: «Cette Pièce fut parfaitement bien représentée; tous les Acteurs et Actrices du Chant, du Récit et de la Danse s'y surpassèrent, et firent extrêmement valoir toutes les parties ingénieuses et variées de ce spectacle, auquel S.M. parut prendre beaucoup de plaisir pendant plus de deux heures qu'il dura».

<sup>189</sup> Pratica scenica assai aleatoria fondata sulla mescolanza di testi eterogenei, in origine un prologo, una commedia ad intrigo, una *pièce a tiroir*. Dagli anni 1721-1723 alla Foire Saint-Laurent adottavano la pratica di estrarre a sorte il programma ed adattarlo alle reazioni degli spettatori; avrà molta fortuna anche nei teatri privati degli amatori. Cfr. TROTT 2000, p. 77.

<sup>190</sup> Marc-Antoine Legrand (1673-1728) era figlio di un medico chirurgo e seguì come attore una *troupe* di provincia. Verso il 1700 raggiunse la compagnia di Mezzettino in Polonia e di ritorno nel 1702 fu accettato alla Comédie-Française come *petit sociétaire* fino alla morte. Scrisse molto anche per la Comédie Italienne e l'Opéra Comique. Fu autore di una quarantina di *pièces* fra cui *Le Roi de Cocagne* (1718) e con Dominique  *fils Agnès de Chaillot* (1723) e de *Le ballet des vingt-quatre heures* il 5 novembre 1722 per il passaggio a Chantilly del re che tornava dall'incoronazione a Reims.

tempo *record* di tre settimane coinvolgendo gli artisti dei teatri reali. *Le ballet des vingt-quatre heures*<sup>191</sup> comprendeva anche una scena di caccia con saltatori e ballerini travestiti da animali feroci di cui imitavano gli atteggiamenti. Il primo violino (novello Orfeo) li attirava da un boschetto e la scena fu particolarmente apprezzata dal sovrano, perché tutti conoscevano la sua passione per la caccia. L'ambasciatore veneziano a Parigi Vincenzo Barbon Morosini confermò in un dispaccio inedito, redatto parzialmente in codice, che «quel che sinora apparisce à Francesi e a tutti coloro che vanno alla Corte, è che il Re non si cura che della caccia, che non parla che della caccia, e che la caccia d'un giorno appena aspetta quella dell'altro».<sup>192</sup> Anche in quella occasione Luigi XV si dedicò lungamente al suo passatempo preferito nei boschi intorno al castello di Chantilly. Prima però passò in rassegna tutte le specie rare di animali che gli furono presentate: leoni, leopardi, orsi, scimmie e tigri che il suono cupo del corno da caccia, forse il medesimo usato in scena la sera precedente, spaventò non poco.<sup>193</sup>

#### 4. *Prime attrici alle Comédies sotto il regno di Luigi XV*

Da tempo i medici mettevano in guardia Philippe d'Orléans sulla sua salute. Da qualche giorno il duca stesso se ne lamentava: gli faceva male la parrucca, diceva. Quando alle sette di sera del 2 dicembre 1723 fu colpito da ischemia cerebrale, il duca primo ministro era in compagnia di una della sue amanti. La circostanza fu prudentemente taciuta nei dispacci. Contemporaneamente nella sala dell'Hôtel de Bougogne la commedia in programma parve d'una lunghezza anch'essa mortale. Quando il sipario calò su *La Fille inquiète ou le Besoin d'aimer* di Jacques Autreau, su Lelio maestro di filosofia alla conquista di Silvia in smanie d'amore, «toujours

<sup>191</sup> *Suite du Voyage du Roy à Rheims*, cit., vol. II, pp. 91-94. Il balletto è composto da *Arlequin; la Nuit, L'Heure de l'Audience; la Matinée, Les Paniers; l'Après-Diner, Les Brouilleries ou le Rendez-vous nocturne; la Soirée*. Personaggi del Prologo: Mars (Thévenard), La Paix (M.lle Antier), Minerve (M.lle Misnier), un Coriphée (Dun), un Plaisir (Tribout). Cfr. *Ballet 1722 e PARFAICT 1767*, to. I, pp. 367-368.

<sup>192</sup> Barbon Morosini Amb[asciator]e al Ser[enissim]o P[ri]n[ci]pe, da Parigi, 25 febbraio 1723, ASVe, *Secreta. Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia*, filza 213, n. 128, c. 22r. (inedito).

<sup>193</sup> Cfr. *Suite du Voyage du Roy à Rheims*, cit., vol. II, pp. 85-105.

triste, toujours fachée»<sup>194</sup> perché tenuta lontano dal mondo, il pubblico applaudì tiepidamente. Invece all'Opéra lo spettacolo piacque ed il commesso aspettò la fine per bussare alla porticina del palco del duca di Chartres con la notizia che il padre era morto:

Sorprenderà con giustizia l'Ecc[ellenza] Ser[enissima] la notizia ch'io sono in debito d'avvanzargli del grand'avvenimento succeduto quattr'ore sono dell'improvvisa mancanza del Duca d'Orleans. Nel mentre s'attrovav'egli nel suo Gabinetto occupandosi nelle applicaz[ioni] de' grandi affari fu colpito verso le sett'ore della sera da così violento tono d'Applolessia che gli tolse in momenti la vita. Tutta la Corte rimase attonita per il gran caso, e il Duca di Bourbon non ha perduto il momento favorevole per ottenere il grand'intento. Si maneggiò in guisa, prevalendosi della distanza da Versailles del Duca di Chartres che s'attrovava in Parigi al divertimento dell'Opera che poco tempo dopo il Re lo ha dichiarato primo Ministro e successivam[ente] ricevè da esso il giuramento per la nuova cospicua carica in presenza del Sig[no]r de la Vrillière Seg[retar]io di Stato.<sup>195</sup>

Quaranta minuti di agonia furono sufficienti perché Louis Henri de Bourbon-Condé,<sup>196</sup> rivale degli Orléans ed esponente di un ramo cadetto della famiglia reale, si facesse nominare primo ministro da Luigi XV, sicuramente sotto indicazione del potentissimo cardinale André Hercule de Fleury. L'ambasciatore veneziano Vincenzo Barbon Morosini scriveva in affanno affidando i suoi frequenti dispacci al corriere del duca di Modena perché anche il Doge fosse aggiornato costantemente. Le preoccupazioni non erano senza fondamento: la morte del duca d'Orléans era un evento funesto per la Francia e di massima importanza per la stabilità politica europea. Louis duca di Chartres arrivò a Versailles a tarda sera e «penetrato dal dolore, e dalla confusione andò a gettarsi ai piedi del Re, e più con lagrime, che con parole gli disse, che tant'era la sua angoscia interiore, che S.M. gli perdonerebbe, se non aveva il coraggio di esprimere di nascosto la sua perdita, ed il suo dolore».<sup>197</sup> Tutta la notte Versailles fu in continuo tumulto; all'alba il corpo del duca d'Orléans venne composto in una bara e spedito in una carrozza alla volta del Castello di Saint-Cloud,

---

<sup>194</sup> AUTREAU 1732, I 1, p. 9.

<sup>195</sup> Barbon Morosini Amb[asciatore] al Ser[enissimo] Principe di Venezia, da Parigi, 2 dicembre 1723, ASVe, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia*, filza 212, n.100, cc. 639 r.-v. e 640r. (inedito).

<sup>196</sup> Louis IV Henri di Borbone-Condé (1692-1740) detto «Monsieur le duc» era figlio di Louis III de Condé e di Louise Françoise de Bourbon «Mademoiselle de Nantes», figlia legittimata del Re Sole e di Madame de Montespan.

<sup>197</sup> Barbon Morosini Amb[asciatore] al Ser[enissimo] Principe, da Parigi, 3 dicembre 1723, ASVe, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia*, filza 212, n. 101, cc. 641-643r.-v 644r. (inedito).

mentre il suo cuore fu portato alla «Chapelle des Cœurs» nella chiesa parigina di Notre-Dame du Val-de-Grâce. Il mattino seguente 3 dicembre 1723, Barbon Morosini ed il marchese Rangoni furono ricevuti con gli altri ambasciatori dal nuovo primo ministro, che esercitò subito le sue funzioni con molta soddisfazione e poco rimpianto del predecessore «la cui memoria comincia ad essere più in odio, che in pregio appresso la moltitudine».<sup>198</sup> Il duca di Bourbon mise mano alle carte, ma Philippe d'Orléans – «la cui diffidenza eguagliava le sue mire»<sup>199</sup> – aveva fatto sparire i documenti più compromettenti quando nell'agosto precedente era stato nominato primo ministro alla morte del cardinale Dubois. Forse Louis Henri de Bourbon-Condé non aveva lo stesso talento del Reggente, ma era più affidabile e meno dissoluto. Tuttavia non mancavano anche nei suoi riguardi motivi di preoccupazione; legati ad una donna, naturalmente: la marchesa de Prie<sup>200</sup> che lo consigliava in tutto. Al contrario, il suo predecessore fu più attento a non confondere la politica col suo privato:

Il Duca di Orleans benché amasse perdutoam[en]te tutte le femine, e che a loro donasse liberalm[en]te le pensioni Regie, nulladimeno negli affari essenziali non fu mai dalle donne consigliato, o condotto, e particolarment[en]te dopo che il Cardinale du Bois aveva preso tutta l'autorità s[te]ssa lui, sino a scacciare dalla Corte le Do[n]ne, dalle quali temeva che il Duca di Orléans potesse essere frastornato dal filo dei negozi.<sup>201</sup>

Il duca d'Orléans aveva amato le donne senza distinzione, specialmente le attrici; da Charlotte Desmares<sup>202</sup> della Comédie-Française ebbe anche una figlia legittimata; in pubblico non si peritava di chiamare «Madame Lucifer» sua moglie Françoise-Marie, figlia di Luigi XIV e della Montespan (ciò nonostante da lei ebbe otto figli!); le canzoni satiriche gli attribuivano anche un rapporto incestuoso con la figlia Marie-Louise Élisabeth; ma Philippe dava credito forse solo a sua madre, la principessa

---

<sup>198</sup> Barbon Morosini Amb[asciatore] al Ser[enissimo] Principe, da Parigi, 10 dicembre 1723, ivi, n. 103, c. 653r. (inedito).

<sup>199</sup> Ivi, c. 653v.

<sup>200</sup> Jeanne-Agnès Berthelot de Pléneuf, marquise de Prie (1698-1727) moglie dell'ambasciatore presso la corte dei Savoia a Torino ed amante del duca di Bourbon, fu per qualche anno la donna più potente a corte. Alla marchesa Marivaux dedicò *La Double Inconstance* (1724); fu protagonista della novella di Stefan Zweig *Geschichte eines Untergangs* (Wien, Neue Freie Presse, 1910).

<sup>201</sup> Barbon Morosini Amb[asciatore] al Ser[enissimo] Principe, da Parigi, 3 dicembre 1723, ASVe, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia*, filza 212, n. 101, c. 644r. (inedito).

<sup>202</sup> Christine Antoinette Charlotte Desmares (1682-1753) era figlia di Nicolas e nipote della Champmeslé. Sul palcoscenico sin da bambina col nome di Lolotte, debuttò alla Comédie-Française il 30 gennaio 1699 e si ritirò il 21 maggio 1721. Cfr. MONGRÉDIEN 1981, p. 73.

Palatina. Quando lei morì il 3 dicembre 1722, al funerale egli pretese d'inginocchiarsi sopra un cuscino della stessa materia e posto sulla stessa linea di quello dei principi del sangue: un oltraggio giudicato intollerabile. Un anno dopo, nell'occasione dei suoi funerali, la contesa pareva ancora aperta e fu risolta dal re in persona. I due cuscini sarebbero stati identici nel colore e nelle dimensioni, ma diversi per materiale: i Bourbon si sarebbero inginocchiati sul velluto, gli Orléans sul panno nero. La nobiltà se ne compiacque, ma molte cose cambiarono dopo la morte del Reggente ed a Versailles le favorite persero gli appartamenti assegnati: «Il Reggente li avea riempiti di gente non molto applaudita né alla corte né alla città, e si dicea comunem[en]te che se Luigi XIV fosse risorto non avrebbe conosciuta la metà della gente che occupava gli appartam[en]ti a lui sì diletta». <sup>203</sup>

A seguito della morte di Philippe d'Orléans, l'Hôtel de Bourgogne e la sala in rue des Fossés-Saint-Germain chiusero otto giorni per lutto,<sup>204</sup> ma da questo momento i comici italiani, ora *Comédiens ordinaires du Roi*, poterono far mostra del nuovo *status* sulle locandine e godere degli stessi diritti dei colleghi francesi. Infatti le due Comédies erano amministrate con gli stessi statuti e metodi. In nome del re i gentiluomini di camera fissavano il numero delle parti, davano ordini di debutto, di ritiro e di pensionamento, infliggevano ammende secondo loro arbitrio. Non sfugga il fatto che gli attori delle compagnie reali perdevano col titolo ogni stato familiare e civile ed una volta saliti sul palcoscenico non avevano più diritto di abbandonarlo né di uscire dalla Francia senza autorizzazione.<sup>205</sup> Impossibile dunque lasciare la scena senza permesso, a meno di non scegliere il chiostro come fece Mademoiselle Gauthier, carmelitana dal 1724. Gli interpreti della Comédie Italienne pativano il marchio dello scandalo, ma sfuggivano alla scomunica che condannava con giudizio senza appello gli artisti francesi ad eccezione dei membri dell'Accademia Reale di Musica. Luigi Riccoboni aveva fatto espressa richiesta di revoca mettendola come condizione all'arrivo in Francia nel 1716 ed ottenne che il Reggente intercedesse

---

<sup>203</sup> Barbon Morosini Amb[asciatore] al Ser[enissimo] Principe, da Parigi, 7 gennaio 1723, ASVe, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia*, filza 212, n. 112, c. 693v. (inedito).

<sup>204</sup> «Resto serrato il teatro sino ad hoggi per la morte di S.A.R. Mgr le duc d'Orléans, nostre padrone, e si riapersa questa sera col titolo di Comici ordinarij Itagliani [sic] di S. M.» (*Registres 11-14 Recettes et dépenses journalières, exercices 1722-1723, 1723- 1724, 1724-1725*, riportato in COURVILLE 1967b, p. 238n.).

<sup>205</sup> Cfr. MAUGRAS 1887, pp. 215-221.

presso il Vescovo di Parigi perché fosse tolta la scomunica. In conseguenza di ciò i membri del Nouveau Théâtre Italien potevano comunicarsi, sposarsi, far battezzare i figli in chiesa e dopo aver rinunciato formalmente alla professione, essere sepolti a Saint-Eustache o nella cappella della Vergine di Saint-Sauveur, la parrocchia nelle vicinanze del teatro intorno alla quale si era formata la piccola colonia italiana.<sup>206</sup>

È importante ricordare che mentre dappertutto si andava mitigando la severità della Chiesa verso i comici di professione, solo in Francia perdurava l'atteggiamento rigido di condanna. Gli attori erano sottratti alla patria potestà e per principio non potevano sposarsi, registrare la nascita dei figli, ricevere la comunione o l'estrema unzione. La scomunica «pro dilectatione» portava con sé l'infamia di fatto: i comici non erano in grado di essere tutori né testimoni; erano ammessi alla penitenza solo se versavano parte dei loro guadagni alla Chiesa; non potevano ricevere donazioni; la moglie di un comico, anche se non faceva l'attrice, veniva scomunicata anche lei. Per i funerali religiosi era fatto obbligo di abiurare alla professione, magari solo «in articulo mortis» con atto scritto ed in presenza di notaio. Nel 1698 Marie Desmares detta La Champmeslé, primattrice della Comédie-Française, «mourut aussi avec d'assez bons sentiments, après avoir renoncé à la comédie, très repentante de sa vie passée, mais surtout fort affligée de mourir»;<sup>207</sup> invece Adrienne Lecouvreur, che rifiutò di fare rinuncia anche solo formale, nel 1730 fu sepolta nottetempo in un giardino. Ancora nel 1758, dettando al notaio dal letto di morte le sue ultime volontà, Zanetta Benozzi raccomandava l'anima a Dio misericordioso e lasciava un'offerta alle suore Orsoline perché la ricordassero nelle loro preghiere.<sup>208</sup> Si aggiunga il fatto che se le leggi religiose colpivano la sola Comédie-Française, quelle civili valevano per tutti ed in caso di mancanza grave o di violenza c'era il carcere a For-l'Évêque. Le attrici dividevano la stessa sorte dei colleghi maschi e nei casi peggiori le attendeva l'orrore dell'Hôpital de la Salpêtrière in compagnia di prostitute, di vagabonde e di migliaia di topi.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Si ricordi che i monaci non riconoscevano l'autorità dei rituali gallicani almeno sugli stranieri; da loro i comici italiani si confessavano; cfr. MONVAL 1885a, p. 23. Sul tema della scomunica degli attori rimando a PIGHI 1957, MAUGRAS 1887 e MCMANNERS 1986.

<sup>207</sup> Lettera di Jean-Baptiste Racine al padre, da Parigi, 24 luglio 1698, in RACINE 1952, p. 618.

<sup>208</sup> *Testament de Jeanne Roze Gionne Bennozzy*, cit., c. 1r. (inedito in Documenti, pp. 267-268).

<sup>209</sup> Cfr. MAUGRAS 1887, p. 221.

Fra il 1716 e il 1726 alla Comédie Italienne vennero stilati cinque regolamenti per far regnare l'ordine e la sicurezza e per legalizzare il mestiere dell'attore a fronte della censura. Le norme riguardavano l'assemblea (funzionalità ed obblighi, decisioni sul repertorio, ripartizione dei ruoli), le prove (assenze ingiustificate e ritardi), le rappresentazioni (diritto d'autore, rispetto del testo, comportamento in quinta). Bisogna aggiungere che era sempre forte da parte dei comici il desiderio di riconoscimento sociale e di riscatto a fronte della secolare infamia. Per un attore professionista, membro di una compagnia reale, era importante attenersi alle regole e salire sul palcoscenico conscio del dovere e della responsabilità della propria funzione sociale, armato di buonsenso e dell'educazione ricevuta al pari di un gentiluomo di buona società; massime che anche il duca Antonio Farnese non dimenticò di far tenere a mente alla compagnia di Riccoboni in partenza per la Francia:

On devra jouer la comédie avec toute la modestie devant Sa Majesté aussi bien qu'à Son Altesse royale Monseigneur le duc d'Orléans, régent, ou quelque autre prince et seigneur qu'on leur ordonne de servir et cela principalement pour le bien de leur âme, pour son honneur et pour la punition que chacun pourrait recevoir en faisant différemment. On suivra la même loi jouant au public pour en avoir, après les égards ci-dessus nommés, de la gloire et du profit.<sup>210</sup>

È interessante considerare che l'attrice portava in sé una doppia contraddizione: da una parte era legata per contratto alla professione in ragione dei diritti dello stato e si trovava imprigionata negli stereotipi; dall'altra doveva proporsi agli spettatori necessariamente seducente nel momento esemplare della rappresentazione rischiando di sovrapporre finzione scenica e vita reale.<sup>211</sup> Il suo corpo catalizzava gli sguardi del pubblico e convogliava l'interesse al gioco scenico, ma non escludeva il fatto che chi stava a guardare era in teatro anche per farsi ammirare, a sua volta visto ed ascoltato

---

<sup>210</sup> *Articles qui seront observés par la troupe des Comédiens italiens de Sa Majesté très-chrétienne envoyés par Son Altesse sérénissime Monseigneur le prince Antoine de Parme, par lui ordonnés et unanimement approuvés par les Comédiens.* Art. 1, 1716 [AN, MR, O<sup>1</sup> 846], c. 1r citato in CAMPARDON 1880, to. II, p. 231. Si veda anche Lettera di Philippe d'Orléans ad Antonio Farnese, Parigi, 12 maggio 1716, ASPr, *Carteggio Farnesiano Francia*, n. 25, cc. n.n. ora in COURVILLE 1967b, pp. 17-18.

<sup>211</sup> «Powerful women – and the stars of the Paris stage were powerful, economically independent, sexually liberated, and iconic – threatened male hegemony and provoked retaliation» (SCOTT 2002, p. 25).



in una condizione di sorveglianza diffusa: un teatro «panoptico» ambiguo e sempre alla mercé degli accidenti dello spettacolo.<sup>212</sup>

Il teatro era luogo caotico e sessualmente perturbante e per questo motivo ancora alla metà del secolo nelle sale delle due Comédies vegliavano trenta guardie francesi insieme ad un corpo di polizia senza uniforme. Spioni reclutati fra delinquenti ed ex-galeotti si aggiravano mescolati fra il pubblico per relazionare sulla condotta delle attrici e le manifestazioni dell'opinione pubblica. Le *mouches* (così li chiamavano) non mantenevano facilmente l'incognito, ma erano riconoscibili per via di grossolani travestimenti: ascoltavano di rapina e trascrivevano le informazioni più piccanti in rapporti inviati con regolarità al luogotenente generale, che voleva notizie di prima mano per la visita settimanale al re. Gli *avis sur\*\*\** divennero un'attività fondatrice del sistema poliziesco, quasi un'ossessione politica della monarchia. I pettego-lezzi e le delazioni erano luogo comune della pratica sociale ed il potere li avallava nel momento stesso in cui pubblicamente li rigettava.<sup>213</sup> Trovavano posto nelle cronache dei giornali, nei verbali di polizia, nelle «nouvelles à la main» distribuite con discrezione o inviate in abbonamento a una clientela d'*élite* tre volte a settimana; davano notizie della Corte e di spettacoli, libri, luoghi alla moda anche all'estero. Erano il frutto dell'ingegno e della fantasia di solerti redattori e di copisti inclini ad aggiungere del piccante agli aneddoti spesso squallidi di domestici, portieri e palafrenieri. Il diritto di sapere sopravanzava il suo divieto, l'essenziale era rendere legittimo un sospetto con audacia e sicumera. Le notizie erano spesso tendenziose, ma chi poteva dire di sapere la verità?

Nelle cronache le indiscrezioni sulle attrici attiravano la morbosa curiosità dei lettori e contribuivano sensibilmente alle vendite. Icone di stile o *coquettes*, le donne di teatro erano pregiudizialmente marcate di irregolarità e di scandalo, sovvertitrici della femminilità convenzionalmente intesa. Salvo alcune eccezioni, si prestavano allo stereotipo della ragazza illetterata di *milieu* basso, mossa più da ambizione e da

---

<sup>212</sup> Storici del teatro e del pensiero politico hanno condiviso con pensatori e sociologi l'interesse per il rapporto fra disciplina e rappresentazione, a partire dai primi studi in seno alla scuola tedesca di Max Weber e di Norbert Elias. Negli anni Settanta è Michel Foucault a rilanciare l'attenzione per le pratiche disciplinari; sua è infatti la teorizzazione che vede nel modello del *panopticon* ideato da Jeremy Bentham il paradigma della società moderna. I tre aspetti costitutivi di quest'ultima (politico, sociale e tecnico) sono tutti legati all'idea di rappresentazione: del potere, dei corpi in società e delle idee nelle arti figurative, performative, letterarie. Cfr. BIET 2012 e FOUCAULT 1976.

<sup>213</sup> Rimando a FARGE 1992 ed a *Le désordre des familles* 1982.

depravazione che da vero talento artistico, introdotta nel *demi-monde* da un potente aristocratico che organizzava il suo debutto. A questo mito sembrava difficile contravvenire. Ne fu vittima anche la famosa Mademoiselle Clairon, citatissima dai pettegoli *report* settimanali alla polizia;<sup>214</sup> per non parlare della Lecouvreur, la cui morte plateale fu ricollegata da una parte dell'opinione pubblica alla sue frequentazioni altolocate, anche d'alcova. Le informazioni che le riguardavano erano verosimili più che vere e le attrici non avevano tutte un passato ed un presente da nascondere. D'altra parte per 'signorine di piccola virtù' (come si dice) era abbastanza facile farsi iscrivere come soprannumerarie nella lista di coriste, figuranti o ballerine dell'Opéra: in un colpo solo si emancipavano dalla famiglia e dalla giurisdizione della polizia e facevano del palcoscenico un alibi alla prostituzione.<sup>215</sup> Comunque non era infrequente che donne di spettacolo rimpiazzassero le cortigiane come protagoniste del libertinismo aristocratico. Si riteneva che l'attrice conoscesse per depravazione o per necessità tutti i rituali del sesso e avesse l'abitudine di farsi mantenere da un «amant en titre», badando di non farlo mai incontrare con l'amante ufficiale o (peggio) col vero amore.<sup>216</sup> D'altro canto storie sentimentali con attrici spesso naufragavano nel mare del pregiudizio: giovani aristocratici furono diseredati e matrimoni considerati nulli. Disonestà, dissimulazione e contraddizione permeavano lo stereotipo della commediante senza scrupoli ed esperta dea dell'amore illecito. Se l'uomo di mondo promuoveva relazioni plurime senza impegno, colei che fingeva per mestiere prestava il suo corpo a passioni sconvolgenti quanto riprovevoli ed indesiderabili; oppure meglio rispondeva alla volontà di leggerezza dell'aristocrazia dove matrimonio ed amore non solo non facevano rima ma erano antitetici. Le attrici continuavano a nutrire un immaginario di perversione e di lubricità, ma occuparono un crescente ruolo nella *sociabilité d'élite* durante il secolo. Se da una parte la difesa della rispettabilità ed i privilegi delle titolate imponevano l'esclusione delle donne di teatro dalla frequentazione di contesti ufficiali, dall'altra

---

<sup>214</sup> Su Claire-Hippolyte Lérès detta Mademoiselle Clairon fu pubblicato anonimo un *pamphlet* dal titolo *M<sup>lle</sup> Cronel dite Frétilton* quando aveva diciassette anni e che dà un'immagine di lei dalla quale l'attrice non si liberò mai.

<sup>215</sup> Si rimanda a MAUGRAS 1887.

<sup>216</sup> Cfr. BERLANSTEIN 2001, p. 40.

la riprovazione sociale nulla poteva presso un pubblico curioso di biografie piene d'intrigo.<sup>217</sup>

È significativo ricordare che fra il 1716 ed il 1723 le attrici della Comédie Italienne non potevano dirsi emancipate, poiché non avevano voce in capitolo nelle assemblee né diritto di voto in compagnia.<sup>218</sup> Rispetto alle colleghe francesi la liberazione dal marchio dello scandalo avveniva a prezzo di un adeguamento ad un orizzonte più convenzionale, nel ruolo di madri e di mogli cui Riccoboni le avrebbe costrette anche per statuto: «il n'y aura point de femme dans la troupe qui ne soit mariée, et dont le mari ne vive avec elle, soit qu'il fasse la profession de comédien, ou non»;<sup>219</sup> congedandole a metà pensione al minimo scandalo e perdendole del tutto «si elles continuent à faire mal penser d'elles, même après leur sortie de la troupe».<sup>220</sup> Riccoboni arrivò ad auspicare la richiesta di un certificato di buona condotta e l'assicurazione che le attrici venissero da famiglia onesta. Anche l'abbigliamento in scena doveva essere decoroso e le novità introdotte nella danza da Marie Sallé (che rischiò di essere sua nuora) e dalla Camargo parvero a Lelio sfrontate, quasi intollerabili; egli accentuò il tono categorico dei divieti, dal momento che liberati dai busti strettissimi e dai *paniers* esagerati, i corpi delle danzatrici sarebbero parsi più naturali e sensuali.<sup>221</sup> Forse Riccoboni avrebbe voluto rendere tutte le donne somiglianti a sua moglie, la severa ed eterea Elena Balletti; tuttavia l'ossessione per

---

<sup>217</sup> Si vedano i processi intentati dalla Duclos per entrare in possesso dei beni del vecchio protettore prima, poi per sciogliere un infelice matrimonio, lei ultracinquantenne lui diciassettenne debosciato. La vicenda fu il soggetto di un atto unico presso gli Italiens, *La Réunion forcée* (1 agosto 1730). Quanto ad Adrienne Lecouvreur, morta il 23 marzo 1730, si disse avvelenata dalla duchessa di Bouillon figlia del principe di Sobieski, gelosa di Maurice de Saxe di cui la Lecouvreur era amante. Ma probabilmente non c'entra de Saxe, bensì l'attore della Comédie Française Tribou, amante della duchessa. Cfr. MAUGRAS 1887, p. 195 e ss.

<sup>218</sup> «[...] Ne comptant point les femmes qui n'auront jamais de voix dans les assemblées et qui ne pourront jamais faire de propositions ni se plaindre [...]» (*Regolamento*, art. 4, in AN, 01 848 2, riportato in COURVILLE 1967b, p. 36n).

<sup>219</sup> RICCOBONI 1743, p. 102.

<sup>220</sup> Ivi, p. 103.

<sup>221</sup> «Il sera défendu, à l'avenir, aux filles et aux femmes de danser sur le Théâtre, sans en excepter même celles qui seraient actrices. [...] La décence exige qu'elles ne laissent voir précisément que leur visage et leurs mains; encore ont elles soin de porter toujours des gants. [...] Peuvent conserver dans leurs habillements toute la modestie et toute la décence que le sexe et la société exigent: il n'en est pas de même des danseuses; en supposant du moins qu'elles sont forcées de faire ce qu'elles font, c'est-à-dire de porter des habits très courts, et souvent d'avoir la gorge découverte, c'en est assez, sans en dire d'avantage, pour prouver que la modestie ne peut s'accorder avec cette profession. Je me contenterai donc d'ajouter que la comédie la plus libre est mille fois moins dangereuse que la danse des femmes sur la scène» (ivi, pp. 103 e 155-116).

il decoro trovava debole riscontro nelle vite delle coeve artiste francesi. *In vitium ducit culpa fuga, si caret Arte.*<sup>222</sup>

Sopprimere le attrici per preservare il teatro? L'idea sarà condivisa più tardi da Restif de la Bretonne, per reazione al libertinismo: feticista irriducibile, egli fu rigido propugnatore di un teatro dove gli attori erano scelti per il loro talento e recitavano un solo ruolo, di rado e perfettamente; le attrici si tenevano separate dai colleghi tranne che sul palco. La degradazione era l'unico antidoto al loro veleno, soprattutto al desiderio che suscitavano; per cui alla fine dello spettacolo era opportuno che la primadonna rimanesse in quinta in abiti dimessi e, prevenendo i pericolosi effetti del suo fascino, lasciasse il camerino senza dare occasione al pubblico di incontrarla. Per bocca di Madame des Tianges, protagonista e portavoce, questa riforma alternativa proponeva che attori ed attrici fossero schiavi, reclutati negli orfanotrofi e di proprietà dello Stato, tenuti in istituzioni simili ai conventi senza diritti civili e senza salario, il cui importo doveva invece essere investito fino al giorno del loro ritiro dalle scene.<sup>223</sup>

La provocazione metteva l'accento sugli obblighi e sulle restrizioni cui erano sottoposti i professionisti della scena in Francia, anche se nella sala del Nouveau Théâtre Italien erano gli spettatori ad essere più sovversivi ed indisciplinati dei comici. Il *parterre* era particolarmente rumoroso, dissentiva sonoramente usando anche i fischietti. Talvolta nascevano battibecchi fra i mercanti ed i borghesi in platea ed i nobili nei palchi o seduti sulla scena. Accusati di essere soltanto degli storditi, vanitosi e sfaccendati, i *petit-mâtres* si mettevano in mostra intervenendo ad alta voce e commentando momenti della rappresentazione o denigrando i gusti del pubblico più popolare.

LE MARQUIS M'avez-vous vu serpenter sur le théâtre? Ma foi, je ne fais pas mal la roue, quand je me donne au public.

LA COUSINE Je ne vous ai point vu, car il y avait tant de monde!... Mais je ne comprends pas quel plaisir prennent certaines personnes à être toujours derrière les acteurs.

---

<sup>222</sup> Q. ORAZIO FLACCO, *Ars poetica*, v. 31.

<sup>223</sup> Cfr. RESTIF DE LA BRETONNE 1980, pp.186-190 e 449-456.

- LE MARQUIS Vous moquez-vous? C'est le bel air ; et les gens de qualité ne voient plus la comédie que par le dos. [...] Hé! Avez- vous remarqué, quand les tableaux ont paru, comme je me suis tenu ferme au milieu du théâtre, en dépit des sifflets? Voilà, morbleu, ce qui s'appelle faire bouquer le parterre.
- LA COUSINE Et pourquoi un homme de qualité comme vous se veut-il brouiller avec tout un parterre? Écoutez, c'est un dangereux ennemi, je le craindrais plus avec ses sifflets que bien des marquis avec leurs épées.
- LE MARQUIS Bon, bon: un homme qui a séance sur le théâtre ne fait point de comparaison avec des gens qui entendent la comédie debout.<sup>224</sup>

Era difficile per gli attori tener testa a un pubblico esigente e rumoroso e far coincidere le richieste del botteghino con le proprie aspirazioni ideali. Nel 1729, ultima stagione di permanenza di Luigi Riccoboni alla direzione della Comédie Italienne, solo ventiquattro rappresentazioni su un totale di duecentosettantacinque attirarono più di cinquecento spettatori; non erano infrequenti le serate con poche decine. La misantropia ben rappresentata da Lelio sulla scena dovette subire una brusca ripresa anche nella vita allorquando, come abbiamo visto, il Mezzettino dell' Ancien Théâtre Italien ricomparve nel febbraio 1729 per scomparire con la cassa il mese successivo. La sua *rentrée* era stata sostenuta proprio da Lelio, che sperava di incuriosire il pubblico non comprendendo che il vecchio repertorio dell'altrettanto vecchio Costantini non avrebbe interessato nessuno. Così, proprio nell'aprile 1729 Riccoboni abbandonò disgustato il teatro all'inseguimento di ambizioni diplomatiche presto deluse. Di fatto rimase il capo morale della compagnia, mosso da un'incrollabile fede nel valore pedagogico del teatro. Utilizzò il palcoscenico come un pulpito e gli scrupoli religiosi gli fecero compiere scelte talvolta anacronistiche, talvolta prudenti. La formazione gesuitica portò Lelio ad intendersi soldato del teatro ed a volere una compagnia organizzata di conseguenza, per la salvezza dell'anima sua e dei suoi compagni in Italia ed oltralpe. L'ottenne certamente, ma perse la partita con gli attori francesi, coi quali si era esibito a Palais-Royal, a Versailles o durante il soggiorno autunnale del sovrano a Fontainebleau, che era l'appuntamento mondano più atteso.

---

<sup>224</sup> REGNARD 1701, 4, pp. 428-429. *Bouquer*: fig. cedere alla forza, essere costretto a sottomettersi; *brouiller*: mettersi contro.

A parte un breve soggiorno il 30 maggio 1717 dello *czar* Pietro il Grande, Fontainebleau non era stata meta di visite fino al 1724. Da quel momento però numerosi visitatori furono ospitati al castello ed i fastosi spettacoli che si organizzarono furono emblema della magnificenza della corte e del suo dinamismo culturale. La programmazione degli intrattenimenti riprendeva quella di Versailles e prevedeva la commedia francese o la tragedia il martedì e il giovedì, l'italiana il sabato, la musica il lunedì e il mercoledì, il gioco il venerdì e la domenica. Se i giorni della commedia cadevano in un giorno di festa, la rappresentazione veniva posticipata all'indomani.<sup>225</sup> Le opere musicali, rare all'epoca di Luigi XIV, divennero meno eccezionali, ma il loro numero oltrepassò di rado le tre per stagione a causa del costo elevato ed in periodi difficili furono le prime ad essere sacrificate.

Durante il regno del Re Sole la corte apprezzava le tragedie di Corneille, di Racine e di Crébillon e il *grand opéra* di Lully; ma come noto Luigi XV era poco amante del teatro e a Fontainebleau si dedicava alla caccia tutto il tempo, anche quando pioveva. Il Consiglio era obbligato a trasferirsi con grande incomodo col risultato che le spese lievitavano ed il soggiorno costava milioni alla Francia. Louis duca d'Orléans, figlio del Reggente defunto, restava a Parigi se non nei giorni assegnati per il Consiglio, ufficialmente accanto alla moglie incinta. La gravidanza era una scusa: la consorte non faceva gran figura a corte e neppure sua madre Françoise-Marie, sempre in acerrima rivalità con la sorella Louise-Françoise madre dell'attuale primo ministro duca di Bourbon, che si prendeva tutte le attenzioni. «Le passioni de' Grandi della Corte sono molto agitate, e si pretende che abbiano dato occasione a molte que-rele»<sup>226</sup> chiosava laconico l'ambasciatore veneziano, testimone di piccanti retroscena.

All'arrivo al castello della famiglia reale l'intendente dei Menus Plaisirs era incaricato di distribuire a tutta la corte il programma delle sei settimane di permanenza in-

---

<sup>225</sup> Cfr. CASTELLUCCIO 2005.

<sup>226</sup> Barbon Morosini Amb[asciator]e al Ser[enissim]o P[ri]n[ci]pe, da Fontainebleau, 10 novembre 1724, ASVe, *Secreta. Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia*, filza 213, n. 200, c. 356v. (inedito): «Tutta la figura, e ne spettacoli, e nelle caccie, e negli appartamenti vien fatta dalla duchessa di Bourbon, madre del duca, ed è noto che l'avversione delle due sorelle è così forte, che non possono soffrirsi nel medesimo luogo, e all'ora particolarmente che l'una si distingue per grado eminente dall'altra. Il re cena spesso o nell'appartamento della duchessa o in quello del duca. Converrebbe perciò, che il duca d'Orléans, e le duchesse moglie e madre vi cenassero qualche volta, ed è questo precisamente quello, che più aborriscono [...]» (ivi, cc. 355v e 356r).

sieme ai testi delle *pièces* e delle opere. Per ottenere un posto, i cortigiani domandavano i biglietti al primo gentiluomo di camera in carica o allo stesso intendente o al capitano delle guardie in quartiere. Gli spettatori erano obbligati a seguire l'etichetta e non applaudivano per il rispetto dovuto al sovrano; ma quest'uso rendeva le serate compassate e non permetteva agli attori di valutare il reale gradimento dell'uditorio, di «connaître le cri de la nature, le vrai vœu du public, dans une salle où l'on ne peut qu'être spectateur muet, sans se livrer par aucun battement de mains à l'enthousiasme de l'admiration».<sup>227</sup>

Dall'epoca del Re Sole gli spettacoli a Fontainebleau iniziavano dopo il ritorno dalla caccia del sovrano per terminare prima di cena, fra le nove e le dieci di sera. Fu la moglie di Luigi XV, la regina Maria Leszczyńska, a fissare l'inizio delle recite alle sei e la cena alle dieci; le amanti del re Madame de Pompadour, poi Madame du Barry, sceglievano i titoli in programma.<sup>228</sup> La vita a corte non era facile per la sovrana, che si guadagnò il rispetto della nazione (e un'ode poetica della Balletti!)<sup>229</sup> grazie all'indole generosa ed alla sua devozione. Suonava il clavicembalo abbastanza bene ed ebbe sempre interesse per la musica; a Versailles faceva organizzare i concerti detti «della Regina» ogni lunedì e mercoledì. In teatro il re preferiva un discreto palco grigliato al secondo ordine e lasciava il posto vuoto in platea come simulacro; ma durante la rappresentazione guardava col binocolo le signore più che lo spettacolo, scriveva la lista delle preferite su un foglio e le fortunate prescelte, avvertite con poco anticipo, si presentavano con «robes à plis et à barbes tombantes» che mai avrebbero indossato in altra occasione.

A Fontainebleau gli spettacoli erano allestiti di preferenza nella cosiddetta «Aile de la Belle Cheminée», chiamata così per via di un camino che dominava il muro nord della stanza; diventò poi la «Salle de la Comédie», analoga per dimensioni (dieci metri per quaranta) all'antico Jeu de Paume del XVII secolo. Lo spazio comprendeva un'area per i camerini dietro la scena, ma era senza palchi né balconate né posti fissi

---

<sup>227</sup> BACHAUMONT 1777-1787, to. IX, p. 270. Testimonianza in *Correspondance* 1874, p. 96: «personne ne peut applaudir et les battements de mains sont interdits, ce qui rend le spectacle très froid». L'autorizzazione ad applaudire fu accordata da Luigi XVI a Choisy nell'ottobre 1775.

<sup>228</sup> Una testimonianza dell'uso degli spettacoli dopo la caccia in «*Mercure Galant*», octobre 1707, p. 392. Si noti che l'orario venne conservato fino al 1786. Rimando a RICE 1989, p. 120 e CASTELLUCCIO, 2005, p.12.

<sup>229</sup> Cfr. BALLETTI 1726.

nel *parterre* e lo spazio destinato agli spettatori era scarso. Anche l'area d'azione sul palcoscenico era ristretta (circa otto metri per quattro con sei coppie di quinte laterali) e consentiva distribuzioni limitate. Diverse furono le modifiche del teatro fra il 1682 e il 1725 quando la sala fu rinnovata per il matrimonio reale. In quell'occasione venne abbattuto il camino, aggiunta una balconata su uno dei lati e fu ricavato uno spazio di sei metri per quattro per ospitare circa trenta musicisti a livello del *parterre*. Il palcoscenico prevedeva un'area di sei metri quadrati dove si recitava e una prospettiva per le scenografie di quattro metri e mezzo di ampiezza per quasi cinque di profondità con quinte ridotte da sei a quattro per lato più tre file di luci in ribalta (forse di tre differenti colori) e quattro botole. Se il palcoscenico fece le spese in favore della maggiore capienza dell'*auditorium*, soltanto il pubblico seduto davanti nei palchi o in balconata aveva una visione completa della scena.<sup>230</sup>

Quando Luigi XV e Maria Leszczyńska soggiornarono a Fontainebleau dopo il loro matrimonio del 5 settembre 1725, invitarono ad esibirsi le compagnie reali nella nuova sala recentemente approntata. Dal 21 agosto al 28 novembre la Comédie Italienne chiuse il teatro a Parigi; invece la Comédie-Française non fermò la programmazione, dal momento che aveva istituito l'uso dei doppi ruoli proprio per sopperire all'esigenza e per approfittare della chiusura del teatro concorrente. I periodi erano chiamati «grandes absences»: gli attori principali col nome di richiamo si trasferivano a corte, gli altri «petites acteurs» lavoravano in sede. Tuttavia per le attrici in vista non era indispensabile essere convocate dal re o andare a partorire in campagna per farsi sostituire; molte *vedettes* lo facevano per capriccio affinché le loro apparizioni fossero più ricercate e meglio remunerate.<sup>231</sup>

Il debutto a Fontainebleau per Silvia e compagni avvenne il 5 di settembre 1725 con *La Surprise de l'amour* di Marivaux e proseguì con *L'Impatient* di Coypel il 18 settembre; *Le Joueur* di Riccoboni e *L'Œdipe travesti* di Biancolelli del 23 settembre furono la risposta rispettivamente a *Le Cocher supposé*, un classico del repertorio di

---

<sup>230</sup> Cfr. RICE 1989, pp. 18-22.

<sup>231</sup> LEVACHER DE CHARNOIS 1788, p. 14: «Dans ce temps, les acteurs, sous prétexte d'aller faire des recrues pour le théâtre, ne partaient pas pour la province quinze jours avant la clôture; ils n'employaient pas trois et quatre mois à courir de ville en ville pour y faire admirer leurs talents, et recueillir encore plus d'argent que de couronnes et de méchants vers; ils ne revenaient pas avec un organe presque méconnaissable, une poitrine fatiguée, pour avoir joué tous les jours, et peut-être donné deux représentations par jour». Cfr. anche PEYRONNET 1974, p. 81n.



Hauteroche, e all'*Œdipe* di Voltaire, recitato tre giorni prima dagli attori francesi alla presenza dell'autore. I drammaturghi preferivano proporre le loro novità al pubblico parigino, ma Fontainebleau rappresentava un caso a parte: era molto lusinghiero presentare un testo a corte ed oltre all'onore di stare al cospetto dei sovrani, la gratificazione era anche economica e portava spesso ad una pensione reale.

Il 1 ottobre i comici italiani presentarono *La Double Inconstance* di Marivaux insieme a *Le Mauvais Ménage*, un'altra parodia da Voltaire (*Hérode et Marianne*); poi fu il turno del successo sempreverde di *Timon le misanthrope* di Delisle de La Drevetière (27 ottobre) e dei canovacci italiani di Arlecchino che il pubblico aspettava e gradiva. Il 6 novembre ne *La Morte de Pompée* di Corneille, la famosa primadonna della Comédie-Française Adrienne Lecouvreur guadagnava applausi sulla rivale Mademoiselle Duclos; ma non mancavano alla programmazione il classico comico di Alain-René Lesage (*Crispin rival de son maître*) ed il 15 novembre, su espressa richiesta del re, *L'Impromptu de la Folie* di Marc-Antoine Legrand.<sup>232</sup>

Proprio nel 1725 impazzava la guerra dei teatri, da sempre in rivalità fra loro: i «petits sociétaires» rimasti a Parigi durante la trasferta dei titolari a Fontainebleau non si arrischiavano col repertorio, ma volevano trovare proposte sempre nuove per attirare il pubblico. La Comédie-Française riscosse un vivo successo ne *La Française italienne* di Marc-Antoine Legrand: la Servetta che imitava Arlecchino e Pantalone che parlava male il francese illustravano perfettamente il gusto satirico del tempo, le inimicizie fra interpreti e fra autori. Erano protagonisti l'attore comico Armand<sup>233</sup> e nei panni del finto Arlecchino la figlia dell'autore, Charlotte Legrand (1705-1740), che grazie alla brillante interpretazione si guadagnò un posto di *sociétaire*; con un'imitatrice della cantante Astori ebbero tanto successo da essere invitati alla presenza dei reali.

L'idea di travestire la Servetta da Arlecchino si rivelò vincente anche se non originale perché già usata alla Foire Saint-Laurent da Dominique Biancolelli ne *Arlequin*

---

<sup>232</sup> Si trattava di uno spettacolo composto di un prologo, una *pièce* di gusto francese (*Les Nouveaux Debarqués*) e una di gusto italiano (*La Française Italienne*). Per il programma rimando a RICE 1989, pp. 135-137. Per l'edizione della commedia *La Française Italienne* LEGRAND et al. 2007.

<sup>233</sup> François-Armand Huguét detto Armand (1699-1765) cominciò a recitare in Linguadoca con Dominique e Paghetti-Pantalone; poi nel 1723 è Pasquin ne *L'homme à bonne fortune* di Baron alla Comédie-Française dove è ricevuto come *petit sociétaire* un anno dopo.

*filles malgré lui* (22 luglio 1713) e da Colombine ne *Arlequin ou Arlequin Colombine* di Alain-René Lesage (25 luglio 1715). L'attribuzione di personaggi italiani agli attori francesi durante l'assenza della compagnia impegnata a corte, suonò come un vero e proprio abuso; inoltre la sottolineatura dell'incapacità di Alborghetti-Pantalone a parlare la lingua dopo nove anni di permanenza in Francia, toccava un punto ancora sensibile.<sup>234</sup> Anche l'Académie Royale de Musique ebbe a fare le sue rimostranze contro la Comédie-Française, sventolando il privilegio di opere con più di due cantanti e sei musicisti; ed era ben vero che *L'Impromptu de la Folie* ne contava ben nove, insieme a quattro o cinque attori che cantavano ed a sette o otto coppie di danzatori.

La risposta italiana non tardò ad arrivare: il 15 dicembre 1725 ne *L'Italienne française* di Pierre-François Biancolelli, Jean-Antoine Romagnesi<sup>235</sup> e Louis Fuzelier una buona fata prometteva l'aiuto ad Arlecchino e a Pantalone perché in loro assenza gli attori francesi avevano introdotto personaggi italiani nel loro teatro. Per favorire la padrona affinché Mario mantenesse l'impegno di sposarla anziché contrarre matrimonio con Silvia, la *suivante* Colombine si travestiva da valletto col nome di Crispin. L'onomastica non era scelta a caso: Raimond Poisson detto Crispin era un noto attore francese ed il suo personaggio di capitano sbruffone con gli stivalacci era molto riconoscibile nel costume e nei toni.<sup>236</sup> Flaminia, avvezza ai ruoli *en travesti*, assunse il ruolo di Colombine/Crispin, ma l'interpretazione non suscitò commenti univoci. L'autore Romagnesi difese l'attrice a spada tratta, perché nel momento di maggior confusione del pubblico la Balletti con l'esperienza data dal mestiere riuscì a trarsi d'impaccio, a far sospendere il fracasso in sala e a prendersi pure l'applauso.<sup>237</sup> Flaminia interpretava ancora una volta un personaggio scaltro che non si faceva

---

<sup>234</sup> Cfr. LEGRAND et al. 2007, pp. 12-14.

<sup>235</sup> Jean-Antoine Romagnesi (1690-1742) nato a Namur da Gaetano e dalla francese Marie-Anne Richard, suo nonno era Marc'Antonio Romagnesi detto Cinzio. Dopo un giro in provincia di qualche anno tornò alla Comédie Italienne nel 1725.

<sup>236</sup> Un esempio di caratterizzazione anche linguistica del personaggio è offerto in II 3: «COLOMBINE (*en Crispin*): Je suis au poil et à la plume. Faut-il ferrailer, ti, ta, ta, deux hommes ne me feraient pas peur; j'ai une botte secrète qui met le plus hardi hors de combat. Je suis l'inventeur des échelles de soie, du zigzag. Personne n'a plus d'activité pour écarter les créanciers, négocier avec les usuriers. Mais où j'excelle, c'est dans une intrigue amoureuse» (DOMINIQUE-ROMAGNESI-FUZELIER, *L'Italienne française*, in LEGRAND et al. 2007, p. 101). Notare che «Je suis au poil et à la plume» significa sono capace di fare tutto; *zigzag* è una macchina che si allunga o si ritira dalla due braccia.

<sup>237</sup> Cfr. ROMAGNESI, *Le Retour de la tragédie française*, sc. ultima, ivi, pp. 20-21. Per la *querelle* rimando a RUBELLIN 2010.

sottomettere da nessuno,<sup>238</sup> tanto meno dal povero Lelio sempre più disperato e farfugliante. Arlecchino ne contraffaceva la voce quando se la prendeva con la «cruelle, la tigresse Silvia, la léoparde Silvia, la basilique Silvia».<sup>239</sup> Da un lato la parodia del valletto francese Crispino era la risposta degli attori italiani alla provocazione della concorrenza, dall'altra era proprio quella la metamorfosi che il pubblico richiedeva agli attori della Comédie Italienne, come spiegavano i versi del *vaudeville* finale de *L'Italienne française*:

L'une se change en Arlequin,  
Colombine devient Crispin.  
L'ardeur de vous plaire en est en cause  
Ah! Puissiez-vous,  
Messieurs, applaudir tous  
À la métamorphose.<sup>240</sup>

Nonostante le capacità metamorfiche di Flaminia, alla prima rappresentazione del 15 dicembre 1725 *L'Italienne française* cadde. Sulla stampa comparve solo qualche dettaglio della messa in scena e nessun riferimento agli attori. La pretestuosità dell'azione e della situazione non potevano reggere la lunghezza di tre atti, sebbene questa non fosse la ragione determinante dell'insuccesso. Infatti la commedia naufragò per una cabala perfettamente orchestrata e la recita fu disturbata così da impedire di seguire il testo.<sup>241</sup> La narrazione affidata al personaggio di Pasquin nella successiva commedia *Le Retour de la Tragédie française* di Romagnesi spiegava

---

<sup>238</sup> «COLOMBINE: La crainte retient les femmes. Elles croiraient démentir leur caractère si elles prenaient le dessus avec les hommes. Il faut se défier d'eux, ce sont des poissons rusés qui viennent badiner autour de l'appât et qui ne mordent pas toujours à l'hameçon» (DOMINIQUE-ROMAGNESI-FUZELIER, *L'Italienne française*, cit., p. 112. Gioco col termine «APPAST [*appât*]: substantif m. Pasture, mangeaille qu'on met, soit à des pièges, pour attirer des bestes à quatre pieds, et des oiseaux, soit à des hameçons, pour pescher des poissons. [...] Il se prend figur. pour tout ce qui attire, qui engage à faire quelque chose. [...] APPAS: s. pluriel. Ce terme ne se dit guère que pour exprimer les charmes de la volupté, ou ceux de la beauté. *Les appas de la volupté. Souspirer pour les appas d'une belle femme. Les appas d'une Dame.*» in NDAF, vo. I, p. 73.

<sup>239</sup> DOMINIQUE-ROMAGNESI-FUZELIER, *L'Italienne française*, II 12, cit., p. 110.

<sup>240</sup> *Vaudeville* finale, ivi, p. 123.

<sup>241</sup> «Il est aisé de sentir qu'il n'y en a pas assez pour comporter trois actes [...] plusieurs personnes engagèrent les Comédiens à donner une seconde représentation de *L'Italienne française*, pour pouvoir juger si elle méritait le mauvais sort qu'elle avait eu. Elle parue faire plaisir à cette seconde représentation, ayant été écoutée avec attention» («Mercure de France», décembre 1725, vol. II, p. 3133).

bene la cospirazione al caffè Procope, il coinvolgimento del *parterre*, la riuscita del prologo e l'eccitazione crescente degli avversari.<sup>242</sup>

Il gusto della parodia alla Comédie Italienne, cui arrise un sempre maggior riscontro di pubblico, veniva da lontano: il 24 luglio 1723 alla *loge* di Pellegrin presso la *foire* Saint-Laurent aveva debuttato *Agnès de Chaillot*<sup>243</sup> e Silvia aveva tenuto banco tutta l'estate fino alla metà di settembre con un successo straordinario che proseguì fino al 1750 con centoventicinque repliche. Come già ricordato, si trattava di un travestimento parodico della tragedia *Inès de Castro* di Antoine Houdar de La Motte andata in scena alla Comédie-Française ad apertura della stagione in corso il 6 aprile 1723.<sup>244</sup> Le repliche erano state interrotte alla seconda per la malattia del protagonista maschile Michel Baron che recitava nel ruolo di Alphonse, ma erano poi riprese il 15 maggio con trentadue rappresentazioni a Parigi ed una a Versailles. La distribuzione era completata da Mademoiselle Duclos (Inès), Adrienne Lecouvreur (Constance), Demoiselle de Lamotte (Reine) e i *sociétaires* Quinault-Dufresne, Du Bocage, Duchemin e Legrand. Le due attrici principali, Duclos e Lecouvreur, dal 23 febbraio 1723 beneficiavano di cinque quarti di parte in sequestro fino alla fine dell'anno teatrale «en consideration de l'exactitude qu'elles ont à remplir leurs devoirs dans la troupe et les dépenses extraordinaires qu'elles sont obligées de faire».<sup>245</sup>

La paternità della parodia *Agnès de Chaillot* è controversa. Tradizionalmente attribuita a Dominique *fils*, sembra che la famiglia possedesse un ritratto eseguito dall'attore Pierre Théveneau che raffigurava proprio il Biancolelli in posa nel suo studio nell'atto di scriverla.<sup>246</sup> Anche la tragedia di La Motte ebbe molta fortuna e

---

<sup>242</sup> *Le Retour de la tragédie française* di Jean-Antoine Romagnesi debuttò il 5 gennaio 1726. Riferimento in M.A. LEGRAND, *La Française italienne*, cit., p. 24.

<sup>243</sup> «Le peu de recette que les Comédiens Italiens avaient fait à la Foire S[aint]-Laurent de l'année précédente, ne les empêcha pas de revenir [à] celle-ci, [pour] consommer le bail de la loge qu'ils avaient passé pour trois années avec le Chevalier Pellegrin. [...] [*Agnès de Chaillot*] Elle eut un succès prodigieux, aussi peut-on la donner pour le modèle d'une bonne et véritable Parodie» (PARFAICT 1743, to. II, pp. 14-17).

<sup>244</sup> Il medesimo soggetto ispirò molte opere liriche ed il dramma *La Reine Morte* di Henri de Montherlant (Comédie-Française, 8 dicembre 1942).

<sup>245</sup> Notizia riportata in PEYRONNET 1974, p. 28.

<sup>246</sup> Pierre Théveneau, figlio del caffettiere della Comédie Italienne, «lequel au talent du chant et à celui de bien jouer la Comédie, joignait le talent de la peinture, et réussissait principalement dans le portrait» (PARFAICT 1767, to. VII, p. 346).

contò centodieci repliche fino al 1750.<sup>247</sup> Era evidente che le sorti dei due spettacoli erano legate indissolubilmente ed era impossibile essere spettatori dell'uno senza assistere anche all'altro. La parodia utilizzava i versi che sortivano l'effetto comico per contrasto con il contesto ed i personaggi umili rappresentati; nel ruolo del Balivo e di sua moglie facilmente riconosciamo Lelio e Flaminia; e l'ultima scena, con l'entrata di quattro bambinetti urlanti e Agnès che sventola il contratto matrimoniale, doveva chiaramente parodiare la scena dell'ultimo atto della tragedia di La Motte, che alla prima rappresentazione divise nei giudizi il pubblico in sala, come testimoniò lo spettatore Montesquieu:

J'ai entendu la première représentation de la tragédie d'Inès de M. de La Motte; j'ai bien vu qu'elle n'a réussi qu'à force d'être belle, et qu'elle a plu aux spectateurs malgré eux. Il y a un second acte qui, à mon goût, est au-dessus de tous les autres. Je me suis plus senti touché les dernières fois que les premières. Au cinquième acte, il y a une scène des enfants qui a paru ridicule à bien des gens, et l'auditoire était partagé: les uns riaient et les autres pleuraient. Je suis persuadé que cette scène ferait un effet étonnant sur un peuple dont les mœurs seraient moins corrompues que les nôtres. Nous sommes parvenus à une trop malheureuse délicatesse.<sup>248</sup>

Nel 1723 a Versailles per i quartieri d'inverno le due Comédies presentarono nove recite ed entrambi i grandi successi della stagione. Se compariamo i fogli paga dei due spettacoli, le spese ordinarie furono analoghe ed i costi più significativi riservati all'illuminazione;<sup>249</sup> quanto alle spese straordinarie, l'organico della Comédie Italienne era più numeroso e l'allestimento più complicato e pertanto più oneroso. Gli attori guadagnavano sei lire al giorno esattamente come i loro colleghi francesi e senza differenza fra prime e seconde parti; tuttavia la compagnia guidata da Riccoboni prevedeva sei danzatori, due musicisti, due sarti, un parrucchiere e tredici assistenti di scena oltre alle presenze ordinarie di uno scenografo, un suggeritore, tre *gagistes*, porta fiaccola e facchini. Si aggiungano le spese di noleggio per i trasporti

---

<sup>247</sup> Cfr. TROTT 2000, p. 77.

<sup>248</sup> MONTESQUIEU 1899-1901, *Pensée* n. 143, to. II, p. 56. Rendiconto di *Inès de Castro* sul «Mercure», avril 1723, pp. 777-790.

<sup>249</sup> Si potevano contare trenta candele bianche per gli attori e trecentonove per sala, palchi, palcoscenico, retropalco e quinte; venticinque candele gialle di cui venti per i camerini; sei terrine contenenti cera e ventidue fiaccole per i trasporti per un costo totale di tremiladuecentottantadue lire a stagione. Notizie ricavate da *Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire des Menus. Année 1723. Comédies du quartier d'Octobre à Versailles. État de la Dépense faite en l'extraordinaire des Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roy, pour les Comédies représentées à Versailles pendant le quartier d'Octobre mil sept cent vingt-trois*, in AN, MR, O<sup>1</sup> 2854, c. 215r (inedito).

dei comici, dei loro bauli e dell'attrezzatura: otto carrozze e due grandi carretti a disposizione della Comédie-Française; nove carrozze ed un solo carretto per i diciotto attori italiani.

Aud[*i*]t Lelio Comédien Italien la somme de neuf cent vingt-[et]-une livres pour nourriture tant pour lui que pour ses camarades qui ont joué à Versailles dans les pièces ci-après énoncées et pour autres menus frais ord[inai]res et extraord[inai]res en la manière accoutumée.<sup>250</sup>

Silvia, Flaminia, Trivellino ed Arlecchino approfittarono delle recite a corte per farsi fare un abito nuovo a spese del re, ovviamente tutti dello stesso prezzo onde evitare gelosie. Invece solo le prime parti maschili della *troupe* francese ebbero pagato il costume ed alla primadonna si concesse l'assistente personale.

Le bizze e le rivalità fra attori non hanno mai fatto distinzione di epoche o di nazionalità; viceversa le differenze più significative fra le due Comédies rimanevano nel campo della recitazione. Le attrici francesi formate alla scuola di Racine erano aduse ad uno stile altamente convenzionale nel quale gli effetti non sortivano dal testo, ma si sviluppavano autonomamente e senza concertazione con gli attori solisti. La declamazione tragica era apparentata al recitativo d'opera: era lo *style chantant*, in cui volume e ampiezza erano sufficienti a marcare un'emozione. Nel testo scandito trovavano posto cambiamenti di ritmo e di tono, spostamenti d'accento tonico, interiezioni, gridi, mormorii e gemiti. L'alessandrino francese gradiva voci tonitruanti, gesti ieratici e plastiche pose. La recitazione era focalizzata sul volto, la voce, le mani.<sup>251</sup>

Potenza di mezzi vocali, prestanza fisica e pelle d'alabastro erano infatti le qualità di Marie-Anne de Chateauneuf detta Mademoiselle Duclos, primattrice della

---

<sup>250</sup> Ivi, c. 104 r. Si consideri la spesa annuale ordinaria a Versailles per commedie e concerti in lire tornesi: 8371 (1698); 8371 (1744); 54423 (1762); 323124 (1786), in LEMAIGRE-GAFFIER 2012, p. 83n.

<sup>251</sup> Maestra nello *style chantant* fu Marie Desmares detta la Champmeslé (1642-1698) di cui anche Lully era ammiratore se consigliava alle cantanti: «Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé» (citato in PEYRONNET 1974, p. 76). Nonostante la fortuna di questo stile della recitazione francese, Luigi Riccoboni riteneva che «quasi tutti gli stranieri che ascoltano per la prima volta la declamazione tragica, ne sono in un primo momento disgustati all'eccesso: è vero che gli applausi della nazione a volte li seducono e che spesso si fanno influenzare dalla corruzione del paese; ma senza cercare lontano di qui le prove di questa verità, ho trovato a Parigi molti francesi che aborriscono questo genere di declamazione e che non vanno mai a vedere la tragedia; questo sentimento si ritrova in individui di genio e di gusto: sono indignati, dicono, di vedere la natura e la verità così sfigurate nella tragedia» (L.RICCOBONI *Pensées sur a déclamations*, in *Sept traités sur le jeu dramatique* 2001, p. 466).

Comédie-Française ed allieva della Champmeslé, alla cui morte ereditò tutti i ruoli tragici.<sup>252</sup> Era lei Inès, protagonista della tragedia di La Motte che Silvia parodiava con la sua Agnès. La verosimiglianza con l'età del personaggio non costituiva un problema (non lo fu per più di un secolo ancora); la Duclos, che all'epoca aveva più di cinquant'anni, ricopriva il ruolo di una regina giovinetta e quando alla prima rappresentazione i figli piccoli entrarono in scena all'ultimo atto, come abbiamo visto, il pubblico non si trattenne dal ridere apertamente per la dubbia credibilità della situazione. «Ris donc, sot parterre, à l'endroit le plus touchant de la tragédie!»<sup>253</sup> fu la pronta replica. In tutto quel grondante patetismo, la Duclos dimostrava di aver mantenuto la piena padronanza della situazione e la distanza dal personaggio; così la caustica battuta ebbe l'effetto sperato: lungi dall'essere presa a fischi, l'attrice fu infine caldamente applaudita. Forse, nonostante l'età, la Duclos si sentiva giovane per davvero: a più di cinquant'anni avrebbe sposato un ragazzo di diciassette, avvenimento che la coprì di ridicolo e di molti guai<sup>254</sup>. La sua arte ampollosa ne fece l'epigona dello *style chantant* e con analogha enfasi l'ineffabile agiografo La Motte le dedicò un'ode,<sup>255</sup> ma i contemporanei non dettero giudizi univoci a proposito della sua recitazione a tratti stucchevole:

[Elle] s'élève, s'irrite, s'enflamme, se plaint et gémit fort à propos. [...] C'est que son feu n'a pas de vraisemblance ; elle ne paraît plus sentir mais réciter avec emphase et avec des démonstrations nécessaires. En un mot, c'est l'art, la méthode et l'habitude, et non pas la nature qu'on voit agir en elle.<sup>256</sup>

*Inès de Castro* ebbe molto successo anche perché, seguendo un copione ampiamente percorso, vedeva in scena accanto alla Duclos la sua rivale, la trentenne

<sup>252</sup> Marie-Anne de Châteauneuf (1670-1748) era figlia di Augustin Pierre Patissier detto Châteauneuf. Prima debutta come cantante all'Opéra, poi alla Comédie-Française il 27 ottobre 1693 ed è *sociétaire* un mese dopo; si ritira nel 1733 (o nel 1736). Cfr. MONGRÉDIEN 1981, p. 80.

<sup>253</sup> Aneddoto riferito in HANNETAIRE 1775, p. 410.

<sup>254</sup> Il matrimonio di Duclos con l'attore Pierre Jacques Duchemin fu infelice e portò ad un lungo processo per maltrattamenti. Ne *La Réunion forcée* gli attori della Comédie Italienne ironizzarono su questo episodio (1 agosto 1730). Duchemin prese congedo dalla Comédie-Française nel 1730 e si trasferì in provincia. Morì pazzo a quarantotto anni.

<sup>255</sup> *La Déclamation. Ode à M.lle Duclos*, in LA MOTTE 1709, pp. 402-403: «Qui mieux que toi, Duclos, actrice inimitable, / De cet art connu les beautés? / Qui sut donner un art plus véritable / À des mouvements imités? / [...] Tu feins le désespoir, la haine, la tendresse, / Et je sens tout ce que tu feins» Questi versi furono messi in calce ad una stampa del 1714 di Louis Desplace che riproduceva il famoso ritratto della Duclos nelle vesti di Arianna di Thomas Corneille, opera di Nicolas de Largillière (Chantilly, Musée Condé; una copia è alla Comédie-Française).

<sup>256</sup> DUMAS D'AIGUEBERRE 1730, pp. 20-21.

Adrienne Lecouvreur nel ruolo di Constance. La differenza fra le due *sociétaires* non si limitava al dato anagrafico. Adrienne Lecouvreur era già molto conosciuta e fu presto salutata come una «actrice inimitable qui avait presque inventé l'art de parler au cœur, et de mettre du sentiment et de la vérité où l'on ne mettait guère auparavant que de la pompe et de la déclamation».<sup>257</sup> Anche sul palcoscenico della Comédie-Française, così come su quello della Comédie Italienne, si riproduceva una distanza di stile e di gusto; non fu un caso che nel suo poema *Dell'Arte rappresentativa* Riccoboni elogiassse la recitazione composta della Lecouvreur, meno gridata e ritmata meccanicamente sul verso dell'alessandrino francese:

La Leggiadra Couvreur sola non trotta  
 Per quella strada dove i suoi compagni  
 Van di galoppo tutti quanti in frotta,  
 Se avviene ch'ella pianga, o che si lagni  
 Senza quegli urli spaventevoli loro,  
 Ti muove sì che in pianger l'accompagni,  
 E piace mi il sentire, che a coloro  
 Che il declamare adorano pur piace,  
 E con gli altri in lodarla fanno coro.<sup>258</sup>

Nell'arringa pronunciata nel 1730 dopo la morte dell'attrice, che non abiurò la professione e sulla cui fine si allungarono i sospetti di omicidio, Voltaire ricordò commosso la sua «grâce et simple et naturelle».<sup>259</sup> Tuttavia, mai come in questo caso siamo di fronte ad un esempio illustre di mistificazione e di costruzione postuma del mito romantico dell'attrice bella e sfortunata in amore. Artisticamente la Lecouvreur aveva raccolto il magistero del vecchio Michel Baron, rientrato in Arte dopo trenta anni di silenzio e suo compagno in molti spettacoli della Comédie-Française. Da lui

---

<sup>257</sup> L.J. D'ALLAINVAL, *Lettre à Mylord \*\*\* sur Baron et la d<sup>lle</sup> Lecouvreur* (1730), in ALLAINVAL 1822, p. 253. Adrienne Lecouvreur (1692-1730) non era figlia d'Arte ed aveva natali assai modesti. Per il suo debutto nel 1705 come Pauline in *Polyeucte* presso uno speciale «elle charma tout le monde par une façon de réciter toute nouvelle, mais si naturelle et si vraie, qu'on disait d'une voix unanime qu'elle n'avait plus qu'un pas à faire pour devenir la plus grande comédienne qui eût jamais été sur le Théâtre Français» (ivi, pp. 229-230).

<sup>258</sup> RICCOBONI 1728, p. 43.

<sup>259</sup> VOLTAIRE, *Épître à mademoiselle Lecouvreur*, in ALLAINVAL 1822, p. 240. Nella *Lettre à Mylord \*\*\* sur Baron et la d<sup>lle</sup> Lecouvreur*, d'Allainval scrive a proposito della Lecouvreur: «Elle n'a jamais gâté de vers en les récitant; elle ne les faisait sentir qu'autant qu'il fallait, et elle ne se donnait point la liberté de les allonger par des oh! ah! eh! que Baron introduisit dans ses dernières années, et que les comédiens, qui n'ont pas manqué de les adopter, mais qui ne les savent pas placer si à propos que Baron, appelant présentement des respirations [...]» (ivi, pp 256-257).



pare che l'attrice avesse affinato il dettato rendendolo più asciutto e come lui evitava il tono stentoreo, poiché non poteva contare su una grande potenza vocale.

[Baron] Lui et mademoiselle Lecouvreur, moins curieux d'exciter des cris et des *bravo* par des moyens qu'ils ne jugeaient pas dignes d'être employés, qu'occupés de la vérité de leur jeu, ne comptant pas sur les applaudissements d'un certain public, vinrent à bout de l'accoutumer à voir jouer la tragédie avec autant de noblesse que de naturel; on ne cria plus; et ces airs d'abandon, dont on faisait, avec raison, tant de cas, ne portaient que d'une âme vivement pénétrée, et non d'une tête trop exaltée, et presque en délire.<sup>260</sup>

Michel Baron non mancava di spirito e di gusto, si vantava delle belle lettere e della conoscenza del greco; poiché aveva conosciuto e lavorato coi più grandi drammaturghi del recente passato (Molière in testa), si sentiva autorizzato a sostituire d'autorità i versi o ad aprire tagli nei testi.<sup>261</sup> Elena Balletti, che ebbe modo di assistere alle recite e di parlare con lui dietro le quinte, fece di Baron e della sua recitazione l'oggetto di una famosa lettera indirizzata ad Antonio Conti. Il rispetto per l'anziano attore circonfuso di allori si accompagnava a una velata stroncatura del suo modo di presentare i personaggi eroici delle tragedie. Baron aveva una gestualità peculiare ed una voce nasale il cui tono «moins fort, mais toujours net, flexible, et imposant»<sup>262</sup> ebbero una schiera di devoti imitatori; ma faceva ricorso ad una *nonchalance* compiaciuta ed ostentata ed infarciva la recitazione di controcene giudicate non sempre adeguate al ruolo rappresentato, attitudine che certo dovette urtare la signora Balletti oltre che qualche collega di scena:

[...] egli compisce alla più fina natura, senza toccare alcuno de' perniziosi eccessi col sorpassarla nel grande o troppo imitarla nel basso. Nel resto poi (sia detto però con quel rispetto che merita la riputazione di un sì grand'uomo) trovai la maniera di Monsieur Baron sempre vera e naturale al certo; ma come che la natura non è sempre bella, né ogni verità convenevole sul teatro, parvemi qualche volta non in tutto confacente al soggetto.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> LEVACHER DE CHARNOIS 1788, p. 24. A uno spettatore del *parterre* che gli gridò di alzare la voce, Michel Baron rispose senza scomporsi: «Si je le disais plus haut, je le dirais plus mal» (citato in MARCHAND 2010, p. 41).

<sup>261</sup> Al famoso verso della tragedia *Iphigénie* «Viens, et prête à ma voix ton cœur et ton oreille» Baron sostituiva d'autorità: «Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille» e anche in *Tartuffe* faceva cambiamenti riaprendo edizioni prime di Molière poi cambiate. Si veda D'ALLAINVAL, *Lettre à Mylord \*\*\* sur Baron et la d<sup>lle</sup> Lecouvreur* (1730), cit., pp. 122 e 127.

<sup>262</sup> LEVACHER DE CHARNOIS 1788, p. 24.

<sup>263</sup> BALLETTI 1736, pp. 498-499. Riguardo alla recitazione di Baron alla *rentrée*: «On dit que dans sa jeunesse Baron avait déclamé comme les autres. Dans une absence de trente années il avait perdu ses premières habitudes, et les solides réflexions qu'il avait faites sur un art pour lequel il avait reçu de la nature les plus grands avantages, ayant changé le fond de son jeu, il reparut plein de cette simplicité et

Bisogna considerare che le note di disappunto di Flaminia erano anche motivate dalla ben nota ambizione frustrata dell'attrice drammatica prestata ad un repertorio non del tutto suo. Infatti sulla scorta del successo di *Agnès de Chaillot*, con buona pace della signora Balletti e di suo marito, dagli anni Venti la parodia acquistò spazio crescente nella programmazione dell'Hôtel de Bourgogne: era un genere di puro intrattenimento e le storie erano spesso insulse, ma recitate con tale brio da essere contagiose per il pubblico.<sup>264</sup> Silvia Benozzi continuò a praticarle con grande soddisfazione. In *Serpilla e Bajocco*, tratto da un intermezzo italiano dal titolo *Il marito giocatore e la moglie bigotta*, l'attrice in coppia con Gabriel-Vincent Théveneau nel 1729 parodiava *Le Joueur* di Giuseppe Maria Orlandini rappresentato all'Opéra. Il libretto, recitato metà in italiano e metà in francese, presentava curiose se non inquietanti concomitanze con la biografia della sua interprete e Silvia era salutata da un successo personale che la premiava anche come cantante.<sup>265</sup> Qualche giorno dopo nel *Don Micco e Lesbina*, «La Demoiselle Silvia, qui joue le rôle de Lesbine, y a mis cette finesse, ce feu, cette intelligence, qui font si justement l'admiration de tout-Paris».<sup>266</sup>

---

de cette vérité dont il était un excellent modèle» (F. RICCOBONI, *L'Art du Théâtre*, in *Sept traités sur le jeu dramatique* 2001, p. 727). «Loin que ses talents parussent affaiblis ou rouillés par le non-usage, au contraire ils semblèrent s'être perfectionnés, et sa vieillesse même donnait des convenances adroites où la maturité fit du bien: il ne laissait pas d'en jouer de jeunes dont il s'acquittait au gré du public, malgré la disproportion d'âge de l'acteur à celui du personnage» (COUDRAY 1778, to. I, pp. 283-285).

<sup>264</sup> «N'importe aux Italiens que les sujets soient forcés, déraisonnables et plats, pourvu qu'ils soient susceptibles d'ariettes, de jeu de théâtre et d'agrément du théâtre; ils les traitent et plaisent par une naïveté comique qui va plus aux sens qu'à l'esprit; et nous autres, peuple léger et passant pour frivole, nous approfondissons, nous sommes conséquents et suivis dans nos sujets, nous nous attristons, et nous envions le succès des étrangers, prêts à quitter ce que nous avons de bon pour ce qu'ils ont de mauvais» (ARGENSON 1966, pp. 702-703).

<sup>265</sup> Serpilla non sopporta più il marito Bacocco dedito al gioco e si rivolge a un giudice perché lo vuole lasciare. Il giudice è lo stesso Bacocco travestito, che si mette a corteggiarla. Lei sembra cedere, il marito furioso la caccia e Serpilla è costretta a chiedere l'elemosina sebbene dopo un fortuito incontro tra i due rinasca l'amore. «Cette parodie, qui était en dialogues, moitié français et moitié italien, fit très grand plaisir au public par la manière dont Mademoiselle Sylvia et Théveneau le chantaient et l'exécutaient; mais comme le succès en était dû à leur talent, je n'ai pas cru que l'extrait put faire le même plaisir à la lecture» (DESBOULMIERS 1769, to. III, p. 267). *Serpilla e Bacocco* è pubblicata in NTI 1729. Sugli intermezzi si vedano FABIANO-NOIRAY 2013 e LE BLANC 2014.

<sup>266</sup> *Don Micco e Lesbina* fu proposto fra la scena ottava e il vaudeville finale de *Parodie du Joueur ou des Bouffons* (21 luglio 1729). Pubblicato in NTI 1733, to. VIII, si rimanda a «Mercure Galant», août 1729, p. 102.

Ces scènes, surtout, attirent de très nombreuses assemblées à l'Hôtel de Bourgogne. L'art admirable avec lequel elles sont exécutées, fait un plaisir qu'il est impossible de décrire; quelque effort qu'on tentât, on n'en saurait donner qu'une idée très-imparfaite.<sup>267</sup>

Silvia ricopriva ruoli che andavano dall'ingenua alla *soubrette*, dalla contessa al *travesti*, perché era capace di dare un volto ed una voce a molteplici categorie femminili. Una delle più praticate era quella della capricciosa irresoluta che l'attrice declinò in molteplici variazioni. Bisogna considerare infatti la comune pratica di seguire il filone di successo, proponendolo fino ad esaurimento quando un personaggio o una situazione piaceva al pubblico. La lunatica Silvia nella versione di Jacques Autreau (1718) era «le cœur plus irrésolu qui soit dans l'Europe»;<sup>268</sup> ne *La Capricieuse* di François-Antoine Jolly (1730) gridava, pestava i piedi e cambiava idea continuamente...ma in versi alessandrini.<sup>269</sup> Il povero Clitandro la venerava soffrendo:<sup>270</sup> sapeva che la misura in una donna non poteva nutrire un ardore appassionato come il suo ed amava di Silvia-Orphise tutti gli eccessi, i capricci, le decisioni precipitose e contraddittorie. Nella lettera inviata qualche ora prima delle nozze al suo promesso, convocato dopo molte incertezze perché firmasse il contratto di nozze senza leggerlo, sentiamo riecheggiare nelle parole della protagonista le convinzioni di molte donne dell'epoca a proposito del matrimonio, un'istituzione necessaria ed una scelta spesso imposta dalla famiglia nella quale l'amore c'entrava poco, anzi poteva essere addirittura controproducente:

---

<sup>267</sup> A proposito di *Serpilla e Bajocco* di Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi con le musiche di Jean-Joseph Mouret, presentato il 14 luglio 1729, cfr. «Mercure Galant», juillet 1729, p. 45.

<sup>268</sup> J. AUTREAU, *L'Amante romanesque ou La Capricieuse*, in AUTREAU 1749, to. VI, I 1, p. 120. Prima rappresentazione all'Hôtel de Bourgogne, 27 dicembre 1718. La commedia non aveva avuto successo e l'autore la riscrisse in due giorni riducendo il numero degli atti e tagliando una lunga arringa che aveva particolarmente annoiato recitata da un'unica attrice (Flaminia?). Esempio di teatro nel teatro, Lelio in apertura di sipario della nuova versione si faceva trovare a tavolino a correggere il copione; ma neppure i tre *divertissements* di Jean-Joseph Mouret furono sufficienti a fare de *L'Amante capricieuse* un successo e la commedia fu data una sola volta a Palais-Royal.

<sup>269</sup> «Même en ses actions jamais déterminée / Et d'idée en idée, à toute heure entraînée / Sans sujet ni raison une sombre vapeur / La rendait difficile et de mauvaise humeur» (JOLLY 1753, I 1, p. 11). *La Capricieuse* di Jolly in tre atti in versi alessandrini, fu presentata al Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne l'11 maggio 1726 e condivideva solo il titolo con la precedente di Jacques Autreau, rappresentata nello stesso teatro.

<sup>270</sup> «CLITANDRE: Orphise que j'adore, elle a qui mon amour / A tout sacrifié, dont l'esprit et les charmes / À mon cœur amoureux, ont causé tant de larmes, / Pour de vaines raisons qui m'ont désespéré, / Approuvant notre hymen, souvent l'a différé. / Juge de ma douleur, de mon inquiétude, / Et combien j'ai souffert de cette incertitude» (Ivi, I 1, p. 7).

Je suis persuadée que vous m'aimez, Clitandre, et vous devez croire que je vous aime. Je ne pense qu'à notre commun bonheur. Nos sentiments sont trop vifs, ils nous rendraient malheureux l'un et l'autre. Il ne faut dans le Mariage qu'une amitié, qu'une estime réciproque. L'amour violent entre deux Époux a des suites funestes; la jalousie en est inséparable, les inquiétudes l'accompagnent, et la haine en est souvent la fin. Juste Ciel! que deviendrais-je si ce malheur arrivait? cette seule idée me fait trembler. Nous nous aimons trop, Clitandre, pour nous unir. Demeurons comme nous sommes; ne m'accusez point de caprice. Ma passion seule me dicte ce que je vous écris; et je crois vous en donner une preuve évidente en rompant notre hymen.<sup>271</sup>

Ne *Le Portrait* di Pierre-François Godard de Beauchamps del 1727 «Silvia est sujette à des caprices qui tiennent de la folie»; è dispettosa, ribelle, vuole «du vif, du singulier, du bizarre même»; fra possibili spasimanti (l'amante arido, il *petit-maître*, l'ufficiale brusco) arriva alla conclusione che gli uomini non valgono niente e decide di non volerne nessuno, meno che mai quello scelto dal padre Oronte (Mario sulla scena).<sup>272</sup> L'incontro col fortunato prescelto dalla famiglia è inevitabile e Silvia pensa di presentarsi a Valère (Jean-Antoine Romagnesi) nei panni della sua *suivante* Colombina (Flaminia, chiamata in locandina «Demoiselle Lelio») per fare di se stessa un «sot portrait» e scoraggiarlo al matrimonio. Il finale lieto è scontato e nelle modalità con cui è condotto il travestimento rivediamo il medesimo espediente utilizzato in tante altre commedie e soprattutto ne *La Fausse suivante* di Marivaux. Beauchamps riconobbe un debito di riconoscenza prima di tutto alla sua interprete Silvia «du bonheur qu'elle a eu de plaire au public»; in più il talento acclarato dell'attrice e le buone frequentazioni dello scrittore avevano attirato in teatro alla prima rappresentazione gran dame e principesse del sangue come Louise-Bénédicte de Bourbon duchessa du Maine<sup>273</sup> famosa per gli spettacoli straordinari nella sua residenza di Sceaux. Dello stesso Beauchamps fu anche la commedia *Les Amants réunis*, andata in scena per la prima volta all'Hôtel de Bourgogne il 26 novembre 1727; Silvia nel ruolo dell'attrice giovane (che continuò a tenere anche quando

---

<sup>271</sup> Ivi, II 12, p. 51.

<sup>272</sup> «SILVIA: Il faudrait, pour me déterminer, un homme qui eût des qualités, des vertus...mais elles ne subsistent que dans mon imagination, tous les hommes ne valent rien, rien. COLOMBINE: Belle conclusion! d'accord, ils ne valent rien, mais ils sont hommes et nous filles [...]» (BEAUCHAMPS 1753a, sc. 1, p. 10).

<sup>273</sup> Cfr. *Lettre de M. de Beauchamps*, 30 gennaio 1727, in «Mercure de France», janvier 1727, pp. 154-155. Si ricordi che Louise-Bénédicte de Bourbon (1676-1753) duchessa du Maine aveva fondato a Sceaux l'*Ordre de la Mouche à miel*. Fra i membri contava Pierre-François Godard de Beauchamps, Bernard de Fontenelle, Jean-Baptiste d'Alembert, Antoine Houdar de La Motte, Jean-Joseph Mouret e Jean-Baptiste Rousseau.

giovane non era più) interpretava una ragazza alla scoperta dell'amore come già aveva fatto ne *La Veuve Coquette* di Desportes (1721), ne *La Fille inquiète ou le besoin d'aimer* di Autreau (1723) o ne *Le Faucon* di Delisle de La Drevetière. Anche in questa commedia il personaggio poteva definirsi «di trasformazione», con un prima e un dopo e un durante non privo di contraddizioni: «Enfin pour me montrer à vous toute entière, je suis modeste et ambitieuse, timide et tendre, scrupuleuse et vive, soumise et fidèle».<sup>274</sup>

Bisogna considerare che le trame delle commedie erano spesso un pretesto per far brillare il versatile talento di Silvia, fra recitazione, canto e danza.<sup>275</sup> Questa dimensione musicale e coreutica acquisterà progressiva importanza all'interno del repertorio dell'attrice di cui in questa sede si riferiscono i primi vent'anni di carriera fino alla definitiva affermazione degli anni Trenta che segnò anche l'inevitabile cristallizzazione dei tratti pertinenti della sua recitazione. La *variatio* era il principio della retorica che sembrava più a lei confacente, una figurazione nel segno di Proteo sotto le cui spoglie furono cantate anche altre celebri attrici come Vincenza Armani o Vittoria Piissimi.<sup>276</sup> Su questa linea un elogio anonimo dedicato a Zanetta Benozzi apparve sul «Mercure de France» nell'aprile del 1725:

Qui de nos mœurs si bien nous traça la peinture,  
Tant d'agrémens sur la scène employa,  
Sauva mieux l'art, rendit mieux la nature  
Que fait l'aimable Silvia?<sup>277</sup>

Gli autori scrivevano commedie appositamente per lei e la Benozzi li ripagava rendendo vivaci anche i copioni più fiacchi. È assai probabile anzi che l'attrice intervenisse indirizzando le scelte dei soggetti e facendo riscrivere all'occorrenza intere parti, amputando blocchi di testo che risultavano lunghi o inefficaci. I drammaturghi, che avrebbero fatto di tutto pur di essere rappresentati, ringraziavano e si mettevano all'opera. Molti erano in grado di imbastire qualche bella scena di teatro, nessuna più

<sup>274</sup> BEAUCHAMPS 1753b, II 5, p. 61.

<sup>275</sup> A proposito delle qualità coreutiche di Silvia Balletti, ad esempio, ne *La Sylphide* di Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi «La Demoiselle Silvia et Le Sieur Romagnesi dansent une entrée qui a été très goûtée, de même que la Demoiselle Thomassin dans celle qu'elle danse» («Le Mercure Galant», septembre 1730, p. 150).

<sup>276</sup> Cfr. TAVIANI 1984, p. 352.

<sup>277</sup> *La D[emoise]lle Silvia, Actrice inimitable du Théâtre Italien, est le sujet de l'ingénieuse fiction qu'on va lire*, in «Mercure», avril 1725, pp. 829-831.

della loro beniamina aveva il temperamento per rappresentarla,<sup>278</sup> poiché era «l'une des plus aimables et des plus grandes qui aient jamais parues pour les amoureuses d'un caractère fantasque, ingénu et spirituel».<sup>279</sup>

5. «*Monsieur de Marivaux, vous éclairez mon âme*». *L'attrice e il drammaturgo*.

Mademoiselle Silvia non era soddisfatta, sentiva che il personaggio della Contessa mancava di una sfumatura di spirito; ripeteva che avrebbe dato chissà quanto pur di poter incontrare l'autore della commedia. Fu un amico comune a convincere Monsieur de Marivaux<sup>280</sup> a farle visita in incognito. In camerino lui finse di far cadere l'occhio sul copione de *La Surprise de l'amour* e cominciò a leggere qualche battuta:

Elle fut ravie de l'entendre: la précision, la finesse, la vérité avec laquelle il lisait furent de nouveaux traits de lumière pour elle. Ah! Monsieur, s'écria-t-elle avec chaleur, vous me faites sentir toutes les beautés de mon rôle; vous éclairez mon âme. Vous lisez comme je voulais, comme je sentais qu'il fallait jouer: vous êtes le diable ou l'auteur de la pièce.<sup>281</sup>

Marivaux non era il diavolo ed è probabile che le cose andassero diversamente da quanto racconta con intenti edificanti questo aneddoto famoso. Più che l'inquietudine dell'attrice valse l'intuizione dello scrittore che, pur non completamente soddisfatto

---

<sup>278</sup> A proposito de *Le Portrait* di Pierre-François Godard de Beauchamps (prima rappresentazione a Parigi, 9 gennaio 1727) l'autore scrive nella *Lettre de M. de Beauchamps* del 30 gennaio 1727: «Je reconnais avec franchise que cette petite pièce est plus redevable à M[ademoiselle] Silvia qu'à moi-même, du bonheur qu'elle a eu de plaire au public. Tout le monde eut été capable d'arranger quelques scènes. Il n'y a qu'elle qui put donner à ces scènes, ces grâces et ce feu qui en ont fait tout le mérite» («*Mercure Galant*», janvier 1727, pp. 45-46). In riferimento a questa commedia il marchese d'Argenson nota: «Le jeu de Silvia y faisait beaucoup; quand cette actrice ne jouera plus, quantité de semblables pièces ne se joueront plus; elles réussissent mieux au théâtre qu'à la lecture» (ARGENSON 1966, to. II, pp. 703-704).

<sup>279</sup> ARS, ms. 3454, c. 169, in ARGENSON 1966, to. II, p. 648 a proposito de *Les Amants réunis* di Beauchamps.

<sup>280</sup> Pierre Carlet Camblain de Marivaux nacque nel 1688 quando Jean de La Bruyère pubblicava *Les Caractères* ispirati a Teofrasto e le demoiselles di Saint-Cyr recitavano a corte *Esther* di Racine e Perrault magnificava *Le Siècle de Louis le Grand*. Il più anziano degli accademici, Bernard le Bovier de Fontenelle, nipote di Corneille, nella sua *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1687) prendeva risolutamente partito per i secondi e fu proprio lui ad introdurre il giovane Marivaux al gusto della mondanità, della conversazione raffinata e delle discussioni colte nel *salon* di Madame de Lambert. Esponente dell'Académie-Française, Marivaux morì nel 1763.

<sup>281</sup> LA VERSANE 1759, p. 15 e ss. e LYONNET 1930, pp. 25-26.

di come lei aveva risolto il personaggio, intravide nella giovanissima interprete un talento malleabile ed una sensibilità acuta, tanto che anche Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert chiosò che Silvia «dès ce moment, devint au théâtre M. de Marivaux lui-même, et n'eut plus besoin de ses conseils».<sup>282</sup>

Nella lettera fittizia (forse apocrifia) che Marivaux le indirizzò il giorno del suo onomastico il 4 maggio 1722, l'indomani della prima rappresentazione de *La Surprise de l'amour*, egli offrì un omaggio a Silvia che è insieme un esempio di *plaisanterie* ed un gioco fine a se stesso:

Vous me disiez, hier, Mademoiselle, et bien naïvement: «C'est demain ma fête, M. de Marivaux...vous, qui vous mêlez de Bel-esprit, est-ce que vous ne ferez quelques vers pour moi?...» Non, en vérité, Mademoiselle: je m'en garderai bien! Vous êtes un point de vue, un peu trop dangereux pour moi [...].<sup>283</sup>

Ne *La Surprise de l'amour* Zanetta Benozzi era stata promossa a primadonna accanto alla Balletti, applaudita nei panni di Colombina.<sup>284</sup> Il passaggio di consegne ufficiale fra le due attrici non ci fu mai formalmente e con tutta evidenza Flaminia non avrebbe autorizzato nessun'altra – meno che mai una ventenne – a scalzarla dal suo ruolo; probabilmente non lo mise neppure in conto. Si aggiunga che la distribuzione in testa alle edizioni a stampa seguiva l'ordine di importanza: nelle commedie fra il 1720 e il 1730 troviamo il personaggio interpretato da Flaminia sempre davanti a Silvia, tranne proprio ne *La Surprise de l'amour*. È significativo però che in questa commedia la presenza scenica di Colombina rimanesse dominante insieme a quella di Arlecchino e di Lelio rispetto agli altri personaggi, Contessa inclusa; inoltre il ruolo affidato alla Balletti era determinante nella conduzione dell'intrigo che lei sapeva intessere da vera esperta per opera di un discorso birichino e persuasivo.<sup>285</sup> Il personaggio della *suivante* come *deus ex machina* e doppio del drammaturgo potrebbe confermare l'ipotesi che il capocomico Luigi Riccoboni volesse ricostituire la coppia di successo Arlecchino-Colombina e stornare

---

<sup>282</sup> ALEMBERT 1787, to. VI, pp. 65-66.

<sup>283</sup> *Lettre Marivaux* 1785, p. 202.

<sup>284</sup> «Le Mercure», mai 1722, p. 150: «[La Demoiselle Flaminia] n'a pas été moins applaudie dans son rôle de suivante, qu'elle a joué avec autant de feu qu'elle en fait paraître dans les scènes qu'elle compose».

<sup>285</sup> «COLOMBINE: [...] Je suis une espiègle (*maliziosa*), et j'ai envie de te rendre un peu misérable de ma façon» (*La Surprise de l'amour*, I 6, in MARIVAUX 1993, to. I, p. 150). Per l'analisi della commedia rimando a RUBELLIN 2009, p. 32.

Thomassin Visentini dalla *naïve* Silvia per affiancarlo alla più matura Flaminia. Più che rimpiazzare la moglie di Biancolelli Jeanne-Jacquette Tortoriti<sup>286</sup> è possibile che Lelio volesse rievocare un personaggio dell’Ancien Théâtre Italien caro agli spettatori parigini per merito della sua interprete, la primattrice Caterina Biancolelli, sorella di Pierre-François ovvero Dominique *filis*, e morta a Parigi nel febbraio 1716.<sup>287</sup> A prova di ciò era stata rispolverata nel 1718 la commedia della raccolta Gherardi *Colombine avocat pour et contre* di Nolant de Fatouville, di cui la Biancolelli era stata acclamata protagonista; grazie al titolo di richiamo, questa volta con Elena Balletti, il capocomico era certo che il pubblico sarebbe tornato a riempire il *parterre* dell’Hôtel de Bourgogne.<sup>288</sup>

*La Surprise de l’amour* piacque molto ai quattrocentotrentadue spettatori della prima rappresentazione; però l’incasso di seicentoventisette lire sembrò modesto e tale si mantenne nelle ventidue repliche. Questo non esclude il fatto che la commedia rimase in repertorio per vent’anni e rappresentò il banco di prova degli attori giovani nei debutti<sup>289</sup>. Lelio prestava al personaggio omonimo l’espressione di passioni serie che gli appartenevano anche nella vita. A quasi cinquant’anni era ancora un bell’uomo sebbene un po’ curvo di spalle; in scena sapeva rappresentare alla perfezione la melanconia pensosa, la misoginia e gli accessi della gelosia, mentre scadeva nel patetico nei momenti teneri e delicati.<sup>290</sup> Ne *La Surprise de l’amour* l’autore

<sup>286</sup> «[Biancolelli] il avait épousé Jeanne-Jacquette Tortoriti, fille de Pascarel et d’Angélique Toscane, dite Marinette, dont il n’eut pas d’enfant. Elle était devenue folle et il fallut l’enfermer» (GUEULLETTE 1938, p. 39).

<sup>287</sup> Cfr. MOUREAU 2009, p. 25. Sull’attrice Caterina Biancolelli (1665-1716) rimando a ZAPPERI 1968b e MAZOUER 2002.

<sup>288</sup> «La Troupe céda aux représentations qu’on lui fit qu’elle ne pouvait s’obstiner à jouer constamment dans une langue étrangère, sans courir le risque d’obliger les Dames à abandonner son spectacle» (PARFAICT 1767, to. VII, p. 437).

<sup>289</sup> «[*La Surprise de l’amour*] elle fut très bien reçue du Public, et fort estimée des connaisseurs, pour la simplicité de l’intrigue qui ne roule que sur les mouvements des deux principaux personnages. Cette pièce a eu vingt-une représentations, et a été jouée pendant vingt-un ans aussi; et le public semble en être privé pour jamais, car les ariettes ont la vogue» (COUDRAY 1778, to. II, p. 28). Dal registro 12 della Comédie Italienne si apprende che le sedici repliche fra maggio e giugno 1722 ebbero mediamente duecentocinquanta spettatori a sera; anche l’incasso non fu straordinario (Cfr. BRENNER 1961, p. 62).

<sup>290</sup> «[Lelio] est d’une taille avantageuse et serait assez bien fait s’il n’était pas un peu ensellé, il lui manque des grâces françaises: mais on espère que dans la suite il pourra les acquérir; il a dans la physionomie un air sombre très propre à peindre les passions tristes; il n’exprime pas si bien la joie et a un tic dans les yeux qui fait caractériser les passions outrées, il réussit à merveille: il n’est pas de même de celles qui sont moins marquées et où le comédien doit étaler son art, surtout dans les scènes de tendresse où il affecte un ton piteux qui n’est pas du goût de bien des gens. Son dialogue est aisé,



seppe cucirgli addosso un ruolo ispirato ad Alceste ed al protagonista de *Le Faucon*; inoltre le sue battute erano brevi perché non si sentisse troppo l'accento italiano co- sicché «le sieur Lelio, à qui la langue française ne devrait pas naturellement être si familière, a joué son rôle qui est tout français en perfection».<sup>291</sup> La Colombina dell'algida Balletti, cui apparteneva più il piglio direttivo che il tratto popolare, risultò spiazzante per lo spettatore, mentre Silvia «fit sentir dans cette comédie qu'il n'y avait personne qui pût la surpasser, et même l'égal, dans les caractères vrais et naïfs»<sup>292</sup> e la *naïveté* in lei non faceva rima con ingenuità ma con sincerità e natura- lezza:

[...] le rôle de Silvia est fait pour elle; celui d'Arlequin est farci de traits propres à notre petit Arlequin. Au reste, il n'y faut pas regarder de près pour la régularité, pour les mœurs et pour le vraisemblable; par exemple, le caractère de Flaminia est bas et choquant pour une femme de qualité, qu'on suppose ici épouser un jeune paysan.<sup>293</sup>

La Contessa, il personaggio interpretato dalla Benozzi – che troviamo anche in una vecchia commedia di Beauchamps<sup>294</sup> – è una donna sola. Sappiamo che è «belle et veuve» e che «il y a une fille de chambre avec elle».<sup>295</sup> Alla tirata gratuita contro le donne pronunciata in prima istanza da Lelio, la replica della Contessa sul ridicolo degli uomini fa capire allo spettatore (e solo a lui) la natura «distimica» del loro rapporto, segnato da scontri violenti al limite della buona educazione. Nella seconda scena del terzo atto, quando la *suivante* insiste a dire alla sua padrona che Lelio non la ama per metterne alla prova l'amor proprio, Colombina e la Contessa si contendevano il palcoscenico e il pubblico doveva attendere il momento con appren- sione; la rivalità artistica fra Flaminia e Silvia andava dunque a vantaggio dello spettacolo e la stampa definì proprio quella la scena più riuscita:

---

mais il ne se met pas souvent en dépenses d'esprit, peut-être est-ce pour mieux faire sentir le reste. Les mauvais plaisants disent que c'est un fort bon comédien battu à froid» (BOINDIN 1717-1718, lettre I, p. 8).

<sup>291</sup> «Le Mercure», mai 1722, p. 150.

<sup>292</sup> BOINDIN 1717-1718, lettre III, p. 15. *Naïf* veniva inteso nel XVIII secolo come corrispettivo di naturale anziché come sinonimo di ingenuo: «il signifie aussi, qui représente bien la vérité, qui imite bien la nature», in DAF 1694, to. II, p. 110.

<sup>293</sup> ARS, Ms. 3454, c. 245 in ARGENSON 1966, to. II, p. 670.

<sup>294</sup> Si tratta de *Les Effets du dépit* rappresentata per la prima volta all'Hôtel de Bourgogne il 21 aprile 1717.

<sup>295</sup> *La Surprise de l'amour*, cit., I, 5, p. 149.

La Comtesse d'un air de méchante humeur demande à Colombine si l'on a trouvé son portrait. Colombine lui répond qu'elle n'en sait rien. Cette scène a paru la plus belle de toute la pièce. Colombine change de batterie, et n'ayant pu parvenir à faire déclarer sa maîtresse, en lui disant que Lelio l'aimait, elle prend un chemin contraire, et cherche à la faire parler en lui assurant qu'il ne l'aime plus. Cette dernière ruse réussit parfaitement. Le lecteur ne nous saura pas mauvais gré de lui donner quelques traits de cette conversation aussi ingénieuse que naturelle.<sup>296</sup>

La storia del ritratto perduto e ritrovato nella tasca di Lelio con un'azione ardita per l'epoca («touchant à la poche de la veste», *didascalia* III 6), permetteva a lui di inginocchiarsi «d'un air embarrassé»<sup>297</sup> davanti alla Contessa in un cerimoniale di espiazione tante volte replicato con Flaminia. Lo spirito però era diverso, perché Silvia non giocava qui il ruolo della padrona crudele.

Tema cardine della commedia – da Marivaux declinato in molteplici successive variazioni – è la distanza interiore che separa l'emozione segreta dell'amore dalla sua espressione cosciente, l'intervallo dal sentire al pensare e dal pensare al dire. La Contessa e Lelio ne prenderanno coscienza per fasi successive: stupore, amor proprio, disprezzo, sconcerto, dichiarazione. L'insistenza con la quale i personaggi ritornano sui propositi dell'altro mostra l'ossessione che il sentimento fa nascere nel momento stesso in cui viene negato. Lelio ha «l'air fâché et agité» o «distrain» (II 6 e 7); la Contessa ha «un air froid» (II 7 e III 2) ed è confusa ed imbarazzata (III 6); il disagio diventa fisico e si fa rossore o addirittura senso di soffocamento.<sup>298</sup> La grazia dei temi e delle ambientazioni non tragga in inganno: i personaggi si nascondono per paura, aggrediscono per autodifesa, cercano di sopraffarsi in un gioco perverso; sono spesso puerili, capricciosi e non ultimo irritanti, alle prese con lo scatenarsi di sentimenti violenti e di desideri (quasi sempre) frustrati. L'incapacità a leggere dentro se stessi differisce il momento della decisione finché questa non sia più eludibile e l'amore maschera/smaschera la verità. Nonostante lo schema drammaturgico dia l'impressione che la commedia si concluda con un matrimonio moltiplicato per tre,

---

<sup>296</sup> «Le Mercure», août 1723, pp. 334-335.

<sup>297</sup> *La Surprise de l'amour*, cit., III 6, p. 186.

<sup>298</sup> «COLOMBINE: [...] Comme vous voilà rouge, Madame. Monsieur Lelio est tout je ne sais comment aussi: il a l'air d'un homme qui veut être fier, et qui ne peut pas l'être» (*La Surprise de l'amour*, cit., I 8, p. 156). L'ultima battuta della Contessa in II 6: «LA COMTESSE (*confuse*): Ne me demandez rien à présent: reprenez le portrait de votre parente, et laissez-moi respirer» (ivi, p. 187).

non sfugga il fatto che il finale de *La Surprise de l'amour* rimane ambiguo sul destino dei protagonisti e si chiarisce con le azioni pantomimiche degli attori.<sup>299</sup>

On a trouvé le titre de cette pièce un peu équivoque. On ne sait si le nom de Surprise est actif ou passif, c'est-à-dire si c'est l'amour qui surprend, ou qui est surpris. À cela près, on peut dire que c'est une des plus jolies comédies qui aient paru sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.<sup>300</sup>

Marivaux faceva parlare le sue donne – l'ingenua pastorella, la contessa (quasi) indomita, la povera orfana che fa fortuna – con linguaggio molto diverso da quello utilizzato nella tragedia. Niente sospiri, niente disperazioni, niente passioni esternate: invece dell'amore che dice il suo nome, magari quello che fa soffrire rappresentato da Racine, egli posava lo sguardo sulla «*méthode de la passion*». I personaggi non erano vittime di sentimenti devastanti, ma dirigevano le loro pulsioni nel canale obbligato delle convenzioni, che seguivano nel momento in cui sembravano rigettare la norma.

CONTESSE [...] Eh, bien, Monsieur, vous ne m'aimerez jamais, cela est-il si triste?<sup>301</sup>

Il teatro di Marivaux offre un dialogo condensato ed ellittico la cui cifra è l'ambiguità e la verità del discorso si gioca nel rapporto fra la parola pronunciata e il tono che l'esprime. Le fisionomie possono essere menzognere, le intonazioni ingannatrici, ma l'autore sogna un linguaggio naturale che non ammette equivoci perché chi lo parla non prende mai una parola per un'altra. Questa lingua esiste nel cosiddetto «*monde vrai*» dove non è tanto importante quello che si dice, ma i gesti e gli sguardi che portano all'intelligenza reciproca, alla chiave del cuore. Analogamente, nella finzione del palcoscenico i movimenti nello spazio ed il linguaggio del corpo (segnatamente quello degli occhi) degli attori amplificano il significato delle parole o si sostituiscono ad esse,<sup>302</sup> essendo un gesto, uno sguardo o un silenzio ben più eloquenti in teatro di tanti discorsi.

---

<sup>299</sup> Anche il marchese d'Argenson commentava che «*la conclusion ne soit pas absolue*», in ARS, ms. 3450, cc. 100-101. Cfr. RUBELLIN 2009, p. 220 e BONHÔTE 1974, p. 130.

<sup>300</sup> «*Le Mercure*», août 1723, pp. 314-315.

<sup>301</sup> *La Surprise de l'amour*, cit., II 7, p. 171.

<sup>302</sup> Cfr. MARIVAUX, *Voyage au Monde vrai*, IX.42.8, cc. 7-11, *Cabinet du philosophe*, in MARIVAUX 1969, p. 389. Su linguaggio del corpo in Marivaux cfr. FRANCHETTI 2008 e ROUSSET 1992.

Allora chi meglio degli attori italiani poteva prestarsi a quel linguaggio che le commedie di Marivaux esigevano? Il paradosso poteva consistere in questo: l'estraneità al francese, che oggettivamente costituiva un limite, li rese pronti ad assumere una lingua assai costruita ed astratta come propria e li facilitò nel «*jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent*»<sup>303</sup> (notò acutamente il d'Alembert): così Silvia poteva pronunciare «*des paroles qu'elle laissait aller sans y songer, parce que son cœur allait plus vite qu'elle*».<sup>304</sup> Questa distanza era marcata anche dal leggero accento italiano che l'attrice dovette mantenere negli anni, una «sporcatura» della recitazione che sarebbe sembrata inconcepibile presso le francesi che facevano della perfetta dizione un elemento imprescindibile della recitazione. Così uno spettatore poteva notare che «*M[ademoiselle] Silvia a un ton qui semble fait exprès pour débiter les expressions de M. de Marivaux; elle a la prononciation extrêmement brève et l'accent étranger, deux choses qui s'accordent merveilleusement avec la laconicité et le tour extraordinaire des phrases de cet auteur*».<sup>305</sup>

Bisogna considerare che il repertorio dei canovacci portava naturalmente gli attori italiani a rifuggire dalle voci impostate se non per farne una caricatura e l'emissione era semplicemente sostenuta perché arrivasse alle orecchie dello spettatore; vi era anche un'abitudine ad interagire con scambi di sguardi (d'intesa, di gelosia, d'amore, di riprovazione) ed azioni sceniche assai distanti dalla fissità ieratica degli interpreti della Comédie-Française:

*Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos de théâtre; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. Cette action est tout autrement naturelle, a un tout autre air de vérité que de voir, comme aux Français, quatre ou cinq acteurs rangés à la file sur une ligne comme un bas-relief, au-devant du théâtre, débitant leur dialogue, chacun à leur tour.*<sup>306</sup>

Nel dialogo marivaudiano non si riscontrano soltanto le sottigliezze dell'autore, ma soprattutto la costruzione a battute incatenate della recitazione «a soggetto» dei comici italiani sulla cui tecnica riposa buona parte dell'originalità. La convenzione

---

<sup>303</sup> ALEMBERT 1787, to. VI, p. 67.

<sup>304</sup> *La Double Inconstance*, in MARIVAUX 1993, to. I, I 5, p. 206.

<sup>305</sup> *Lettres du Commissaire Simon-Henri Dubuisson au Marquis de Caumont*, 21 mai 1735, in DUBUISSON 1882, p. 81.

<sup>306</sup> *Lettre du Président De Brosse à M. de Malateste*, 6 settembre 1739, in DE BROSSES 1858, to. II, p. 352.

teatrale diventa un'illusione perfezionata e spogliata di ogni realismo. C'è un grado d'astrazione spazio-temporale che pone uomini e donne sotto un microscopio o su un tavolo anatomico, cosicché più trasparente appaia allo spettatore il processo psicologico che li riguarda. Per queste ragioni Marivaux è stato l'oggetto preferito di letture registiche contemporanee che da una parte hanno contribuito a toglierlo dall'oblio (Xavier de Courville, Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar), dall'altra lo hanno liberato dai ventagli e dalle smancerie sottolineandone le ambiguità e le crudeltà (Antoine Vitez, Patrice Chereau, ma anche Giorgio Strehler e Massimo Castri). Marivaux è stato interpretato «all'italiana» privilegiando il dato gestuale, la convenzione del gioco, la recitazione virtuosistica, la teatralità del simbolo; «alla francese» approfondendo il dato psicologico, la verosimiglianza ed il realismo sociale. Tuttavia se da una parte il rischio è di guardare ai codici di funzionamento testuale senza riferimenti al contesto, dall'altra parte si possono descrivere i contenuti ignorando le modalità drammaturgiche di questo teatro. In definitiva è importante ribadire che, poiché il regista teatrale e lo studioso fanno due mestieri differenti, in sede di ricerca storiografica sarebbe rischioso e non di rado fuorviante applicare categorie troppo moderne ai testi settecenteschi enfatizzando quel lato oscuro e quasi sadico, i labirinti dell'ambiguità e la profondità vischiosa del dialogo che tanto piacciono alla sensibilità odierna; laddove sul palcoscenico il discorso varrebbe se capovolto. È altresì indubbio che Marivaux – al pari e più di altri autori – acquisti respiro solo nel momento della rappresentazione, quando gli si offre la carne e il sangue degli attori a compensarne la concettosità:

Les jeux du cœur, on le sait bien, sont toujours cruels. [...] Et pas une larme, me semble-t-il, ne brille en ce théâtre où tout pourtant est combat, désirs mortifiés, défaites absolues, amours violentes, insensées même [...]. Tendre Marivaux? Allons donc! Cruel, implacable Marivaux.<sup>307</sup>

Il primo esperimento di Marivaux con il palcoscenico fu fallimentare. *L'Amour et la Vérité*,<sup>308</sup> commedia in tre atti firmata in collaborazione con Rustaing de Saint-

---

<sup>307</sup> J.VILAR, *Marivaux-le-cruel*, in «Bref», janvier 1956 riportato in TE 1985, p. 53 e parzialmente in PAVIS 1986, p. 432. Cfr. BOSISIO 1987, pp. 209-212.

<sup>308</sup> La commedia *L'Amour et la Vérité*, cui faceva seguito un *divertissement* con le musiche di Jean-Joseph Mouret, è andata perduta ad eccezione di poche pagine iniziali pubblicate col titolo semplice di *Dialogue* ne «Le Nouveau Mercure», mars 1720, pp. 32-41. Il titolo dato dalla Bibliothèque de la

Jory, aveva avuto una sola replica all'Hôtel de Bourgogne il 3 marzo 1720. Non rimane che una sorta di «prologo», di cui la commedia (oggi perduta) costituiva probabilmente la spiega. Si tratta di una «moralità» sottilmente condotta dove non si parla come in altri tempi del Carnevale che ride della Quaresima e neanche dell'opposizione fra Amor Sacro e Amor Profano, ma di un conflitto interiore fra i costumi passati e quelli moderni. La secca astrattezza del titolo rinvia ad una discussione filosofica o morale: allo stesso modo dei dialoghi di Platone, il primo interlocutore non punta che a far vedere gli errori e/o le contraddizioni del secondo finché costui riconosca i torti o la sua cecità. Anche le pagine dello *Spectateur* non smentivano in Marivaux il talento ampiamente riconosciuto di filosofo, di moralista e di maestro nel gioco degli infingimenti. Un aneddoto, una lettera, un incontro fortuito gli bastava per muovere il lettore o lo spettatore (è lo stesso) e costringerlo a riflettere, partendo dall'universale o da una comune banalità per tornare *in fine* a se stesso. Tuttavia *L'Amour et la Vérité* annoiò il pubblico dell'epoca e pare Marivaux più degli altri, nonostante il fatto che la meditazione intorno a questo soggetto convenisse all'autore sia in privato che sui fogli della sua rivista. Le poche pagine che rimangono sono considerate come il prologo della *pièce*. Tuttavia sin dall'antichità greca esso presentava il dramma per introdurre gli spettatori nel gioco scenico prima dell'entrata del coro; all'epoca moderna (dal Rinascimento all'opera di inizio Settecento) era un discorso recitato da un singolo in proskenion, che a fine XVII secolo contemplava l'elogio al re. Risulta pertanto evidente che *L'Amour et la Vérité* non costituisce *stricto sensu* un prologo, perché «giocato» a due; ma essendo questi delle allegorie, la scena salva il valore emblematico ed i personaggi scrivono il motto della «figura teatrale» a seguire. D'altro canto, il breve *divertissement* che separa il dialogo dal resto della *pièce* fa del prologo una sorta di *pièce in nuce*. Il carattere epidittico dell'apertura traccia un ritratto tanto fisico che morale dei personaggi e l'autore mostra straordinaria abilità nella costruzione speculare del discorso la cui scarna sintassi invertita porta sulla realtà un margine di incertezza:

---

Pléiade è *Dialogue de l'Amour et de la Vérité*, in MARIVAUX 1993, vol. I, pp. 101-109. Notizie in MAUPOINT 1733, pp. 20-21 e PARFAICT 1767, to. I, p. 103.

AMOUR           Voici une dame que je prendrais pour la Vérité, si elle n'était si ajustée.

VÉRITÉ           Si ce jeune enfant n'avait l'air un peu trop hardi, je le croirais l'Amour.

AMOUR           Elle me regarde.

VÉRITÉ           Il m'examine.<sup>309</sup>

La Verità si presenta non nuda ma «ajustée», cioè agghindata e truccata come una donna dei primi del Settecento ed è pertanto poco probabile che l'attrice in scena conservasse i segni della figurazione classica.<sup>310</sup> Quanto al giovane Cupido, di cui la madre Venere un tempo puniva l'ardire, ora è ben liberato dal timore e dalla grazia un po' riservata che lo rendeva così attraente e l'essere «trop hardi» ne fa un ragazzo senza distinzione né probità. Entrambi sono prigionieri dello sguardo dell'altro: Amore rivela la vanità di chi si sa sempre guardato, la Verità teme che dietro un'occhiata più attenta possa scoprirsi il trucco. Amore le offre con gentilezza di parlare, lei abbassa la questione bruscamente e lo insulta, ma lui nega l'accusa, non è né libertino né alla moda:<sup>311</sup> «et cependant je suis l'Amour». «Vous, l'Amour!»: il pensiero segreto e lo scambio di sguardi si riverberano nello scoppio d'insolenza della dama che vieta senza appello ogni possibilità d'identità del giovane con Amore. Lui risponde seccamente e Verità, piccata, ne ribalta colpo su colpo il motivo.<sup>312</sup> Il tempo aveva mutato l'immagine originale dell'Amore e della Verità e l'esitazione dello sguardo (*elle me regarde / il m'examine*) aveva portato nella zona incerta

<sup>309</sup> *Dialogue de l'Amour et de la Vérité*, in MARIVAUX 1993, to. I, p.103.

<sup>310</sup> Nell'iconografia tradizionale la Verità teneva il sole nella mano destra, nella sinistra un libro e una palma e sotto i piedi il globo terrestre (Cfr. RIPA 1992, pp. 463-464 e RIPA 1643, *Vérité*. CLXVI, pp. 195-196). Continuamente rieditato, il libro di Cesare Ripa impregnerà in più di due secoli tutta la pittura, l'incisione, la tappezzeria, la decorazione muraria, la scultura. Infatti non si saprebbe riconoscere una giustizia senza la bilancia sul frontone di un tribunale. Le variazioni francesi nutrono una seconda parte dell'opera dal titolo *Amours divers*. Alcuni non sarebbe abusivo riportare a Luigi XIV (*Amour de soi-même*, *Amour de la Gloire*, *Amour de la Renommée*), altri esprimono «les Ris, les Jeux, les Voluptés de l'Amour»; in particolare gli *Amours mondaines*, *Faussetez de l'Amour* che Marivaux non ha mancato di dipingere a fianco di *Charmes*, *Grâces*, *Autorité*, *Eloquence*, *Triomphe de l'Amour* e che ci portano a supporre che Marivaux abbia fatto della traduzione in francese di Jean Baudoin la sua fonte di ispirazione.

<sup>311</sup> Marivaux a cavallo fra i due secoli poté pescare nel teatro «ancien» come nelle storie piccanti contemporanee. Si ricordi la commedia *L'Amour à la mode* di Thomas Corneille (Bruxelles, Foppens, 1654) sulle incongruenze dell'eroe in materia d'amore, sempre pronto a cedere alle occasioni che gli si presentano (Bruxelles); e *L'Amour à la mode ou le duc du Maine*, «nouvelle galante» di Madame D\*\*\* (Colonia, Marteau, 1716).

<sup>312</sup> La chiusura di questa parte utilizza lo stesso tipo di costruzione ribaltata che le due frasi d'apertura: «Non / Oui», «Madame / charmant Amour», «*je ne suis ni...ni / je suis l'Amour*», «*Je suis la Vérité même, je ne suis que cela*» (*Dialogue de l'Amour et de la Vérité*, cit., p. 103).

dell'ipotesi; ma alla fine il riconoscimento è fatto ed in nome di una ritrovata franchezza entrambi vorrebbero che se ne giovassero anche gli umani, persi nella deliberata menzogna amorosa per salvare il proprio tornaconto. Amore decide di nascondersi in un albero e Verità in un pozzo, luoghi di antica simbologia e richiami popolari con riferimento scritturale:<sup>313</sup> chi berrà l'acqua del pozzo sarà forzato a scoprire il suo cuore, chi mangerà i frutti dell'albero «tombera subitement amoureux»<sup>314</sup> del primo oggetto che vedrà. Restava lo sguardo del pubblico sulla lenta corruzione di Amore e di Verità: il loro agguato un po' folle, immaginato ai danni degli uomini e delle donne, era una vendetta maliziosa se non suicidaria e Marivaux il moralista invitava gli spettatori alla riflessione.

Nel 1720, nei mesi che segneranno la bancarotta della Francia ed anche quella privata della sua famiglia, Marivaux scrisse *Arlequin poli par l'Amour*, prima «comédie féerie mêlée d'intermèdes de musique et de danse» e fu elogiato per la verità dei caratteri e la finezza del dialogo.<sup>315</sup> Tommaso Visentini accentuava la stilizzazione di Arlecchino fra tenerezza ed astuzia e gli prestava i toni delicati già proposti ne *Les Amants ignorants* di Jacques Autreau.<sup>316</sup> Il sentimento dell'amore poteva accordarsi anche ad un personaggio come il suo che finora aveva fatto solo ridere; ma analogamente all'Agnès di Molière, educato e infine «polito» dall'amore, egli ne scopriva gli inganni, mentre Silvia sosteneva con impegno di semplicità e di grazia il ruolo della giovane innamorata cui la società consigliava massima reticenza in amore. Un tenero sentimento nasceva subitaneo negli ingenui protagonisti e lo

---

<sup>313</sup> Allusioni al serpente diabolico nascosto nell'albero del frutto proibito (*Genesi*, 3, 3-5) e l'episodio di Gesù con la Samaritana al pozzo (*Giovanni*, 4, 13-14).

<sup>314</sup> La costruzione «tomber amoureux» in cui il verbo attivo *tomber* è divenuto un verbo di stato, presente nella lingua francese da secoli, sarà destinata a molto successo nella lingua della commedia del Settecento e non sfuggì all'ironia del palcoscenico della *foire*: «MADEMOISELLE RAFFINOT: Hé, oui, tomber amoureux. Ne dit-on pas tomber malade? Or, comme l'amour est une maladie, on doit dire tomber amoureux, et tomber en amour, comme tomber en apoplexie» (LESAGE-D'ORNEVAL 1728, 10, p. 346).

<sup>315</sup> Cfr. COUDRAY 1778, to. II, p. 21. Non abbiamo i registri riferiti al periodo della prima rappresentazione perché dal 1 giugno 1718 al 21 aprile 1721 sono perduti. Successivamente la commedia rimase in repertorio, data di rado come seconda *pièce* in francese dopo una in italiano, soprattutto negli anni 1724-1726 (cfr. BRENNER 1961, pp. 55-62).

<sup>316</sup> «Il faut savoir gré à Marivaux d'avoir compris le premier que rien n'empêchait que la simplicité d'Arlequin s'accordât fort bien avec le vrai sentiment de l'amour; qu'il en pouvait même résulter un agrément nouveau, celui de voir que l'amour, dès qu'il est bien senti, peut avoir son charme jusque dans le langage et les manières d'un Arlequin» (LA HARPE 1825, to. XIV, p. 477).



sguardo reciproco faceva apparire l'attrazione del desiderio e la paura di non essere contraccambiati.

Una borghese contenta nel suo villaggio vale forse più di una principessa in lacrime nel suo bell'appartamento? Silvia ne era persuasa o almeno così sosteneva; non era una ragazza ambiziosa (pensava Flaminia), ma aveva un cuore e certamente della vanità. Del resto molte donne sono più sensibili all'adulazione di quanto dichiarino, amano i bei vestiti ed il cibo abbondante. Ne *La Double Inconstance*, rappresentata ad apertura di stagione nell'aprile 1722, Silvia si presentava al pubblico vantando la propria irragionevolezza: voleva solo essere arrabbiata ed odiare tutto il mondo che l'aveva separata dal suo adorato Arlecchino. Il re la rapiva e la preferiva alle nobildonne della corte? Amava in lei «cette ingénuité, cette beauté simple, ce sont ces grâces naturelles»<sup>317</sup> nelle quali risiedeva il fascino innocente che incantava? Lei strepitava, non sapeva che farsene.

PRINCIPE Non, je le dis encore, il n'y a que l'amour de Silvia qui soit véritablement de l'amour. Les autres femmes qui aiment ont l'esprit cultivé: elles ont une certaine éducation, un certain usage; et tout cela chez elles falsifie la nature; ici, c'est le cœur tout pur qui me parle, comme ses sentiments viennent, il les montre, sa naïveté en fait tout l'art, et sa pudeur toute la décence [...].<sup>318</sup>

L'inizio della commedia cade *in medias res*, i personaggi sono colti durante la conversazione; il tempo della rappresentazione coincide col tempo reale e l'autore sfrutta anche gli *entractes* per far progredire il racconto. Il fatto che in una sola giornata Silvia vada a nozze col Principe lasciando Arlecchino innamorarsi di Flaminia e sposarla parve inverosimile anche all'epoca e la concisione delle battute fece piombare su Marivaux la solita critica di soverchia astrattezza.<sup>319</sup> Tuttavia la messinscena fu molto fortunata ed ebbe ben quindici repliche consecutive;<sup>320</sup> il passo

---

<sup>317</sup> *La Double Inconstance*, II 1, in MARIVAUX 1993, to. I, p. 216. Il *cast* prevedeva Lelio Riccoboni nel ruolo del Principe, Flaminia e Silvia in quelli omonimi; Thomassin Visentini (Arlecchino), Pierre-François Biancolelli (Trivelin), Giuseppe Balletti (le Seigneur) e Margherita Rusca detta Violetta (Lisette). Rimando a F. RUBELLIN, *Préface*, in MARIVAUX 2010b.

<sup>318</sup> *La Double Inconstance*, III 1 in MARIVAUX 1993, to. I, p. 235.

<sup>319</sup> Nel «Mercure», avril 1723, p. 771 leggiamo: «[...] ce qu'on appelle Métaphysique du cœur y règne un peu trop, et peut être n'est-il pas à la portée de tout le monde; mais les connaisseurs y trouvent de quoi nourrir l'esprit [...]».

<sup>320</sup> «Il y a beaucoup d'esprit dans cette pièce, de l'intérêt même; mais on y trouve trop de métaphysique (c'était le défaut de l'auteur); néanmoins elle eut du succès, puisqu'elle fut jouée quinze fois de suite» (COUDRAY 1778, to. II, p. 29).

a due del *divertissement* «qui fait plaisir» segnava un altro momento in cui le due attrici si contendevano, danzando, il palcoscenico. Gli interpreti dovettero intervenire subito dopo la prima recita, consigliando Marivaux di rimaneggiare il testo e differire lo smascheramento dell'identità del Principe dal secondo atto al finale; in questa forma la *pièce* fu riproposta al pubblico e pubblicata nel 1723.

La vicenda del potente di turno che vuole la pastorella e la rapisce può essere intesa con Jean Anouilh come «l'histoire élégante et gracieuse d'un crime»;<sup>321</sup> o semplicemente come un ennesimo *conte de fées* che avvera i sogni romantici delle signore di ogni età. Tuttavia bisogna considerare il fatto che Silvia consente «d'échanger Arlequin contre un autre» e ciò rappresenta il punto d'arrivo della riflessione di tutte le combinazioni possibili messe in campo da *L'Amour et la Vérité*. Infatti sotto le spoglie dell'ingenua campagnola la protagonista nascondeva un desiderio di riscatto sociale che la trasformava in *coquette* per adeguarsi alle future incombenze del nuovo stato di principessa. La metamorfosi si compiva nell'arco dei tre atti e direttamente sotto gli occhi degli spettatori. Si aggiunga che nel consueto ruolo dell'esperta manipolatrice anche Flaminia evocava l'amante morto con toni raciniani, ma permetteva ad Arlecchino di prenderne velocemente il posto. È interessante considerare il fatto che in Marivaux i rapporti di classe vengono trasgrediti allo scopo di facilitare il processo psicologico di un personaggio. Ciò risulta evidente con *Le Jeu de l'amour et du hazard*<sup>322</sup> del 1730 dove i padroni ed i servitori invertono i ruoli per essere certi della franchezza dei loro sentimenti; ma soprattutto con *L'Île des esclaves*<sup>323</sup> del 1729:

Le jeu de Silvia était admirable au personnage de Cléanthis. Au reste, rien n'est plus moral, rien de plus sermonnaire que cette pièce, c'est le cas véritablement du *castigat ridendo*

---

<sup>321</sup> Il riferimento è alla commedia di Jean Anouilh *La Répétition ou l'Amour puni* (Paris, Théâtre Marigny, 1950). In un castello in stile Reggenza il conte Tigre dà una festa dove gli invitati sono gli interpreti de *La Double Inconstance* di Marivaux, scelti non secondo le loro attitudini ma per la prossimità caratteriale coi personaggi rappresentati. L'amore sfrutta la recitazione per palesarsi.

<sup>322</sup> Ne «Le Mercure de France» (avril 1730, pp. 1588-1595) riferito allo spettacolo *Le Jeu de l'amour et du hazard* di Marivaux, non vi è commento alla prova degli attori, bensì alcune riserve sulla commedia che dovrebbe invertire l'ordine fra secondo e terzo atto; inoltre il recensore non giudica credibile il fatto che Silvia non si accorga del travestimento di Dorante.

<sup>323</sup> *L'Île des esclaves* andò in scena il 28 marzo 1725 con vivo successo. Ebbe 17 rappresentazioni nel 1725, 8 nel 1732 e 1736, 11 nel 1754, 8 nel 1757 per un totale al 1761 di 121 repliche. Entrò nel repertorio della Comédie-Française solo nel 1939. Cfr. GOLDZINK 1995, pp.113-115.

*mores*: les maîtres corrigés par les valets, et ceux-ci éprouvés sur leur bon cœur quand les maîtres savent les toucher à propos.<sup>324</sup>

Se ne *L'Île des esclaves* l'autore metteva in scena con molto successo di pubblico il tema classico del naufragio e del viaggio utopico in una *pièce sociale*,<sup>325</sup> ne *La Double Inconstance* del 1722 l'accento di critica si inverava per bocca di Arlecchino quando se la prendeva con la vacua vita di corte e contro le convenzioni e le ipocrite maniere alla ricerca di una semplicità secondo natura. In questo senso rivediamo nel suo personaggio l'omologo *Arlequin Sauvage* di Louis-François Delisle de La Drevetière.<sup>326</sup>

Marivaux non è originale nei soggetti, che ricalcano gli spagnoli seicenteschi, Molière e i classici, i contemporanei francesi. Ad esempio *Le Jeu de l'amour et du hazard* incrocia quattro fonti francesi<sup>327</sup> ed anche *Le Prince travesti* pare un vago travestimento in commedia di *Inès de Castro*, che solo un anno prima aveva riscosso grande successo, come abbiamo visto, sia sul palcoscenico della Comédie-Française (aveva speso parole ne *Le Spectateur*) che nella parodia di Biancolelli e Romagnesi. Lo spettacolo *Le Prince travesti* ebbe una prima tumultuosa ed il 5 febbraio 1724 non fu neppure annunciato in locandina per non esporsi al rischio di un insuccesso costruito a tavolino con una cabala.<sup>328</sup> La distribuzione delle parti era quella di sempre, con Lelio protagonista, Arlecchino Visentini, Flaminia nel ruolo della Princesse, Pierre-François Biancolelli in quello di Frederic, Giuseppe Balletti nel ruolo di Castiglia e Silvia in quello di Hortense.<sup>329</sup>

---

<sup>324</sup> ARS, Ms 3454, c. 308 in ARGENSON 1966, to. II, pp. 687-688.

<sup>325</sup> «On y trouva les scènes fort plaisantes [...]. Le succès fut très grand, vingt et une représentations contentèrent à peine le Public, qui y venait en foule» (COUDRAY 1778 vol. II, p. 131).

<sup>326</sup> Il riferimento è alla scena II 3 di *Arlequin Sauvage* fra Lelio ed Arlecchino; ma i può individuare un'altra influenza di Delisle de La Drevetière su Marivaux nella commedia *L'Indigent Philosophe* a proposito del povero e del ricco nei confronti della felicità. Cfr. MATUCCI 1963.

<sup>327</sup> Si tratta de *L'Épreuve reciproque* di Alain e Legrand (1711), *Le Galant Coureur* di Legrand (1722), *Le Portrait* di Pierre-François Godard de Beauchamps (1727) e *Les Amants déguisés* di Pierre-Charles Fabiot Aunillon (1728).

<sup>328</sup> «Cette pièce n'avait pas été annoncée pour le jour qu'elle fut donnée: nouvelle manière de frauder les droits de la critique dont l'invention a paru très sensée. Jamais le déchaînement ne fut si grand contre les nouveautés qu'il est depuis quelques années; et les meilleurs ouvrages sont exposés tous les jours à être décrits, et à tomber avant que d'être connus» («Mercure de France», février 1724, pp. 346-347).

<sup>329</sup> Cfr. «Le Mercure», mars 1724, p. 346 : «Cette Pièce fit beaucoup de plaisir, elle eut dix huit représentations; et l'on ne reproche à M. de Marivaux que d'y avoir mis trop d'esprit. J'observerai que c'est la première qui ait été donnée au Théâtre Italien, sans être affichée, pour éviter la cabale».

Ne *Le Prince travesti* l'eroismo è vestigia di un passato perduto, di legami chiari e di valori aristocratici indiscutibili ora dissolti; la parola veemente della commedia eroica francese cui la *pièce* fa riferimento insieme al repertorio spagnolo di cappa e spada suona senza senso. Parole, sguardi, silenzi, segreti: la protagonista Hortense passa da una menzogna all'altra, poiché il calcolo ed il tradimento diventano i comportamenti obbligati nelle relazioni amorose o sociali; anche ogni parola della Princesse interpretata da Flaminia minaccia, tradisce ed è espressione di volontà di manipolazione: vuole tenersi Lelio, ma dimentica di amarlo. L'amore *sub specie ambiguitatis* smaschera implacabilmente chi ne è portatore e proprio al personaggio interpretato da Silvia era legato il momento di maggiore commozione dello spettacolo nella scena dell'incontro-riconoscimento con Lelio al primo atto:

[...] cette Scène a paru très tendre, elle a tiré des larmes, et les traits d'esprit qui y sort semés partout ont produit leur effet sur ceux qui aiment cette manière d'écrire: il faut avouer que si elle n'est pas tout-à-fait naturelle, elle a quelque chose d'éblouissant qui va jusqu'à la séduction.<sup>330</sup>

Tuttavia alla commedia non mancarono le critiche<sup>331</sup> e l'autore riscrisse il terzo atto che non era piaciuto alla prima rappresentazione; così nella nuova versione si ebbero diciassette recite in stagione con seicentocinquanta spettatori di media. Questi ripensamenti in corso d'opera e riscritture di intere parti avvenivano dopo la verifica della scena ed il riscontro col pubblico. Marivaux, che all'inizio riempiva di didascalie i suoi testi come se non si fidasse dell'esperienza degli attori, dovette evidentemente convenire che l'intuito e il mestiere valevano qualcosa e che i suoi interpreti favoriti (Lelio, Flamina, Thomassin ed ovviamente Silvia) non erano solo meri esecutori, ma avevano qualche voce in capitolo. Ne *Le Prince travesti* Silvia era impegnata in un ennesimo travestimento; d'altra parte il modello della donna

---

(COUDRAY 1778, to. II, p. 33). La commedia ebbe trentasette rappresentazioni in tutto e fu ripresa nel 1759, ma scomparve dai teatri fino al 1897. Entrò nel repertorio della Comédie-Française solo nel 1949. Cfr. GOLDZINK 1995, pp. 111-112.

<sup>330</sup> «Mercure de France», février 1724, pp. 349-350.

<sup>331</sup> «C'est une véritable pièce héroïque italienne; je la crois traduite de l'italien ou peut-être de l'espagnol, je l'ignore. Nul caractère varié ni soutenu; Hortense n'a qu'un bavardage long et insupportable; on ne sait ce que devient le ministre Frédéric; le roi de Castille n'est pas délicat dans ses amours ni dans son hymen, il épouse les restes d'un autre amant, pour qui la princesse brûle encore quand il l'épouse. Les événements n'y sont pas assez marqués ni assez amenés; il y a quantité de contradictions dans l'intrigue» (ARS, ms 3450, c. 373 in ARGENSON 1966, to. II, p.705). Cfr. GOLDZINK 1995, pp. 83-120.

intrepida che assume una falsa identità maschile per portare a termine il suo progetto d'amore, per salvaguardare la propria libertà, per salvarsi la vita o per smascherare un amante fedifrago, era già ampiamente in uso nella drammaturgia seicentesca ed era un espediente estremamente gradito al pubblico che lo trovava non già eccentrico, bensì seducente; fu pertanto riproposto anche in altre commedie.<sup>332</sup>

Marivaux est un grand homme dans ces petites choses, il a étudié profondément tous les caprices des femmes et surtout des femmelettes et des bourgeoises, il a donné de grandes preuves de son savoir, de ses études et de son grand talent pour les mettre en œuvre; ainsi l'on doit respect à de pareils chefs-d'œuvre dans un art de peu de mérite aujourd'hui, car ce n'est pas l'amour qu'il traite, comme Racine, ce sont les caprices de l'amour et ses accidents infinis.<sup>333</sup>

Non è dato conoscere con certezza la causa che portò nel 1726 alla temporanea sospensione della collaborazione fra la compagnia del Théâtre Italien e Marivaux. Testimoni dell'epoca dichiararono che lo scrittore «[il] s'est brouillé avec Lelio et sa femme»,<sup>334</sup> forse per il malanimo di Elena Balletti nei confronti della giovane cognata cui arrideva un crescente successo o per i pettegolezzi legati al privato di Silvia e agli incresciosi episodi di violenza domestica che ne seguirono, di cui abbiamo parlato. Sembra senz'altro non casuale il silenzio dei Riccoboni a proposito della drammaturgia marivaudiana, né fu una fortuita coincidenza il fatto che solo in prossimità del ritiro dalle scene di Lelio, Marivaux ritornò a scrivere per la compagnia e fino agli anni Quaranta. A seguito del momentaneo distacco del 1726, la nuova commedia destinata alla Comédie Italienne fu ricevuta nel gennaio 1727 alla Comédie-Française e messa in scena quasi un anno dopo con Adrienne Lecouvreur protagonista. *La Seconde Surprise de l'amour* era una variazione dell'omonima commedia, «quoique l'Aînée soit grande et blonde, la Cadette brune et petite».<sup>335</sup> Silvia era infatti alta e bionda, la Lecouvreur piccola e bruna. Eppure, nonostante le forti somiglianze nell'impianto drammaturgico e le interpreti di

---

<sup>332</sup> Si tratta de *Le Triomphe de l'amour* e de *La Fausse Suivante*, dove Silvia nei panni di un Cavaliere, non solo smascherava Lelio ambizioso e venale, ma addirittura seduceva e diventava complice di Flaminia contro di lui. Cfr. «Mercure de France», juillet 1724, pp. 772-779.

<sup>333</sup> ARS, Ms 3450, c. 100 in ARGENSON 1966, to. I, p. 235.

<sup>334</sup> *Lettre de l'Abbé Bonardy au President Bouhier*, 8 mars 1726, in BOUHIER 1977, p. 8.

<sup>335</sup> BIANCOLELLI e ROMAGNESI 1753, sc. 2, p. 60.

prestigio, la commedia non ebbe successo: ciò che piaceva all'Hôtel de Bourgogne non pareva sortire il medesimo effetto nella sala des Fossés-Saint-Germain:

D'où vient que les mêmes spectateurs qui lui font un si bon accueil dans un lieu le reçoivent comme étranger dans un autre? C'est sans doute, qu'on ne porte pas le même esprit à l'un et à l'autre théâtre.<sup>336</sup>

Le due *Surprises* furono oggetto di una *querelle* fra le Comédies e gli autori Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi non si lasciarono sfuggire l'occasione per imbastire una gustosa satira andata in scena nel marzo 1728. Ne *La Revue des Théâtres l'Ainée* (Flaminia) e la *Cadette* (Mademoiselle Delalande) si presentavano per essere giudicate da Momus finché «l'Ainée est charmée du triomphe qu'elle remporte sur sa sœur et se retire».<sup>337</sup> Quando il testo andò alle stampe, i due autori scelsero di attenuare l'evidente parzialità di giudizio apparsa sul palcoscenico e sulle pagine del «*Mercure de France*» e prudentemente optarono per un risultato di parità.<sup>338</sup> Silvia era parte in causa ed ovviamente non comparve nel travestimento satirico, ma continuò a prestare il suo talento versatile alle parole di Marivaux dando vita ad altre ingenuie come ne *L'École des mères*, travestimento palese da Molière in scena dal luglio 1732. Silvia era Angelique (nomen-omen) alle prese con l'austera, arcigna Madame Argante, una versione femminile di Arnolphe:

Ce rôle est joué par la D[emoise]lle Sylvia avec une grâce et une intelligence qu'on ne saurait trop admirer; comme c'est un rôle d'Agnès, elle y met une ingénuité qui enchante les spectateurs; et cette ingénuité est accompagnée, coup sur coup, des profondes révérences qui la caractérisent d'une manière à n'y reconnaître que la simple nature, quoique ce ne soit pas sans y mettre un art infini.<sup>339</sup>

All'estremo opposto della *naïve*, ne *L'Heureux Stratagème* del 1733 la Comtesse interpretata dall'attrice è una fedifraga seriale e la quintessenza della *coquetterie*: vola di conquista in conquista e tratta la fedeltà in amore come un ostacolo alla passione. Anche il marchese d'Argenson, da sempre poco generoso con gli attori italiani, convenne in quest'occasione che «jamais Silvia, qui fait la Comtesse, n'a si

---

<sup>336</sup> «*Mercure de France*», décembre 1727, p. 2957.

<sup>337</sup> «*Mercure de France*», mars 1728, p. 600.

<sup>338</sup> «Jean danse mieux que Pierre / Pierre danse mieux que Jean», in BIANCOLELLI e ROMAGNESI 1753, sc. 3, p. 63.

<sup>339</sup> «*Mercure de France*», septembre 1732, p. 2020.

bien joué, jamais Marivaux ne m'a paru si admirable»;<sup>340</sup> un personaggio analogo, parente stretta della molièriana Celimène, troviamo anche nella commedia *Les Sincères*, dove l'attrice impersonava una marchesa vanesia ed invidiosa, sincera per civetteria e caustica per spirito di maldicenza.<sup>341</sup>

Alla riapertura della stagione 1729, la prima senza la presenza dei Riccoboni ritirati dalle scene, Silvia ricoprì il ruolo insolito per una donna di portavoce della compagnia:

D[emoise]lle Sylvia, première Actrice, si connue et si chérie du Public, se chargea pour la première fois, du Compliment qu'on fait ordinairement à l'ouverture du Théâtre, et le récita avec tout le naturel et les grâces qui accompagnent tout ce qu'elle joue.<sup>342</sup>

Nel *compliment* rivolto al pubblico invitava le donne all'indipendenza d'azione e di pensiero, ambizione sacrosanta non solo al secolo dei Lumi; promuoveva una rinnovata consapevolezza e stigmatizzava il senso di inferiorità femminile come frutto di cattiva educazione. Il tono sicuro e vivace del suo discorso indirizzato agli spettatori e soprattutto alle spettatrici, anticipava quello di Arthénice nella Grecia di fantasia de *La Colonie nouvelle ou la Ligue des Femmes* che avrebbe debuttato di lì a poco ma con nessun successo;<sup>343</sup> pertanto non è escluso che Marivaux ne fosse il segreto autore. Nella stessa circostanza, alcuni anni prima (1722), Elena Balletti aveva esibito la propria eccezionalità declamando versi di sua composizione; Zanetta Benozzi aveva rifuggito dall'infarcire il discorso di «grâces scolastiques» e suggerì un programma che faceva dell'arte di piacere l'obiettivo unico dell'attrice in scena. Era dunque nelle mani del pubblico, non dei *savants*, che Silvia rimetteva la sorte degli autori e degli attori: se i primi vi guadagnavano in reputazione, i secondi vi avrebbero acquistato in talento.

---

<sup>340</sup> ARGENSON 1966, p. 855.

<sup>341</sup> Cfr. «Mercure de France», janvier 1739, pp. 343-351. Si noti che «l'humeur coquette et l'esprit de médisance» definiscono oltre che il personaggio della Marquise anche e soprattutto quello di Célimène (Cfr. MOLIÈRE, *Le Misanthrope*, I 1). *Les Sincères* andò in scena la prima volta al Théâtre Italien il 13 gennaio 1739 con Zanetta Benozzi detta Silvia (Marquise), Catine Visentini (Araminte), Jean-Antoine Romagnesi (Dorante), Francesco Antonio Riccoboni detto Lelio *fils* (Damis), Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Demoiselle Riccoboni (Lisette), Giuseppe Balletti detto Mario (Blaise), Jean-Baptiste Dehesse (Frontin).

<sup>342</sup> «Mercure de France», mai 1729, p. 989 (in Documenti, pp. 262-263).

<sup>343</sup> «Première représentation de la Nouvelle Colonie, ou la ligue des femmes. Tombée», in *Anecdotes sur les théâtres de l'Opéra-Comique, de la Comédie italienne et de la Comédie-Française*, ARS, ms. 3534, cc. 33-34.

On nous accusera peut-être de ne pouvoir pas donner à un discours ces grâces scholastiques et ces assemblages des parties qui doivent le composer; et qu'importe? Il est de certains désordres préférables à l'arrangement; notre sexe ne connaît d'autre règle que celle de plaire; et puisqu'il réussit si bien, son heureux naturel l'emporte sur l'étude et la raison même.<sup>344</sup>

La commedia ebbe una sola replica; perduta nella sua stesura in tre atti, rimane una versione scorciata in atto unico del 1750. Oltre agli evidenti rimandi aristofaneschi, il testo si inseriva in un dibattito fecondo che, attraverso il pensiero di François Poullain de la Barre, propugnatore di un egualitarismo di stampo cartesiano, era in linea con le *Réflexions nouvelles sur les femmes* pubblicate nel 1727 da Madame de Lambert,<sup>345</sup> il cui *salon* del martedì Marivaux frequentava abitualmente.

Silvia si proponeva sulla scena con molte facce: l'ingenua, la capricciosa, la civetta, l'indomita, la ribelle. Dopo molti anni di professione aveva perso inevitabilmente in freschezza ma non in vivacità, grazie anche al consumato mestiere. Consapevole dei propri mezzi espressivi, l'attrice nella sua piena maturità probabilmente non andò esente da certa affettazione che trovò alcuni detrattori famosi, da Friedrich Melchior Grimm<sup>346</sup> a Françoise de Graffigny.<sup>347</sup> Tuttavia Silvia Balletti possedeva l'arte di piacere al pubblico ed incarnava quel «je ne sais quoi»<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> Ivi, pp. 990-991.

<sup>345</sup> Cfr. LAMBERT 1727.

<sup>346</sup> «Il s'en fallait bien que Silvia, au moins au déclin de ses années, eût aucun de ces avantages. Elle avait un son de voix fort aigre; on pouvait aisément compter le nombre de ses années par ses rides, et elle jouait ses rôles naïfs avec tant d'affectation, qu'il me fut impossible de me faire à son jeu précieux et cassant, comme dirait M. le marquis de Mirabeau. Malgré ses grâces cassantes et les afféteries de son jeu naïf, elle jouissait de la plus grande réputation, et les fins connaisseurs la mettaient fort au-dessus de mademoiselle Gaussin, tout comme, dans le même temps, on affectait de donner la préférence aux tragédies du barbare Crébillon sur les tragédies de M. de Voltaire. Marivaux avait composé ses *Fausse Confidences*, ses *Jeux de l'amour et du hasard*, et autres froidures pour le jeu de Silvia» (GRIMM 1829-1831, to. VI [1768-1770], pp. 244-245).

<sup>347</sup> Cfr. la lettera della Graffigny di venerdì 31 luglio 1739: «Après dîner [...] nous fûmes chez les Italiens. Je n'ai jamais rien vu de si ennuyeux. Ah, les vilaines gens! On joua *Les Contretemps* que je ne connaissais pas et que je me passerais bien de connaître. C'était pour *Agnès de Chaillot* que nous y allions. J'en fus aussi surprise que contente; je ne pouvais m'imaginer qu'ils contrefissent les Français à ce point-là. Ma curiosité est satisfaite. J'ai fait un gros serment de n'y retourner jamais. Ah! les vilaines gens! J'y comprends Silvia et je ne comprendrai jamais qu'on a pu la comparer à la divine Quinault» (GRAFFIGNY 1985, vol. II, p. 83). E ancora: «Non, je n'aime point la Silvia. Je ne l'ai jamais aimée et ne l'aimerai jamais. Je fais le cas de la femme de Lelio qu'elle mérite, c'est-à-dire point, hors pour contrefaire la Gaussin, car du reste elle ne vaut pas la Ribon [*soprannome per la Gaussin*]. Mais pour Lelio, ce n'est pas de même: je ne sais que Dufresne au-dessus et Grandval, mais il n'a presque plus de voix [...]» (ivi, p. 434).

<sup>348</sup> Nella stampa di Laurent Cars del quadro di Nicolas Lancret, gli attori Silvia e Thommasin sono rappresentati in piedi tenendosi per le mani. In calce sono riportati i seguenti versi: «Ces aimables acteurs sont un portrait vivant / De ce je ne sais quoi que l'art ne peut atteindre / Qui pourrait rendre aux yeux leur jeu plein d'agrément, / Serait sûr de le peindre.» (in Iconografia, p. 288).



che, così come la grazia, non si può né comprendere né spiegare; che non risiede né nella bellezza né nella brillantezza di spirito, ma senza il quale tutte le qualità appaiono come morte. Si trattava di una seduzione che non perteneva più al grado zero *tout court* dell'esibizione del corpo o dell'allusione al sesso delle interpreti italiane della prim'ora, ma si situava empiricamente all'interno di un problema artistico e poetico dibattuto lungamente in Francia alla fine del XVII secolo: quello della riflessione sul gusto dalla quale uscirà l'estetica nuova.

L'età barocca privilegiava la pittura di sentimenti sovente esacerbati e si interrogava sulla relatività della bellezza, che avrebbe trovato i suoi fondamenti nel fascino soggettivo che ispirava. Questa imprecisione urtava i critici che sottolineavano al contrario come i canoni estetici fossero di ordine universale; così l'espressione del «je ne sais quoi», utilizzata dalle Preziose per tradurre l'indeterminatezza che crea attrazione, fu rigettata come colpevole. Tuttavia dagli anni Trenta del Settecento la nozione ritornò di moda dopo la pubblicazione in francese dell'*Eroe* di Balthasar Gracián. Ispirato certamente dalla lettura degli *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, o dalla loro parafrasi settecentesca tanto verbosa quanto polemica,<sup>349</sup> Louis de Boissy ne fece l'argomento di un atto unico portato in scena nel 1731 con gran successo dalla Comédie Italienne. In un Parnaso ridicolo Momus, dio delle malelingue, sedeva accanto al dio della bellezza; Venere sembrava una vecchia *coquette* dal viso impiasticciato e coi panni probabilmente della stessa foggia di quelli indossati dalla Verità nel prologo marivaudiano. «Quel rouge épouvantable!» sbottava Apollo contro gli eccessi del gusto del secolo. Intanto Arlecchino si aggirava sulla scena disabitata e selvaggia. Cos'è il «je ne sais quoi»? domandava. Il Geometra non sapeva rispondere perché si fidava solo di ciò che poteva dimostrare; l'ufficiale svizzero da *bon vivant* pensava solo a riempire la sua pancia; anche il pubblico femminile che affollava il teatro non sapeva fornire una parola soddisfacente, né il sofisticato *petit-maître*, né l'attore francese che magnificava le bellezze della declamazione, né il musicista né la ballerina. Era Silvia a dare la risposta tanto agognata col suo solo apparire al finale, perché lei era la

---

<sup>349</sup> Cfr. BOUHOURS 2003 e COURBEVILLE 1730.

personificazione del «non so che», esattamente come la sua omonima tassiana in celebri versi.<sup>350</sup>

Sa figure était une énigme, elle était intéressante, et elle plaisait à tout le monde, et malgré cela à l'examen on ne pouvait pas la trouver belle; mais aussi personne n'a jamais osé la décider laide. On ne pouvait pas dire qu'elle n'était ni belle ni laide, car son caractère qui intéressait sautait aux yeux; qu'était-elle donc? Belle, mais par des lois, et des proportions inconnues à tout le monde, excepté à ceux qui se sentant par une force occulte entraînés à l'aimer avaient le courage de l'étudier, et la force de parvenir à les connaître.

Cette actrice fut l'idole de toute la France, et son talent fut le soutien de toutes les comédies que les plus grands auteurs écrivirent pour elle, et principalement Marivaux. Sans elle ces comédies ne seraient passées à la postérité. On n'a jamais pu trouver une actrice capable de la remplacer, et on ne la trouvera jamais, car elle devrait réunir en elle toutes les parties que Silvia possédait dans l'art trop difficile du théâtre: action, voix, physionomie, esprit, maintien et connaissance du cœur humain. Tout en elle était nature; l'art qui accompagnait, et avait perfectionné tout ne se laissait pas voir.<sup>351</sup>

Lo sguardo dello spettatore era quello di Giacomo Casanova, *homme d'esprit* e figlio di attori. Di Silvia seppe offrire un punto di vista originale (sebbene non sempre storicamente affidabile) attribuendole uno *charme* distante dal concetto di bellezza formalizzata. Anche Marivaux insistette sul carattere sfuggente e capriccioso del «je ne sais quoi», che pertiene allo sguardo di chi guarda così come all'estetica di chi è guardato.<sup>352</sup> L'idea permette allo scrittore di opporsi al canone estetico classico: il bello non è un'idea filosofica suscettibile di essere razionalizzata, ma appartiene a un'esperienza vissuta, personale; non è fissa, ma in movimento e la contemplazione immobile fa posto all'animazione ed all'imprevedibile. Bello non è unicamente il magnifico ed il regolare, ma può essere anche l'irregolare, il seducente ed il *négligé*. Si capisce allora perché la nozione di sorpresa sia fondamentale nel teatro (in prosa, non in versi) di Marivaux; soprattutto si comprende perché allo statico *jeu* delle attrici della Comédie-Française, ai loro gesti codificati, alle loro voci artefatte, egli abbia preferito la recitazione delle italiane, abituate alla pratica di tutte le arti della

---

<sup>350</sup> «A poco a poco nacque nel mio petto, / non so da qual radice, / com'erba suol che per se stessa germi, / un incognito affetto, / che mi fea desiare / d'esser sempre presente / a la mia bella Silvia; e bevea da' suoi lumi / un'estranea dolcezza, / che lasciava nel fine / un non so che d'amaro; / sospirava sovente, e non sapeva / la cagion de' sospiri» (T. TASSO, *Aminta*, I 2, vv. 424-436).

<sup>351</sup> BnF, G. CASANOVA, *Histoire de ma vie. Livre III*. Fondo Casanova, ms. NAF 28604, *Chapitre X: Mon arrivée à Paris 1750*, cc. 266r.-268r. Citato in modo parziale ed incorretto in CAMPARDON 1880, to. I, p. 14. Edizione critica in CASANOVA 2013-2015, vol. I, p. 1031.

<sup>352</sup> Nel *Cabinet du philosophe* (1734), f. II: «J'entends par le je ne sais quoi, ce charme répandu sur un visage et sur une figure, et qui rend une personne aimable sans qu'on puisse dire à quoi il tient» (MARIVAUX 2010, pp. 161-173).

scena. Insomma egli diede un nome all' indefinito di cui Silvia e le sue colleghe avevano sentito la bellezza rifiutando le strette regole.

Il mutuo riconoscimento fra l'autore e la sua interprete si consumò sul piano della creazione artistica nel segno di una sensibilità comune; il talento dell'uno fu ispirato da quello dell'altra, a sua volta nutrita e valorizzata in ciò che già possedeva. Ci sono dei nodi segreti, degli incontri di anime che segnano le esistenze. Anche il grande Corneille l'aveva insegnato.<sup>353</sup> Silvia restò l'ispiratrice ideale di tanta parte del teatro di Marivaux, al quale offrì un tipo di donna ricca di grazia, di intelligenza, di acuta sensibilità. In scena Zanetta Benozzi si era disincarnata per far posto al suo personaggio, l'aderenza era assoluta e giunse a compiuta realizzazione: non solo cancellò l'anagrafe, ma – suprema ambizione di attrice – consegnò Silvia all'immortalità dell'Arte.

---

<sup>353</sup> P. CORNEILLE, *Rodogune*, I 5, vv. 359-362: «Il est des nœuds secrets, il est des sympathies / Dont par le doux rapport les âmes assorties / S'attachent l'une à l'autre et se laissent piquer / Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer».



## DOCUMENTI

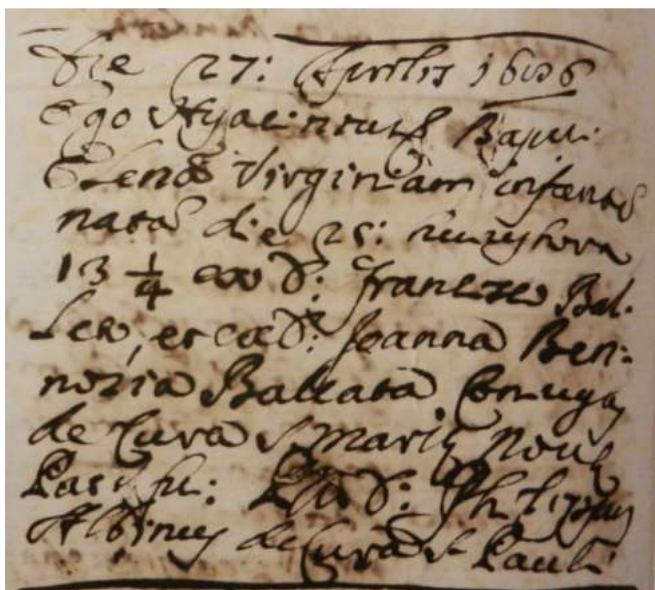
Si presenta una selezione di corrispondenze private, lettere ufficiali, documenti anagrafici ed atti notarili inediti provenienti da archivi italiani e francesi. Ad essi si aggiungono alcuni estratti coevi dal «Mercure de France». L'ordine di presentazione è cronologico. Valgono i medesimi criteri di trascrizione con moderati ammodernamenti utilizzati nel resto del lavoro. La punteggiatura è stata introdotta o modificata solo se necessario. Alcune parti degli atti sono state compendiate e figurano, come ogni mia integrazione, in corsivo nel testo.

[^^] lacuna  
[?] incerto

[1686]

**Atto di Battesimo di «Elena [di] Fran[cesco] Belletto» [Elena Virginia Balletti], in ADFe, *Libri Parrocchiali*, anno 1686, c. 30.**

[Anno Domini] die 27 Aprilis 1686. Ego Hyacintus Bajuli Elenam Virginiam infantem nata[m] die 25 huius hora 13  $\frac{1}{4}$  ex d[ominus] Francesco Balleti, et ex D[omina] Joanna Bennozia Ballata Coniug[ib]us de Cura S. Maria Novia Pat[rinus] fuit Ecc[ellentissimus] d[ominus] Philippus Albinus de Cura S. Pauli.

A photograph of a handwritten Latin baptismal record on aged, yellowed paper. The text is written in a cursive script and matches the typed transcription provided in the adjacent block. The document is titled 'Atto di Battesimo di «Elena [di] Fran[cesco] Belletto» [Elena Virginia Balletti]' and is from the 'Libri Parrocchiali' for the year 1686, folio 30.

(documento inedito)

[1689]

**Nota de' Comici che recitano in Sassuolo d'Ag[osto] 1689, 8 Agosto 1689, in ASMo, ASE AM, *Comici*, b. unica, c. n.n.**

Lavinia p[rim]a Donna  
Leonora p[rim]a Donna a vicenda con un servitore,  
Aurelia Seconda Donna con un figlio  
Argentina serva  
Armellina Serva con un serv[ito]re  
Virginio primo Moroso con un serv[ito]re  
Lelio secondo Moroso con un serv[ito]re  
Coviello  
Pantalone con un serv[ito]re  
Dott[o]re con un serv[ito]re  
Finocchio  
Pasquino  
Portinaio  
Trovarobe  
Apparatore  
Madre d'Argentina

Sono in tutto ----- n°16 – che a bolognini quaranta il giorno fanno ----- 32.

Servitori otto che a bolognini venti sono 8/40. Voltasi /

Avendo S.A. Ser[enissi]ma fatto venire a Sassuolo la sua nuova Compagnia di Comici che si trovava a recitare nel Finale, mandò a levarli di là in due carrozze e giunti qua la sera suono posti all'osteria a bolletta doppia in n. 22 tra P[ad]roni e servid[ori] et seguitando la mattina nelle carrozze di S.A.S. fino a Sassuolo ivi giunti, S.A.S. ordinò che lo fusero somministrati per lo suo vitto ogni giorno per 40. Cioè B[olognini] 40 a cias[cun]o de p[ad]roni in num[er]o di sedici e soldi 20 ad otto serv[ito]ri. Fece darli il quartiere ne quartieri novi [...] e li fu amministrato qualche mobile e pari[men]te letti et si trattennero in Sassuolo tutto il tempo che vi stette S.A.S. e recitavano ogni giorno della settimana eccettuato il venerdì e le feste della Madonna e i giorni che S.A.S. mancava. S.A.S. li pagava tre sonatori da Sassuolo in rag[io]ne di un paolo per ciascuno ogni giorno. E fece somministrargli in scena quelle cose che occorreano per la scena, cioè candelieri, lumi, et qualche scena che fingeva notte. E per l'ordinario faceva dargli in scena ogni volta che recitavano due botte di vino et una di acqua. Levatasi S.A.S. da Sassuolo, manda con carrozze della scuderia a levarli e li condussero a Mod[en]a e per quel giorno che vennero e per lo susseguente S.A.S. fece darli la solita cibaria, cioè il contante in regola di quel che s'era fatto a Sassuolo. Li mobili quando vennero dal Finale se gli fecero condurre in barca e S.A.S. pagò la spesa di z[ecchini] 80 che fu da me pagata. E da Mod[en]a a Sassuolo furono condotti da quattro carri di comando. E così nel ritorno d'essi mobili da Sassuolo a Mod[en]a furono condotti su quattro carri di comando. S.A.S. fece darli di regalo qui giunti doppie quaranta o valuta, e lasciò poi che provvedessero essi a suoi bisogni, trattandosi per loro di fermarsi qui o di ritornare in Finale.

(documento inedito)

[1691]

**Supplica di Agata Vitaliani Calderoni Napolioni al Maestrato dei Savi di Ferrara, Ferrara, 27 aprile 1691, in ASCFe, *Repertorio della serie patrimoniale*, fasc. 25, b. 215, c. 296.**

(Camicia)

n. 25 1691 27 Ap[ri]le

Il Maestrato, con partito, ammette alla Cittadinanza la S[igno]ra Agata Vitaliani, Napolioni, Calderoni napolitana.

(c. 296 r.) L 296. Adì 27 Ap[ri]le 1691

Presenti: (*seguono sette nomi in elenco dei membri del Consiglio dei Savi*).

Supplica le Illustr[issi]me la S[igno]ra Agata Vitaliani Napolioni Calderoni del già Ecc[ellentissimo] Am[eri]co Vitaliani da Napoli farli per crearla cittad[in]a Ferrarese unitam[en]te co' suoi nipoti et filio ad effetto di poter godere delle solite immunità e prerogative che godono gli altri cittadini originari il che stante. Si pone a partito se si debba crear cittad[in]a ferrarese la med[esi]ma S[igno]ra Agata e suoi nipoti et filio et a tal effetto spedirle privilegio di cittad[in]a in forma soleta.

Quelli a q[ue]s[ti]

Sì	7
No	0

(documento inedito)



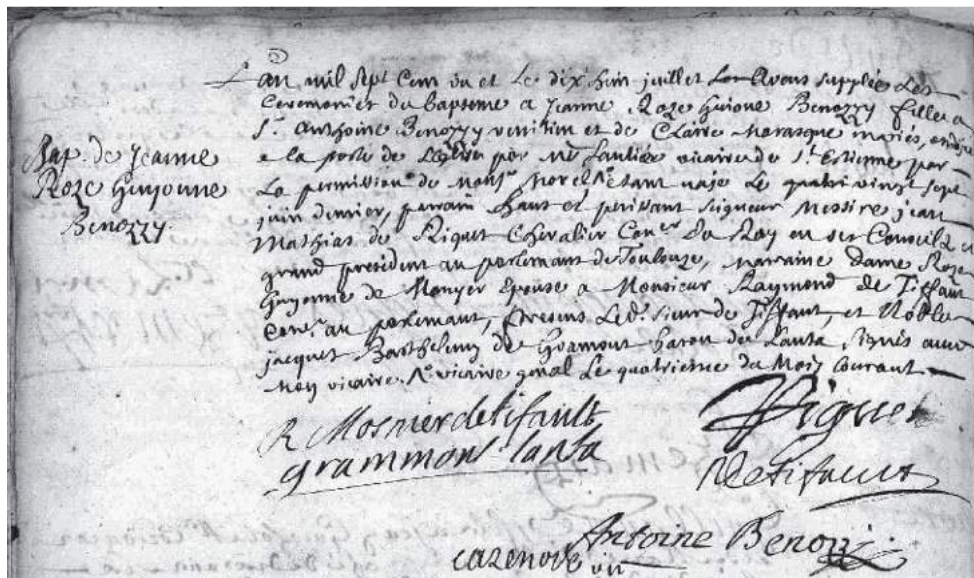
[1701]

*Acte de Baptême de Jeanne Rose Guyonne Benozzy, 18 juillet 1701, in AD-THG, Paroisse de Saint-Étienne, baptêmes, mariages, décès: 1701, ms. 2 E IM 8365, c. 77v.*

Bap[tême] de Jeanne Rose Guyonne Benozzy

L'an mil sept cent un et le dix-huit juillet avons suppléé les cérémonies du baptême a Jeanne Roze Guione Benozzy, fille du Sieur Anthoine Benozzy vénitien et de Claire Marasque mariés, ondoyée à la porte de l'église par M. Lantier vicaire de St-Etienne par la permission de M. Morel<sup>^</sup>, étant naje [=née] le vingt-sept juin dernier; parrain haut et puissant seigneur, messire Jean Mathias du Riquet Chevalier, Con[seill]er du Roy en ses conseils et grand président au Parlement de Toulouse, marraine Dame Rose Guyonne de Monyer épouse a monsieur Raymond de Tiffaut, Con[seill]er au parlement, présents le d[udit] sieur du Tiffaut et noble Jacques Barthélémy de Gramont, baron de Lanta; signés avec moi vicaire. <sup>^</sup>vicaire général. Le quatrième du mois courant.

R. Mosnier de Tifault     J. M. Riquet  
Grammont Lanta         R. de Tifault  
Antoine Benozzy  
Casenove



(trascrizione in DUBOIS KEVRAN 2003, pp. 537-542)

[1706]

**Dichiarazione di stato civile per Luigi Andrea Riccoboni ed Elena Virginia Balletti, in APVe, Sezione Antica. Curia Patriarcale. *Examina Matrimoniorum*, reg. n. 133: *Matrimonium forensium*, 1706, 2 gennaio-19 giugno, cc. 97-98r.-v.**

Die 9 febr[ai]o 1706.

(c. 97 v.) [...] Alvise<sup>1</sup> di Ant[onio] Riccoboni marito della q[uonda]m Gabriela che morse in S[an] Salvador li 7 maggio 1702, come per fede, habitante in San Paternian. Et la D[omin]a Elena q[uonda]m Fran[ces]co Balletti, da Ferrara, d'anni 19, dalla sua puerizia in qua s'è

<sup>1</sup> Luigi Riccoboni è registrato qui col nome di Alvise.

fermata parte in Ven[ezi]a et parte per l'Italia facendo li Comici hora in S. Salvador, et sono liberi d'ogni altra obbl[igazio]ne di matr[imoni]o, noly obbl[igazio]ne niuna. [...]

Die d[ict]o. D[omino] Ant[onio] Pillotti q[uonda]m Hier[oni] mi Ven[ezi]anus, (anni) 46, de P[arroc]c[hia] S. Severi, Comico. [...] Conosco il d[ett]o Alvise da nove anni in qua, perché siamo in una stessa Compagnia di Comici; et d[etta] Elena dalla sua puerità per esser fig[li]a di Comici, coi quali ho havuto tutta la confidenza, et pratica. [...] In questo tempo della mia conoscenza si siamo fermati parte in Ven[ezi]a et parte per alcune città dell'Italia ove porta l'occa[sio]ne del nostro impiego di Comici, fermandosi due, or tre mesi per volta, mass[imament]e tutto d'autunno, et Inverno in q[uest]a Città di Ven[ezi]a, nella quale, come in ogn'altra Città sono liberi d'ogn'altra obligaz[i]o]ne di matr[imoni]o mass[imament]e il d[ett]o Alvise doppo rimasto Ved[ov]o della q[uonda]m Gabriela sua moglie da me beniss[i]mo conosciuto per tale, che pure essa con Genitori erano nella nostra Compagnia com'è d[etta] D[omina] Elena da due et più anni in qua; che quando fossero obbligati con altri, si saprebbe ogni cosa tra noi Comici, essendo tutti conosciuti (c. 98r.) li med[esi]mi et Parenti loro, et niuno più di me sarebbe informato. (Segue firma di Antonio Pillotti)

Die d[ict]o D[omino] Ant[onio] q[uonda]m Barnabei Riccoboni, Ven[eziano] annos 73 de P[arrocchi]a S. Luca [...] Conosco detto Alvise da ch'è nato, per esser mio figlio; et d[etta] D[omin]a Elena da ch'è nata per esser figlia di Comici della nostra Compagnia [...] il d[ett]o mio figlio si maritò già anni sette in Pavia, me presente; anzi m'esaminai anco sop[r]a la sua libertà in Modena, cioè ho dato l'assenso et da Modena fu mandato la mia contenta in Pavia, che io pure fui p[rese]nte alla funzione; doppo d[ett]a morte seguita qui in Venezia nelle mie bracia, Lui s'è fermato parte in q[ue]sta città; et parte per l'Italia per recitar, ch'io pure faccio d[etto] essercizio; et nella nostra Compagnia s'attrova anco d[ett]a Elena come furano tutti li suoi Genitori; et Non[n]o; et tanto Lui, quanto la med[esim]a sono liberi d'ogni altra obbl[igazio]ne di matr[imoni]o; [...] et lo so per la d[ett]a r[agion]e havendo tutta la pratica, ed familiarità ho de medemi, ed è cosa pubblica tra noi Comici, che quando fosse diversam[en]te, l'havrei certo (c. 98v.) saputo e traspirato, non essendo mai stato alcun discorso simile se non tra loro, essendo questa volontà di Dio, stante la saviezza della Giovine acciò non vada in male. [...] Io Antonio Riccoboni

Die d[ict]o Caietanus Sacco Neapolitanus, annos 43 de P[arrocchi]a S. Samuelis [...] Elena Balletti, con chi si merita non c'è mig[lio]re. [...] Conosco la d[ett]a Elena da putella in qua, per la pratica ho d'anni [...] q[ue]sta Elena è figlia de Comici et fu allevata coi suoi genitori nella nostra compagnia; per l'Italia et principalm[ent]e la maggior parte qui in Ven[ezi]a; non è maritata ne meno ha contratto al[cun]a obbligaz[i]o]ne di matr[imonia] che di presente; et lo so per la d[ett]a r[agion]e, perché l'avrei certo sentito à dire, habitando in casa sua da ott' anni in qua. [...] Io Gaetano Sacco (controfirma illeggibile dell'estensore).

(documento inedito)

[1706]

**Lettera di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta, da Venezia, 13 febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n.**

Venezia, 13 Fe[bbra]ro 1706

Della S[ignor]a Fraoletta Comica

Ecc[ellen]za

Nostra Eccel[en]za sia così informata come sia seguito il matrimonio tra la mia figliola et il Sig[no]r Lelio per l'espressione del quale non ho avuto alcun riguardo ne a interesse ne a fatica quando sapevo esser ciò di soddisfazione del S[ereniss]imo Padrone. Senza l'as[s]i[s]tenza del Ecc[ellentiss]imo Sig[no]r Alvise Ven[drami]no il caso era disperato, e a sicuro Vo[s]tra Eccel[ellen]za che non ha risparmiata ne insinuatione ne fatica ne danari ne mezzi per apianare una gran massa di difficoltà che vi si frap[p]onevano; io con il consiglio

(c.1v.) ho operato quanto ho saputo e spero l'agradimento di Sua A[ltezza] S[erenissi]ma Vostra Eccel[le]nza misi bon prosatore a presto Sua A[ltezza] S[erenissi]ma e mi creda per sempre di Vostra Eccel[le]nza.

Vostra D[evotissim]a aff[ezionatissim]a serva Giovanna Benozzi Sassi d[ett]a Fraccolletta

(documento inedito)

[1706]

**Lettera [del Lelio Comico] all'Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo S[ignor]e mio Sere[nissi]mo Col[endissi]mo, da Venezia, 13 Febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, cc. n.n.**

Venezia, 13 Febr. 1706

Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo S[ignor]e mio Sere[nissi]mo Col[endissi]mo.

Il genio ardentissimo, che ho sempre avuto d'adempiere al obbligo di buon servitore di S.A.S[erenissi]ma ed il rassegnarmi non solo ad ogni suo riverito comando, ma benanche ad ogni sua benché minima inclinazione, mi ha fatto attentam[en]te riflettere a quanto dal Ecc[ellentissi]mo S[ignor]e Alvisè Vendramino mi è stato proposto, come di mente precisa del Ser[enissi]mo P[adro]ne circa il mio ac[c]asamento con la giovane Balletti mia prima donna; ed essendomi stato dal sud[det]to Cav[alie]re fatto conoscere con quanta soddisfazione S.A.S[erenissi]ma avrebbe per q[uesto] mezzo fatto acquisto d'una serva che per poi aveva in q[ues]te congiunture tanto necessaria nelle sue Compagnie, mi sono alla fine disposto, e di obediare al mio Ser[enissi]mo P[adro]ne che fuori anche di q[uesta] occasione ha mostrato tanto desiderio, che io mi accasi, e d'acconsentire al mio destino ed il darne l'assenso. Egli è ben però vero che doppo questo ho veduto per mille cappi disperato l'affare, ma il Cav[alie]re con un instancabile diligenza ha tutto ridotto a buon fine, sì col appianare le quasi insuperabili (c. 1v.) difficoltà della prova di libertà della giovine per li molti e lontani paesi in cui ha vissuto, e sì per scansargli dal gran pregiudizio che ne veniva da suoi Avi che chiam[en]te faceasi conoscere non acconsentirvi per non perdere un tale appoggio alla sua casa. Oltre di q[ues]to si aveva il disavvantaggio di dover levarla di casa /come suol dirsi / ignuda come in effetto è succeduto, e l'esser io in discapito per le passate desavventure, come di già ben chiam[en]te ne ho accampate le notizie al Ecc[ellentissim]a V[ostr]a quest'ultima difficoltà veram[en]te a ben considerarla era per me la più grande, e per q[ues]to solo caso volevo io diferire il matrimonio, finche, come ho supplicato V[ostr]a Ecc[ellentissim]a e S.A.S. mi fosse venuto lo sborso delle cinquanta doppie da cotesto S[igno]r Leon Solani col difalco<sup>2</sup> delle due doppie al mese, che il Ser[enissi]mo mi ha assegnato, delle quali mi sarei servito almeno di una porzione per li miei debiti e l'altra per provvedere a q[ues]te mie prime occorrenze. Ma l'Ecc[ellentissim]o S[igno]r Alvisè sud[det]to vedendo rovinato l'affare se non si concludeva nel Carnevale, col sospetto che (c. 2r.) potessero assentarsi il primo giorno di quadragesima ha generosam[en]te provveduto a q[ues]to ultimo intoppo e di farmi esso lo sborso del sud[det]to danaro con la speranza che il Ser[enissi]mo P[adro]ne passi il d[ett]o mio assegnam[en]to a sua ragione, o permetta che il Solana facci lo sborso in sua mano, come più prossimo ancora per le riscossioni riversati di costi. Alla fin mercoledì il giorno delli dieci corrente è seguito il matrimonio senza l'assenso de vechij, e mi è convenuto levarla di casa come si trovava; onde lascio riflettere al Ecc[ellentissim]a V[ostr]a quale sia il mio carico in q[ues]ti oggi, e se io tutto non confidassi nella clementissima bontà del Ser[enissi]mo P[adro]ne non ci ha dubbio che sarei a mal partito. Supplico adunque V[ostr]a Ecc[ellentissim]a ad esporre il mio caso a S.A.S. che è laborioso per metter la moglie in aspetto solo per la città, non che per la scena, ed il danaro che S[u]a Ecc[ellentissim]a Vendramino ha sborsato, non può servire per rimediare a qualche debito q[uest]a fiata ed al peso che mi

---

<sup>2</sup> Detrazione.

sopraggiunge, servendo apunto di piccola stilla d'acqua ad un immenso foco. (c.2 v.) So che la protezione di V[ostr]a Ecc[ellenz]a potrà tutto in mio vantaggio se si degnarà di compartirmela, et non avendo io voluto avanzare le mie suppliche al Ser[enissi]mo P[adro]ne per altro mezzo che per quello del Ecc[ellenz]a V[ostr]a a cui eternam[en]te protestandomi mi rassegnò.

(documento inedito)

[1706]

**Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico al Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers duca di Mantova, da Venezia, 27 febbraio 1706, in ASMn, AG E XLV 3, b. 1586, c. n.n.**

del Lelio Comico

Venezia, 27 Febb[rai]o 1706

Ser[enissi]ma Altezza

La mia osequiosa rassegnazione a supremi voleri del A[ltezza] S.S[erenissi]ma mi ha fatto precipitare l'effettuazione del mio matrimonio a costo di tutta la mia ruina, essendomi convenuto di prender la sola moglie con quello che seco portava, e niente più; al tutto han facilitato le benigne intenzioni, che mi erano assicurate nel A.V.S[erenissi]ma per mio solievo, e con il provvedimento d'una vigorosa Compagnia; ma presentendo che restarò con portione di quei Compagni che già avevo nel[l]'anno scorso, mi vedo perciò troncata ogni speranza, ve ne fidomi in tal forma tolto sino il modo di potermi aiutare cò miei sudori. Io non so più che sacrificare al genio devotiss[im]o di buon Ser[vito]re di V.A.S[erenissi]ma grave quanto ho oprato ancho in q[uest]ta ultima ocasion non basta farmi essere meno sfortunato. S'aggiunge che se la Comp[agni]a fosse da le A.V.S[erenissi]me destinata per Venezia il Piloto non recitava piu prendendo altro impiego, esercitando ancora, per il Paese, il personaggio è pregiudiziale (c. 1v.) piu tosto che vantagiose; onde per tanti motivi suplico l'A.V.S[erenissi]ma a farmi godere con miglior sorte il prezioso titolo di suo ossequios[issi]mo Ser[vito]re o lasciar che per qualche tempo procuri di sollevare la mia miseria altrove, e dove almeno non sia conosciuto in me così manifestam[en]te il forioso carattere di Ser[vito]re di V.A.S[erenissi]ma accompagnato da tanta disgrazia. Il mio impegno è grande per dover porre in assetto una prima donna su le scene, e la mia necessità è estrema, veda V.A.S[erenissi]ma come possono unirsi q[ues]ti due contrari. Mi consideri V. A. S[erenissi]ma al servizio del suo Clem[entissi]mo [?] cuore e so che avrò provvedimento in qualche forma, e profonda[men]te ed ossequiosam[en]te prostrandomi ai Ser[enissi]mi piedi sono di S. A.S[erenissi]ma Ill[ustrissi]mo [?] dev[otissi]mo osequios[issi]mo Se[rvito]re Luigi Riccoboni d[ett]o Lelio

(documento inedito)

[1715]

**Registrazione di Elena Riccoboni ferrarese in Arcadia, in BARm, *Il catalogo de' pastori arcadi per ordine d'Annoverazione*, ms. dell'Archivio dell'Accademia dell'Arcadia, anni 1710-20, to. II, n. 1504, cc. 208-209, 1715.**

1504. Mirtinda Parraside dalle Camp[agn]e [?] presso il Lago Parrasio arcadicamente d[etta] Dorinda Parraside Elena Riccoboni ferrarese.

1504  
 Mikinda Savaride della Compagnia  
 il Lago Lovroff — vicinamente  
 d. Donada Savaride — Elena  
 Riccoboni ferrarese.

(documento inedito)

[1715]

**Iscrizione di Elena Balletti Riccoboni ferrarese presso l'Accademia dei Difettuosi di Bologna, in ABo, *Accademia de' Difettuosi* Ms. B 3603, c. 45.**

16 maggio 1715

S[igno]ra Faustina Maratti Zappi Rom[an]a

S[igno]r Gio[vanni] M[aria] Piccioli

S[igno]r d[on] Romualdo Magnani Faentino

S[ignor]a Elena Balletti Riccoboni Ferrarese

10 Maggio 1715  
 Faustina Maratti Zappi Rom.  
 Gio. M. Piccioli  
 Romualdo Magnani Faentino  
 Elena Balletti Riccoboni Ferrarese  
 13 luglio 1715  
 D. Salvatore Caputo March. della Pietra Napoletano  
 22 giugno 1715  
 Sig. F. J. Genova  
 Sig. M. Carlo Libani da Sarfina

(ar. 119)  
 (ar. 121)  
 (ar. 123)  
 (ar. 124)

(documento inedito)

[1722]

***Compliment de la Demoiselle Flaminia de rentrée de la Comédie Italienne après Pâques e sonetto Alma Lutetia mia, «Mercure de France», mai 1722, pp. 142-145.***

Voici le discours et le Sonnet Italien que la demoiselle Flaminia première actrice de la Comedie Italienne, prononça à l'ouverture du Théâtre, pour suppléer à l'absence du Sieur Riccoboni Lelio son mari, qui n'a pu trouver place dans notre dernier Mercure, et que nous donnons pour satisfaire à l'empressement des amateurs de la Langue Italienne. Après avoir marqué quelque embarras sur la nécessité qu'on lui imposait de faire un compliment, elle commença ainsi:

Come? Dunque da voi violentata, sarò costretta a sciogliere, piu tosto che ogni altro la Lingua alla presenza di così nobili Spettatori per suplicarli di benigna assistenza! È che sperate dal discorso che esca della mente di una donna? L'obligare così generosi ascoltanti a nostro vantaggio non è impiego per una femina a cui manca l'arte di persuadere: ma voi tutti vi tacete, e mi volete al grande impegno, sia. Se tale fosse oggi la nostra Comedia quale si vidde quella all'ora che della Grecia traendo i natali coll'avanzarli del tempo e d'onore, e di gloria aricchita comparve, si che per decorare i recitativi racconti e di marmi finissini, e di più ricco argento ornavansi i Teatri, e si concedevano le palme à più famosi recitanti, e da statue la loro memoria eterna rendivasi, ed in varie guise a loro si acresceva la gloria, con quanto più di ardire, o nobilissimi Signori, verrei ad offerirvi questa nostra, che stimerei veramente degna di voi, se con l'antico decoro, e l'antica condotta guidata ella fosse: ma pur troppo varia è la sorte e col corso del tempo cangia quasi di faccia anche l'aspetto del destino. Tuttavia anche mancando la nostra Comedia di un così alto splendore, prenderei qualche coraggio per pregarvi del vostro benigno compatimento, se tale potessimo noi rappresentarvela, quale sotto del nostro cielo compare adorna. Colà le varie sorti di rappresentazioni fanno il nostro teatro più dilettevole, ed il nostro idioma nel proprio paese inteso, a i tragici componimenti, ed alle Comedie di comico e di serio miste, lascia un libero campo, per divertire gratamente i Spettatori. Li Comici Italiani nostri Predecessori trovatisi in Parigi ove la loro materna lingua non era intesa, si sono veduti alla necessità di parlare il Francese, e perché non così di facile un straniero apre un altro linguaggio, il loro discorso imperfetto nella pronuncia adattavasi più col Comico che ad ogn'altro genere di rappresentazione. Questo [h]a fatto nascere fra loro quella sorte di Comedia, che nel Teatro Italiano, così nomato, si legge. Componimenti che frottole ponno chiamarsi, e non Comedie. Han questi per molti anni sussistito in questa nobile Città, ed all'ora che un sovrano e favorevole comando ha ricondotto gl'Italiani Comici in Parigi, loro è convenuto accomodarsi à quel genere di cose, delle quali il paese, era invaso, e per l'impressione che dal racconto de nostri Padri si ritragge, e perché l'Italiano non è fuor del suo proprio paese comunemente inteso. Questo fa che l'auditorio della Comedia Italiana, non conosciuta, che dal lato del ridicolo, dimanda solo di ridere, e chi nel nostro Teatro si riduce, solo alle risa disposto ne viene. Da ciò (h)ebbe, ed [h]a origine quella varietà a cose che la povera nostra Comedia han così miseramente figurata. Conoscendola io però tanto dall'ordine suo diversa, che posso offerire che vaglia ad appagare il sottilissimo ingegno di chi fra queste mura attende da noi esca degna del suo gran spirito. Ma poichè una bella sorte ci ha condotti sotto di questo cielo dove già per molti anni godiamo gli effetti benigni di sue influenze, non vo con dispreggio tale abbattere le nostre fatiche sì che tolga a voi la sofferenza per ascoltarle, ed a noi il coraggio per azardarle. Ciò che vi offerisco, o nobilissimi Spettatori, è il nostro Cuore, mai pago di affaticarsi per meritare da voi se non loda, almeno compatimento.

SONETTO

Alma Lutetia mia, teco ragiono,  
 A cui splende nel Ciel febo secondo,  
 E in cui pur ode con invidia il mondo  
 Delle vergini dive il dolce suono.

Date, madre d'ingegni, attende in dono  
 Or la nostra Talia nuovo, e fecondo  
 Lauro, che adorni il nobil crin suo biondo,  
 Perche più lesta qui si affida in Trono.

La tua mercè ritorni a la smarita  
 Diva la gloria, e la negletta omai  
 Fia nostra Scena d'altro onor vestita,

E poichè per virtute altera vai,  
E 'l portico, e 'l licéo in te s'addita,  
L'Italo socco ancor chiaro farai.

[1725]

***Compliment de la Demoiselle Flaminia, «Mercure», avril 1725, pp. 826-828.***

*Nel 1725 con la riapertura della stagione teatrale, alla fine della rappresentazione della nuova commedia in tre atti dal titolo L'Arbitre des différends con prologo e divertissement, Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia è protagonista di «un compliment [qui] parut ingénieux et fut fort applaudi».*

[...] D[emoise]lle Flaminia entra sur le théâtre en habit de ville; et s'adressant à Lelio qui venait de finir la pièce, lui dit qu'il oubliait de donner à l'assemblée des témoignages de son zèle, et de celui de tous ses camarades par un compliment qu'il devrait faire, comme cela se pratique ordinairement à l'ouverture du théâtre. La D[emoise]lle Flaminia voyant Lelio un peu embarrassé, lui dit: je vois bien que l'habit comique avec lequel vous venez de finir la pièce, cause votre embarras, et qu'il n'est pas assez décent pour faire un compliment sérieux. Je fais donc grâce à votre silence en faveur de votre respect; mais il n'est pas juste que ce parterre qui nous honore si constamment de sa faveur, ignore les sentiments qui nous animent, et je vais parler pour vous: j'espère que l'on voudra bien excuser les fautes de mon discours.

Messieurs, nous entrons dans une nouvelle carrière, faut-il vous prier de nous continuer toujours vos bontés? ce serait vous faire une injure; les cœurs généreux ne reprennent point ce qu'ils ont une fois donné, et il y a neuf ans que nous jouissons de ce don précieux. Si nous avons le bonheur d'être entendus dans notre langue, comme nous avons celui de jouir de votre indulgence, dans la représentation des pièces françaises, langage toujours étranger pour nous, je vous promettrais, Messieurs, des marques assurées de notre zèle, nous n'en emprunterions rien d'autrui pour contenter la délicatesse de votre goût. Le théâtre italien est susceptible d'une variété infinie; il s'accommode de tout, et il se fait à tout: au tragique, au comique: aujourd'hui purement italien, demain dans le goût français: quelquefois espagnol, quelquefois anglais; enfin c'est la toile d'un peintre, sur laquelle il emploie toutes sortes de couleurs et de figures: quel amusement pour un public! quelle ressource pour les acteurs! Hélas, Messieurs, nous sentons que nous ne pouvons, malgré tous nos soins, vous plaire par où nous le pourrions le mieux. Vous voulez donc du français et des nouveautés? Voici donc ma prière, favorisez vos auteurs, encouragez-les; pardonnez- leur des fautes qui ne naissent que du désir qu'ils ont de vous plaire; bannissez des spectacles un concert fâcheux qui fait, tout à la fois l'humiliation des auteurs, et le découragement des acteurs; protégez vos écrivains, leur progrès sera votre ouvrage, et nous tâcherons de mériter et de partager avec eux ces heureux applaudissements, qui seuls peuvent flatter notre espérance.

[1728]

***Lettera del marchese Giovanni Rangoni all'abate Giuseppe Riva «Secrétaire de S.A.S. Monseigneur le duc de Modene à Londres», da Parigi, 23 luglio 1728, in BEUMo, Campori K. 5. 24, cc. 119-121r.-v.***

*Riferisce la morte dell'ambasciatore Bendenveider [...] (c.119v.) Ma Dio dia pace all'anima sua, e per distrarvi un poco dalla mia giusta afflizione, passiamo (c. 120r.) dalla tragedia alla*

Comedia. La Siora Zanetta minacciata da me di andarla a trovare al suo albergo, ha scelto obbligatamente per minor male il venire a vedermi. L'aver con sè il marito non mi ha permesso d'istoriare la sua commissione, come avrei voluto, ma mi sono però ingegnato il meglio che ho potuto profittando per uno momento del loro tempo, che impiegò il d[et]to marito a scrivere il suo nome per una raccomandazione. Non solo la siora Zanetta marchiava colla compagnia del marito, ma menava anche il piccolo figlio in processione, e questo impedimento unito al poco tempo, che si è fermata qui, e alla ripugnanza d'aprire i bauli per tirare ora fuori gli abiti del di' di festa, ha tolto a me la sorte di servirla come avrei bramato, avendole in mano offerta una Carozza per andare a vedere Versaglies, e proposto di mandarla a questi spettacoli, e di venire meco a fianco colla moglie del n[os]tro Lelio; ma tutto in vano, ella è partita di qua mercoledì mattina ventuno del corrente, e tutti i piaceri, che ho potuto farle si sono risolti a raccomandarla a Lione, a Verona e a Venezia, e di farle risparmiare per mezzo di un mio amico due delle cinque parti del prezzo delle sue robbe da quello che si paga ordinariamente e che suo marito avea già accordato. (c. 120v.) Io le rendo questo minuto conto, acciò ella sappia quanto sia da me pregiata la qualità di sua comare e della Sig[no]ja Cuzzoni cui prego in tale occasione di fare i miei più vivi complimenti. Ho ricevuto dalle belle mani della Zanetta il capello tagliato, ne posso abbastanza ammirare la mia sfortuna anche nelle piccole cose. Ella med[esi]ma può ben ricordarsi che io non presi i due, che il capellaio tedesco mi avea fatti a posta, perché il bottone davanti non si congiungea immediatamente a la tacetta fatta dall'altra parte dell'ala, ma solo per via d'un lungo cordone, che lasciava le d[et]te ali aperte e disgiunte con difformità, e quando le sue due si abbassavano per ripararsi dalla pioggia o dal vento non poteva mai giugnersi ad abbottonare le d[et]te ali avanti al viso. Il Capellaro conobbe all'ora questo difetto, e promise d'emendarlo, ma non ne ha fatto niulla, e il capello tagliato mandatomi è per lo meno equal di stato, che quelli ch'io lasciai costì, anzi a dirla tra di noi, credo, che sia lo stesso del grigio, che all'ora non volli prendere, e che il bravo capellaio ci abbia fatta la pezza mandandoci il vecchio per il nuovo [...].

(documento inedito)

[1729]

***Compliment de Silvia*, «Mercure de France», mai 1729, pp. 989-991.**

Le 2 mai. La D[emoise]lle Sylvia, première actrice, si connue et si chérie du public, se chargea pour la première fois du Compliment qu'on fait ordinairement à l'ouverture du théâtre, et le récita avec tout le naturel et les grâces qui accompagnent tout ce qu'elle joue. Ce Compliment fut extrêmement applaudi du public [...]

Messieurs,

C'est une femme qui s'est chargée de l'honneur et du risque de vous adresser la parole. L'usage jusqu'à présent n'a confié ce soin qu'aux hommes; mais aussi oserai-je dire que ce n'est pas la première injustice qu'il ait faite à notre sexe. Cet enfant du caprice et de la force, nous tyrannise impunément, et le temps bien loin de détruire son pouvoir, ne sert qu'à l'appuyer davantage. Mais, Messieurs, comme je suis dans une république où les femmes ont leur voix délibérative, j'ai cru ne pouvoir mieux signaler l'ouverture de notre théâtre qu'en réprimant les abus. En effet, pourquoi voudrait-on nous exclure d'un honneur dont nous connaissons si bien le prix? Est-ce le zèle qui nous manque? Est-ce la langue? Ni l'un ni l'autre. En vérité on ne nous a jamais vu rester court, et les plus grands orateurs seraient charmés de fournir leur carrière avec autant de rapidité que nous courons la nôtre. On nous accusera peut-être de ne pouvoir pas donner à un discours ces grâces scholastiques et ces assemblages des parties qui doivent le composer; et qu'importe? Il est de certains désordres préférables à l'arrangement; notre sexe ne connaît d'autre règle que celle de plaire; et



puisqu'il réussit si bien, son heureux naturel l'emporte sur l'étude et la raison même. Mais, Messieurs, je m'aperçois qu'au lieu d'un Compliment que je dois vous faire, je m'engage insensiblement dans notre panégyrique, et que je justifie en quelque façon ceux qui n'oseraient nous confier des négociations importantes. Pardonnez cette digression à mon zèle. Pour vous, Messieurs, le seul désir de paraître digne de l'emploi que j'ai brigué, m'a entraînée malgré moi à dire tant de bien des femmes. D'ailleurs il m'est permis de jouir des privilèges du harangueur ; il en a de grands; il peut sortir de son sujet, se mêler quelquefois de ce dont il n'a que faire, et malgré cela il n'en est pas moins applaudi. Oui, le public qui ne connaît que trop mon embarras, lui sait toujours bon gré de tout ce qu'il peut dire pour se tirer d'affaire. Que ce même public n'a-t-il, certes, même indulgence pour nos pièces nouvelles! Qu'il nous épargnerait de tristes moments! Mais que dis-je? il est obligé de prouver le bon goût de son siècle et de ne souffrir sur nos théâtres que des ouvrages qui fassent honneur à la nation. Oui, Messieurs, continuez, faites tapage aux mauvaises pièces, afin qu'on travaille avec plus d'attention à vous en donner de bonnes, ou du moins de passables. Réprimez les acteurs qui représentent mal. Que les auteurs vous doivent une réputation éclatante! que les acteurs acquièrent des talents en profitant de vos justes décisions! Voilà peut-être le premier Compliment où l'on vous ait donné de semblables conseils ; mais, Messieurs, outre que vous les prendriez bien vous-mêmes, votre satisfaction nous est trop précieuse, pour que nous vous priions de vous laisser ennuyer sans rien dire.

[1733]

**Atto di separazione dei beni fra Giovanna Benozzi e Giuseppe Balletti, Parigi, 23 settembre 1733, in AN, Y 9025, cc. 2 r.-v.**

23<sup>e</sup> 7bre 1733

Jeanne Roze Guyonne Benozzy Antoine Joseph Jean Caettan Balletti.

(*in margine*: o. Beville Poidevin if) Veù le procès meù et pend[an]t en jugem[en]t devant nous au ch[â]t[er]let de Paris; entre X. pour raison de la demande de la demand[ere]sse qui étoit à ce que par notre [^^] il fut dit et ord[on]né qu'elle seroit et demenderoit séparat[ion] quant aux biens d'avec le défend[eu]r son mary pour jouir à part et divis par eux à elle app[arten]ir et nottament du fond principal et arrérages de la so[mm]e de 8000<sup>lt</sup><sup>3</sup> qui luy appartient de son chef co[mm]e faisant partie de ses deniers dottaux qui luy son deubs par la troupe des comédiens italiens, et en conséq[uen]ce de la renonciation par elle faite à l'ent[ière] comm[unau]té des biens, il seroit cond[am]né à rendre restituer, et payer à la demand[ere]sse la so[mm]e de 15000<sup>lt</sup> pour la valleur des effets par elle apportées en dôt suivant son contract de mariage cy après énonccé avec les intérêts à compter du jour de la demande, et à l'acquitter garantir et indemniser des debtes auxquelles il l'a fait obliger en p[ri]ncipal, intérêts, et frais, et pour en faciliter le payem[en]t déclarer la saisie arrest faite à la req[ue]te de la demand[ere]sse entre les mains de la troupe des comédiens italiens bonne et valable en conséq[uen]ce que la demand[ere]sse toucheroit quant il y auroit lieu lad[ite] so[mm]e de 8000<sup>lt</sup> de fond à elle app[arten]ante deùs par lad[ite] troupe ensemble les deniers de recette et répartitions revenans au deffend[eu]r dans les représentations, qu'à payer vuider leurs mains des deniers qu'ils reconnoistroient devoir lesd[its] comédiens italiens s'étoient contraints quoy faisant déchargéz; et que le deffend[eu]r s'estoit cond[am]né aux dépens, veu aussy le contract de mariage des parties, portant quitt[an]ce de lad. so[mm]e de 15000<sup>lt</sup>, passés devant de Laleu, et son confrère no[tai]res à Paris le 27 juin 1720, la req[ue]te de la demand[ere]sse aux fins de lad[ite] séparation, et exploit fait en conséq[uen]ce cy devant dattés, présenté et con[tro]llé au greffe le 28 aoust d[er]ni[er], et d'un autre exploit de saisie arrest fait à la req[ue]te de la demand[ere]sse sur le deffend[eu]r, es mains de la troupe

<sup>3</sup> Livre tournois.

desd[its] comédiens italiens, par led[it] Doudey huiss[ie]r le 19 aoust d[ernie]r, con[tro]llé à Paris le 22 par Houdin, les déffenses du déffend[eur]r s[igni]ffiée au p[ro]cureu[r] la d[effend]ere]sse led[it] jour 22 aoust F. du samedy 26 septembre 1733.

(c.1v.) L'arrêt contrad[ictoi]re rendue en cette cour, entre les parties le 28 dud[it] mois d'aoust, et s[igni]ffiée le 7 7<sup>bre</sup>[=septembre] en suivant au p[ro]cureu[r] du deffend[eu]r, portant permission auxd[ites] parties de f[ai]re preuve respectives de leurs faits par[deva]nt le comm[issai]re Camuzeti, l'ord[onnan]ce dud[it] com[missai]re et exploit d'assigna[ti]on donnée en conséq[uen]ce, à la req[uête] de la demand[ere]sse aux témoins desnommés pour déposer et au deffend[eu]r pour les voir prester serment, par lesd[its] Doudey huiss[ie]r le 9 dud[it] mois de 7<sup>bre</sup> con[tro]llé à Paris le mesme jour par Berthet; le procès verbal d'enq[uête] s[igni]ffiée au p[ro]cureu[r] du deffend[eu]r par acte du dix du mesme mois contenant somma[ti]on de fournir de reproches les réponces du deffend[eu]r s[igni]ffiée au p[ro]cureu[r] de la demand[ere]sse le 11, l'enq[uête] faite à la req[uête] de la d[emande]use parde[evan]t led[it] com[missai]re Camuset le 10 dud[it] mois de 7<sup>bre</sup> et s[igni]ffiée le 12 au p[ro]cureu[r] du deffend[eu]r, l'acte de renonc[ia]ti]on faite par la demand[ere]sse à la comm[unau]té de biens d'entre eux au greffe de cette cour le 10 dud[it] mois de 7<sup>bre</sup>, insinuée le mesme jour par Chicry, et s[igni]ffiée aussy le mesme jour au p[ro]cureu[r] du deffend[eu]r l'in[ventai]re de production, et acte de produit de la demand[ere]sse s[igni]ffiée au p[ro]cureu[r] du deffend[eu]r le 12 dud[it] mois de 7<sup>bre</sup>, ensemble tout ce que par la demand[ere]sse auroit été produit et tout veu et considéré, nous disons  
Prononcée aud[it] Ch[âtel]et de Paris, en la pré[sen]ce de M[aîtr]e Méderic François Beville p[ro]cureu[r] de la demand[ere]sse; et en l'absence de M[aîtr]e Louis Philibert Poidevin p[ro]cureu[r] du déffend[eu]r, le samedy 26 7<sup>bre</sup> 1733. [...]

(documento inedito)

### [1753]

***Testament de Louis André Ricobony b[our]g[ue]ois de Paris, Parigi, 21 agosto 1754,<sup>4</sup> in AN, Y 56, cc. 590-591 r.-v.***

Du mercredi 21 aoust 1754

Pardevant les con[seill]ers du Roy notaires au Ch[âtel]et de Paris soussignés fut présent S[ieur] Louis André Riccoboni b[our]g[ue]ois de Paris y demeurant rue françoise paroisse St Sauveur sain d'esprit, mémoire et bon jugement ainsy qu'il est apparu auxd[its] N[otai]res par ses discours et bon propos étant même en bonne santé de corps allant et venant par la ville ou ses affaires l'appellent s'étant à l'effet des présentes transporté en l'étude de Desmeure l'un desd[its] no[tai]res soussignés où son confrère pour ce mandé est venu.

Lequel dans la vue de la mort dont il ne désire être prévenu sans avoir ordonné de ses volontés dernières a fait dicté et nommé aux no[tai]res soussignés son présent testament suivant et ainsi qu'il suit

Premièrement a recommandé son âme à Dieu sup[p]pliant sa divine Majesté de l'admettre au Roy[aume] des bienheureux si tost qu'Elle sera séparée de son corps implorant à cette fin l'intercession de la glorieuse Vierge Marie et de toute la Cour Céleste quant à son convoi et prières led[it] S[ieur] testateur déclare qu'il soit rapporté à la piété et prudence de son

---

<sup>4</sup> Il deposito del testamento ebbe luogo il 16 agosto 1753 con dichiarazione controfirmata depositata presso il notaio Desmeure davanti a testimone, il notaio Deribe. Le date successive tracciano il percorso amministrativo dell'atto che si conclude in vita o in morte del testatore (infatti Riccoboni muore nel dicembre 1753). Il documento è registrato e pagato presso notaio il 20 luglio 1753 e l'8 agosto presso la camera dei notai a Châtelet da un certo Thierry; è pubblicato il 21 agosto 1754.

héritière et testamentrice ci-après nommé lui recommandant en tout la modestie et simplicité chrétienne.

Désire seulement que dans l'année qui suivra son décès il soit dit en la paroisse sur laquelle il sera décédé un annuel de messes pour le repos de son âme.

Donne et lègue aux pauvres de la paroisse sur laquelle il décédera le présent de cens livres une fois payée.

Donne et lègue au nommé Nerot<sup>5</sup> ses vieux habits, linges et hardes à l'usage de sa personne tel que le tout soit désigné par la Dame son épouse héritière de son présent testament.

Led[it] S[ieu]r testateur déclare que pour bonnes et justes causes à lui connues et réservées à la prudence paternelle, il substitue aux enfants été et à naître en légitime mariage du S[ieur] François Antoine Riccoboni son fils unique les biens meubles et immeubles, droits, noms et actions qui se trouveront appartenir aud[it] S[ieu]r testateur au jour de son décès et composer sa succession en deffiance d'enfants dud[it] s[ieur] François Antoine Riccobony il substitue la totalité des biens à D[am]e Marie Elebora sa f[emm]e que led[it] S[ieu]r testeur aud[it] cas institue pour sa légataire uni[ver]selle quant à l'usufruit sa vie durant, et dans le même cas led[it] S[ieu]r testateur institue pour son legataire u[niver]sel quant à la propriété le S[ieu]r Joseph Balleti dit Mario et a son décès ses enfants pour par eux disposer des biens composant led[it] leg u[niver]sel en toute propriété pour sureté de laquelle substitution le mobilier qui au jour du décès du S[ieur] testateur se trouvera faire partie des biens de sa succession sera couverte en immobilier, et l'usufruit tenu d'être employé que des autres biens de la succession dud[it] S[ieur] testateur reformé aud[it] S[ieur] François Antoine Ricoboni son fils sa vie durant auquel led[it] S[ieur] testateur en fera don et leg pour lui tenir lieu de légitime sans que led[it] usufruit puisse être saisi par aucun de ses créanciers à la faveur de tel titre que ce puisse être led[it] s[ieur] testateur le destinant pour ses nourritures et entretiens.

Et pour exécuter le présent testament led[it] s[ieur] testateur a nommé Dame Hélène Virginie Balleti sa femme qu'il prie de lui rendre ce dernier office se désaisissant en ses mains de tous ses biens suivant la coutume.

Révoquant led[it] S[ieur] testateur tous autres testaments, bails et autres dispositions testamentaires qu'il peut avoir fait avant le présent testament auquel seul il s'arrête comme contenant ses intentions et volontés dernières.

Ce que dessus a ainsi été fait et dicté par led[it] s[ieur] testateur aux notaires soussignés l'un desquels lui eut fait lecture en présence de son confrère et qu'il a dit bien entendre et y persévérer. A Paris en l'étude du n[otaire] Desmeure où Deribes son confrère s'est rendu l'an 1753 le 16 aoust sur les dix heures et demie du matin et a signé la minute des présentes demeurée en la possession dud[it] M. Demeure le n[otai]re signé Deribe et Demeure. Et lu par moi en leur salle led[it] jour [^^] insinué à Paris le 20 juillet 1754 et a été payé pour le 181<sup>lt</sup> 4<sup>s</sup> s[ols] y compris les quatre sols pour [^^] plus trente sols de frais signé thiery en marge de la première page [^^] vue [^^] passée insinuation du Ch[ate]let de Paris le 8 aout 1754 signé Thiery plus bas est écrit lu et publié à l'audience du parc civil du Ch[ate]let de Paris tenante et au lieu enregistré au registre des publications dud[it] Chatelet aux fins y contenues et requérant Me[^^] Procureur par nous greffier de lad[ite] audience soussigné le mercredi vingt un août 1754 signé Desprez.

(documento inedito)

---

<sup>5</sup> Si tratta probabilmente del cameriere o tuttofare di Lelio Riccoboni.

[1754]

**Lettera di Elena Balletti Riccoboni alla marchesa Geltrude Rangoni Gonzaga, da Parigi, 28 luglio 1754, in BEUMo, *Campori 10*, cc. 20-21 r.-v.**

A sua eccellenza L'eccellenza della Sig[no]ra Marchesa Geltruda Rangoni Gonzaga,  
Mantova  
28 luglio 1754 Madama Riccobonj

(c. 20 r.) Parigi li 28 luglio 1754

Eccellenza, la cortesissima sua in data dell'8 corrente mi fa conoscere che l'eccellenza vostra non era informata della morte del mio povero marito Luiggi Riccoboni, arrivata li 6 Xcembre de l'anno scorso. Il doverne a V[o]s[tra] eccellenza darne la contezza rinova quel dolore che una tal perdita mi caggiona e se non dovessi come cristiana essere al volere di dio rassegnata non avrei forza per scrivere una tale infausta nuova: dio d'ogni noi [?] dispose la sua [?] missione e il nostro più esatto dovere addepio però agli ordini suoi, e spedisco mercoledì prossimo le 46 piccole boteglie di acqua di melissa la stessa che il mio povero consorte aveva uso di spedirgli: troverà nella cassetta 48 in vece di 46 essendo il dono de Frati che fabricano tale acqua.

Spedirò ancora in una piccola scatoletta le due busquiere [?] ordinatemi non avendo potuto queste chiudere nella scatola dell'acqua che invierò a [^^] tenerem[en]te? per lo sborsare si degni conservarlo sino ch'io prenda la libertà di scriverli perché ella si degni fare una piccola provvista di fiori: altro piccolo sborso la prego di ricevere quando le sarà rimesso per unirlo si al primo credito per poter fare la soprascritta provvista: so che molto ardisco pregando V. E. di tal cura; m'affido la di Lei sperimentata gentilezza (c. 20 v.) in simile congiuntura di più perché ciò riguarda mia nuora spero che la magnanimità di lei mi renderà doppiamente scusata prima del mio poveroconsorte più non mi resta che compiacere a mio figlio, nella persona di mia nuora. Quanto sia doloroso l'esser priva di un buon marito lo sa chi lo prova e vostra eccellenza il conosce: ho vissuto 48 anni col mio sempre con buona intelligenza lode a dio: otto mesi non me lo fanno dimenticare non ho conforto che nelle lagrime che pure sono inutili, e ne devo chier a dio misericordia. D'altra cosa devo suplicar vostra eccellenza di mia madre che vive in Mantova ho qualche contezza che la sua vita sia stata in rischio, poi mi vien scritto che se la passa meglio, ma non posso avere la consolazione di vedere il suo nome scritto dalla sua mano: questo fa vivere in dubbio della verità della sua vita e mio fratello e me: con tutta l'umiltà dovuta a V.E.: la suplico informarsi della verità dello stato di Giovanna Sassi questo è il nome della mia povera madre, dimorante strada del Zucchero vicino al vecchio Teatro. Si degni inviar persona che la vegga in casa sua e renda un sincero conto dello stato e della salute della medesima. Se dio ne avesse disposto, o quando dio ne disporrà che la prego aver cura di (c. 21r.) farmi noto la disposizione dei suoi afari, e la suplico sciegler (*sic*) persona che da V.Eccellenza protetta si carichi di una procura per vacare [?] a piu di un afare che in Mantova posso ed avere tanto a mio riguardo, che a quello di mio fratello. Mi condoni il disturbo; lontana senza appoggio e senza amici, mi resta solo chi dio mi presenta per sovvenire sì a gli intrichi della vita, che pure sono disposizioni di dio. Seco avessi accenti valevoli per impiegarli ad esprimere il perdono che le chiedo per questo disturbo, li impiegherei; ma suplirà la benignità di V.E. ove nasca in me la facondia, e la mente, non il cuore ne il sentimento e con ciò mi rassegno di V.E. umil[men]te devot[amente] oseq[uiosament]e serva Elena Riccoboni

(documento inedito)

eccellenza. Parigi li 18 luglio 1754  
 La cortissima sua. in data. Detti et contenti, mi  
 fa conoscere, che l'eccellenza vostra non era infa-  
 mata della morte del mio povero marito (saggi  
 piccolissimo a mezzogiorno li 6 xembre del anno  
 scorso, il dovere, a l'occasione. D'aver la cortezza  
 vostra, quel dolore che uso, far peccato in cagnia  
 e la per doverti come, e v'immagina, che se di questo  
 di dio partegnato non avessi fatto per il povero  
 mio, che in questa nuova. Dio d'ogni nei di povero  
 lo, 10 milioni. e il nostro più esultare dove  
 adempire però agli ordini suoi, e spedire mercedi  
 potissimo le 40 piccole, botte di acqua di melita  
 la metà, che il mio povero marito aveva usi di  
 spedire, proveniva nella camera 49 in un sec. di 45  
 essendo il dono de suoi la fabbrica tale acqua  
 spedire ancora, in una piccola scassa le due  
 qualunque, ordinati mi non avendo potuto queste  
 chiedere nella scassa dell'acqua di melita  
 11. 12. 13. 14. per la libreria di Parigi, conservata  
 fino a che prendeva la vita di rimesso per che ella  
 il degli fare una piccola provvista di vino di povero  
 dove la prova di ottenere quando le loro rimette per  
 venute sul primo quattro per poter fare la, e per rimessa  
 provvista. So che molto avvilisco provando l'ordine  
 nuovo, in affido. La ad lei. e per l'ultima ragione  
 164

c. 20 r.

[1758]

**Testament de Jeanne Roze Gionne Bennozzy, Parigi, 1 settembre 1758, in AN, MC XXXV 657, 2 cc.**

Testament

1<sup>er</sup> septembre 1758

Vu au greffe des insinuations du Ch[âte]let de Paris sans préjudice des droits ce 25 7<sup>bre</sup> 1758  
 Levacher pour M[âit]r[e] Thierry.

Fut présente d[emoiselle] Jeanne Roze Gionne Bennozzy épouse séparée de biens du sieur Joseph Balletty officier du roy demeurante à Paris rue du petit Lyon paroisse Saint Sauveur, dans une maison dont le S[ieur] Favart est principal locataire, trouvée au lit malade de corps en une chambre au premier étage donnant sur la (*nel margine: rue*), mais saine d'esprit mémoire et entendement comme il est apparu aux notaires soussignés par ses discours et actions, laquelle dans la veue de la mort dont elle craint d'être prévenue sans avoir disposé

de ses dernières volontés a fait dicté et nommé son testament aux notaires soussignez ainsy qu'il suit:

Premièrement je recommande mon âme à Dieu et le supplie de me faire miséricorde. Je m'en raporte à mon exécuteur testamentaire sur mon inhumation qui sera faite dans l'église de la paroisse sur laquelle je décederay. Je donne et lègue aux pauvres honteux de ladite paroisse cent livres une fois payée qui seront remis par mon exécuteur testamentaire à monsieur le curé pour en faire la distribution.

Je donne et lègue au nommé Antoine mon cuisinier cent cinquante livres une fois payée outre les gages qui luy seront dus.

Je donne et lègue à Charles mon laquais cent (*nel margine*: cinquante) livres une fois payée outre ses gages.

Je donne et lègue à Marie Anne ma femme de chambre cent cinquante livres une fois payée outre ses gages avec une de mes robes au choix de ma fille.

Je donne et lègue aux dames urselines<sup>6</sup> de saint Denis où ma (c.1v.) fille a demeuré la somme de cent livres une fois payée et je me recommande à leurs prières.

Je donne et lègue à ma sœur quatre cent livres de rente viagère dont elle jouira du jour de mon décès et deux de mes robes à son choix (*nel margine*: je prie mon mary de vouloir bien pour le soulager nos enfans contribuer pour moitié dans cette rente viagère).

Je donne et lègue à ma fille à titre de prélegs toute ma garderobbe, les étoffes, linge, et hardes à mon usage mes diamans et bijoux, et led[ites] arrérages qui seront dus et échus au jour de mon décès des parties de rentes viagères dont je joins tant sur sa tette que sur la mienne, c'est une justice que je fais à ma fille de luy faire ce prelegs qui pourra contribuer à son établissement avec sa portion dans le surplus de mes autres biens quelle partagera également avec ses frères dont l'éducation m'a couté pour chacun en particulier beaucoup plus que la valeur de ce que je laisse en particulier à leur sœur, je me flatte que mes enfans vivront entre eux en bonne intelligence et avec leur père et qu'ils n'auront à l'occasion de mon décès aucune contestation.

Je pris mon mary et med[its] enfans de me laisser deux fois vingt quatre heures avant de me faire enterer et que pendant ce tems l'on ne me prive pas de la respiration, on trouvera cela bien puérile mais c'est une foiblesse humaine qu'on voudra bien me pardonner (*nel margine*: Et quant au surplus de mes bien en quoi qu'ils puissent consister je les donne et lègue à mad[ite] fille et à ses frères chacun par égalle portion indépendamment du prélegs que je viens de faire à ma fille quelle prendra hors part pour quoy je les institue tous mes légataires universels.

Je nomme Monsieur Balletty mon mary mon exécuteur testamentaire, je le prie de me donner cette dernière marque de son amitié.

Je révoque tous autres testamens ou codicils que j'aurois put faire avant les présentes auxquelles seules je m'arreste comme (c. 2r) contenant mes dernières volontés.

Ce fut ainsy fait dicté et nommé par lad[ite] dame testatrice auxd[its] notaires soussignés et à elle par l'un d'eux, l'autre présent, releu, qu'elle a dit bien entendre et y persévérer à Paris en la chambre susdésignée l'an mil sept cent cinquante-huit le premier septembre sur les quatre heures de relevée et a signé (*nel margine sinistro*: Rayés deux mots nuls au testament cy endroit)

J R G Benozzi Balletti

Lebomdaunud [?]

Baron

(documento inedito)

---

<sup>6</sup> Ursulines.

Continuation des dernières volontés  
 Ce fut ainsi que vint à nous un gentilhomme de la Cour  
 Le 16<sup>bre</sup> du mois de Septembre et celle qui se trouva  
 L'autre profane releva quelle a dieu bien mérité de son pays  
 a pour en la chambre sur cinq heures du soir qu'il y avait  
 se prouvant septuaginta sur les quatre heures de l'après-midi  
 Signé J. B. Benozzi Balletti  
 Barron

c. 2r.

[1758]

**Scellé[s] après décès de la D[emoiselle] Epouse du S. Ballety ditte Silvia, Parigi, 16 septembre 1758, in AN, Y 13384, cc. 1-20 r.-v.**

(c. 1r.) Cette affaire est encor due.

Scellé[s] après le décès de la D[emoiselle] épouse du S[ieur] Ballety ditte Silvia demaurante rue du petit Lyon paroisse St Sauveur. Du 16 7<sup>bre</sup> 1758 Com[missai]re Grimperel

(c. 2r.) L'an mil sept cent cinq[uan]te huit le samedi seize septembre une heure de relevée, nous Michel Martin Grimpérel con[seill]er du Roy com[missai]re au Châtelet de Paris ay[an]t été requis sommes transportés rue du petit Lyon p[aroi]sse St Sauveur en une maison dont est prop[rietai]re le S[ieur] Caquet entrepreneur de bastim[en]ts à Paris où étant et monté en une chambre au p[remi]er étage ayant vue sur lad[ite] rue où il nous est apparu d'un corps mort qu'on nous a dit être celui de la d[emoiselle] épouse du S[ieu]r Ballety off[ici]er du Roy, gissant (*sic*) dans un lit entouré de rideaux de taffetas rayé au baldacquin, y avons trouvé et est comparu pard[evan]t nous S[ieu]r Joseph Ballety off[ici]er du Roy, d[emeuran]t en la maison où nous sommes, lequel nous a dit que D[a]me Jeanne Rose Gaionne Benozzi son épouse dont à laq[uelle] il était séparé de biens vient de décéder, il y a environ un quard'heure de la maladie dont elle est attaquée depuis longtems, et co[m]me lad[ite] deff[un]te la no[m]mé exécuteur de son testament reçu par Barron l'aîné et son confrère no[tai]re à Paris, le p[remi]er septembre présent mois il nous requiert pour l'exécuteur dud[it] testament à la conservation des droits de qui il appartiendra de présentem[en]t procéder à l'apposition de nos scellés sur les coffres commodes et armoire étant de sa succession, f[ai]re description sommaire de ce qui se trouvera en évidence, laisser (*nel margine*: le tout) en bonne et seure garde, jurant et assurant n'avoir rien pris ni détourné vu ni fait détourné ni eu connaissan[ce] qu'il ait été rien détourné avant ni depuis le décès de lad. deff[un]te et a élu dom[ici]lle (c. 2v.) dom[ici]lle en la maison où nous sommes, à laquelle réquisition faite par led[it] S[ieu]r Ballety a adhéré sieur Ant[oin]e Etienne Ballety aussi off[ici]er du Roy d[emeuran]t en la maison où nous sommes habil à se dire et porter h[ériti]er p[ou]r un quart de deff[un]te d[emoiselle] Balletti sa mère, lequel de sa part, en

lad[ite] qualité a requis l'apposition ded[its] scellés, et élu dom[ici]lle en la maison où nous sommes et ont signé J Balletti A Balletti

[...] (c. 3r.) S'est trouvé en évidence dans lad[ite] chambre un feu de fer poli, pelle, pincettes, tenailles, le tout garni de cuivre en couleur, deux bras de cheminée garni de feuille émaillée, lesd[its] S[ieu]rs Balletty nous ont déclaré que le trumeau de deux glaces et le tableau étant sur la cheminée sont et appartiennent au prop[rietai]re de lad[ite] maison. Une duchesse son pied garnis de (*nel margine* : deux) coussins dont un couvert de damas jaune et l'autre sans couverture, quatre chaises couvertes de moëre jaune avec des housses de taffetas, deux chaises de paille avec leur carreaux et dossier de toile verte à fleurs d'argent. Le lit sur lequel est lad[ite] deffunte est composé d'un somier de crin, deux matelas, un lit et un traversin couvert de coutil rempli de plume, deux couvertures (c. 3v.) la courtepointe, le baldaquin, la housse, les soubassements, la tenture de la chambre et les rideaux de fenêtre sont pareils aux quatres chaises cy devant désignée. S'étant trouvée sous le lit une grande boîte à harde, dans laquelle s'est trouvé une robe de gros de Tour à fleurs d'argent et une autre de de satin à fleur d'or et sa juppe, une autre petite robe lilas à fleurs d'argent. [...]

Dans une salle de compagnie ayant vue sur lad[ite] rue [...]. (c. 4r) Sur la cheminée un grand trumeau de deux glaces que lesd[it] sieur Balletty nous ont déclaré appartenir au prop[rietai]re de lad[ite] maison à l'exception de deux bras de cuivre en couleur. Plus s'est trouvé un trumeau de deux glaces vis-à-vis la cheminée avec deux bras à double bobèches de cuivre en couleur. Plus un trumeau d'une glace entre les deux croisée avec une table de marbre et son pied en consolle de bois en couleur, deux flambeaux de cuivre argents avec leur bobèches, une pendulle à cartele faite par Hagerou à Paris; six fauteuils couverts de différentes étoffes de soyes avec leur couvertures de toile à carreaux, deux chaises de pailles avec leur coussins à dossier, six chaises courantes couvertes de soye fond bleu, cinq tableaux dont trois représentant le S[ieu]r Balletty, sa deff[un]te épouse et la d[emoise]lle Balletty sa fille et un autre représentant un [?], et le dernier un homme à cheval, un crucifix de bronze d'ébène dans sa bordure de bois doré, deux rideaux en quatre parties de taffetas à carreaux un lustre de cristal de roche et ses bobèche de cuivre en couleur, une duchesse et son coussin de damas jaune, un petit fauteuil foncé de canne peint en vert, trois pieces de tapisserie. A l'égard d'un clavesin fait par Joannes Carmant trois guitares, un violon, un mandoline et de trois ou quatre cartons de musique non reliées (c. 4v.) lesd[its] S[ieu]rs Balletty (*nel margine* : nous ont déclaré) qu'ils appartiennent à la d[emoise]lle Balletty leur fille et sœur.

[...] Sommes ensuite passé dans la chambre de lad D[emoise]lle Baletty fille de la deffunte et où couche aussi la D[emoise]lle Benotzy sœur de lad[ite] deffunte [...]. (c. 5v.) La chambre est tendu de tapisserie damas de brocatelle six chaises et fauteuils avec leurs coussins, deux rideaux de fenêtre en quatre parties de taffetas vert, cinq [?] aux différentes armoires, une toilette garnie de son miroir, ses carreaux et boetes avec son dessus de mousseline rayée brodée, un autre miroir de toilette dans sa bordure, une petite table à écrire dans le tiroir de laquelle ne s'est rien trouvé, douze tableaux et estampes de différentes grandeur dont le portrait de la deffunte en grand, quatre fauteuils foncés de paille, une table de nuit, une petite encoignure ouverte et ronde.

Dans la salle à manger avons apposés nos scellés sur deux buffets dont un à battans et l'autre à deux dans l'un desquels s'est trouvée la quantité de sept plats d'argent dont un à soupe, un à bouilly, deux d'entrée, deux d'entremets et un ovale à salade, une casserolle (*nel margine*: une petite chocolatière) une écuelle sans couvercle avec son assiette, une caffetière, deux coquetiers, un huillier avec ses bouchons, vingt quatre cuillères, vingt quatre fourchet deux cuillères, à soupe, deux à ragouts, une grande fourchette, deux cuillères à sucre, (c. 6r.) six petites cuillères à poivre et à sel, six cuillères à caffè le tout d'argent blanc poinçon de Paris laissés pour l'usage de la maison. Plus fut trouvé dans led[it] buffet quarante pièces de fayance de différentes façons tant en assiettes, compotiers et sceaux à rafraîchir, trente six pièces de porcelaine en assiettes compotiers et tasses à caffè, seize tableaux et estampes de différentes grandeur [...].

Dans la chambre dud[it] S[ieu]r Baletty père. Led[it] S[ieu]r Baletty père a déclaré que dans



lad[ite] chambre il n'y a appartenant à la (c. 6v.) deffunte que les meubles qui suivent [...] Qu'à l'égard des habits, linges de son usage, ainsi qu'il nous l'a fait apprendre, étans dans les armoires, ils luy appartiennent ce qui a été pareillement déclaré par led[it] S[ieu]r Balletty fils et ont signé et approuvé la rature de mots nuls en la présente déclaration Balletty ABalletti [...] (c. 8r.) Dans deux pièces et un passage se trouvant à loger le cuisinier deux bas d'armoires, une petite armoire de bois blanc à deux battans dans lesquels il n'y a que quelques nappes à l'usage du cuisinier et de sa fille [...]. (c. 8v.) Avon pris ce jour le serment de Marie Anne Lacatherine [?] femme de chambre, d'Antoine Deletra cuisinier et de Pierre Huraut domestique par lequel ils ont affirmé n'avoir rien pris ny détourné, vu ny fait détourné, ny connoissance qu'il ait été rien déourné avant ny depuis le décès de lad[ite] deffunte [...].

Et le vendredy vingt deux septembre aud[it] an mil sept cent cinquante huit du matin en l'hôtel de nous cons[eiller] du roy com[missai]re susd. est comparu S[ieu]r George Picard M[éd]d[icin] apotiquaire à Paris y demeurant rue St-Honoré [^^] grand conseil, paroisse St-Eustache, lequel a dit qu'il s'opposait et s'oppose à nos scellés [^^] (c. 9r.) confirmation à avoir payements par privilège et préférence de la somme de deux cent neuf livres cinq sols six deniers pour drogues, médicamens fournis à la deffunte pend[an]t sa dernière maladie et jusqu'à son décès, empêchant formellement qu'il y soit proceddé qu'en sa présence ou luy duement appelé et a élu son domicile en sa demeure cy devant déclarée et à signé G. Picard [...] (c. 9 v. *Caillou procuratore richiede la rimozione dei sigilli*) Et led[it] jour mardy dix octobre aud[it] an mil sept cent cinquante huit deux heures de relevée en l'hôtel de nous Con[seill]er du Roy com[missai]re susd[it] est comparu S[ieu]r Antoine Vaillard négociant à (c. 10 r.) Paris y demeurant rue de Cléry [...] lequel nous a dit qu'il est opposant à nosd[its] scellés pour causes moyens et raisons qu'il déclarera en tems et lieu empêchant formellement qu'il y soit procédé qu'en sa présence ou luy duement appelé et luy avons déclaré que nous avons délivré notre ord[onnan]ce et l'extrait des opposans et qu'il sera demain mercredy deux heures de relevée proceddé à la reconnoissance et levée de nosd[its] scellés [...].

Et led[it] jour et à l'instant, il nous a été signifié une opposition à la reconnoissance et levée de nosd[its] scellés à la requête du S[ieu]r Jean Remmet marchand à Paris [...].

Et le mercredy vingt octobre aud[it] an mil sept (c. 10 v.) cent cinquante huit deux heures de relevé [...] Est comparu S[ieu]r (*nel margine*: Antoine Joseph Jean Gaetan) Balletty officier du Roy au nom et comme exécuteur du testament et ordonnance de dernière volonté de deffunte D[emoise]lle Jeanne Roze Gionne Benozzy son épouse d'avec laquelle il était séparé de biens, [...] et encore au nom et comme tuteur de d[emoise]lle Magdelaine Balletty sa fille mineure [...] habille à se dire et porter héritière pour un quart de lad[ite] deffunte d[emoise]lle sa mère ou à recueillir les avantages à elle faits par lad[ite] D[am]e sa mère par son testament arrêté dud[it] m[âtr]e Caillou son procureur aud[it] Châtelet [...] (c. 11 r.) [...] Est aussi comparu S[ieu]r Antoine Etienne Balletty officier du Roy dem[euran]t en la maison où nous sommes habile à se dire et porter héritier pour un quart de lad[ite] deffunte d[emoise]lle sa mère où à recueillir les avantages à luy faits par led[it] testament lequel à la conservation de ses rentes et actions en lad[ite] succession a pareillement requis la reconn[ai]ssance et levée de nosd[its] scellés pour être ensuite proceddé à l'inventaire description prisée (c. 11v.) et estimation de ce qui se trouvera sous iceux et en évidence [...]. Est aussi comparu M[âtr]e avocat en parlement cons[eille]r du Roy substitut de monsieur le procureur de Sa Majesté aud[it] Châtelet appelé par l'absence du S[ieu]r Julles Antoine Balletty majeur de vingt deux ans passé actuellement à Viennes en Autriche et encore pour l'absence du S[ieu]r Louis Guillaume Balletty mineur émancipé par son mariage actuellement à Studgard en Allemagne tous deux aussi habiles à se dire et porter héritiers chacun pour un quart de lad[ite] deffunte leur mère lequel à la conservation de tous droits et actions en lad[ite] succession à pareillement requis l'ordonnance et levée de nosd[its] scellés pour être ensuite proceddé à l'inventaire description, prisée et estimation de ce qui se trouvera sous iceux et en évidence et par les offices cy devant à cet effet nommés et qu'il

nomme d'abondant [?] faisant toutes réserves et protestations de droit et à signé et approuvé la rature de mots nuls

Gueullette

[...] (c.12r.) A été ensuite procédé à l'inventaire, description, prisee et estimation des meubles et effets étans en évidence dans les différens lieux de lad[ite] maison le tout suivant et ainsi qu'il se verra plus au long par led[it] inv[entai]re. [...]

*Tolti i sigilli apposti precedentemente in vista dell'inventario, segue la descrizione e l'apprezzamento dei beni: mobili, tovagliato, servizi in porcellana e d'argento, abiti, gioielli ecc. Alla presenza di Joseph Balletti, marito ed esecutore testamentario della defunta nonché tutore della figlia minore Marie Magdaleine; di Antoine Etienne Balletti primogenito della defunta e di Thomas Gueullette in vece dei due figli aventi diritto. Lo svolgimento dell'operazione ha necessitato più giorni.*

(c. 19v.) Ce fait après avoir vacqué à ce que dessus depuis lad[ite] heure jusqu'à celle de huit heures sonnées par double vacation pour accélérer et finir après qu'il ne s'est plus rien trouvé à inventorier ny à comprendre aud[it] inv[entai]re tout le contenu en iceluy ensemble led[it] lettres et papiers récolement fait d'iceux par l'événement duquel ils se sont trouvés conformés à leur inventaire cottés et paraphés du consentement dud[it] S[ieu]r Baletty fils et dud[it] S[ieu]r substitut esd[its] noms sont resté en la garde et possession dud[it] S[ieu]r Balletty père qui s'est du tout chargé en sa qualité d'exécuteur testamentaire a été convenu qu'il sera nécessairement procédé à la vente des meubles et effets de lad[ite] succession que sur les deniers en prenant les frais de scellé[s], inventaire, vente et autres frais et dettes seront payés par privilège et préférence à tous autres créanciers par l'huissier priseur qui fera sa (c. 20r.) vente quoy faisant il en demeurera d'autant quitte et déchargé et au moyen de ce que tous nos scellés ont été reconnus sains et entiers levés et ôtés lesd[its] S[ieu]rs Balletty père et fils demeurent déchargés de la garde d'iceux et nous des clefs que nous leurs avons remises ainsi qu'ils le reconnoissent dont et de quoy nous avons dressé le présent procès verbal et ont lesd[ites] parties signé sous les réserves et protestations par elles cy devant faites et quelles réitérent et approuvent.

La rature de mots nuls

J Balletti          A Balletti          Gueullette  
Caillou

(documento inedito)

### [1759]

#### **Ordine del Primo Gentiluomo di Camera in merito alla parte di Silvia e di altri attori, in AN, MR O<sup>1</sup> 848, c. 103.**

Nous ordonnons au caissier de la Comédie Italienne de garder en séquestre les parts des D[emoise]lles Silvia et Coralline, et la demie part du S[ieu]r Sticotti actuellement vacantes: voulons que les soudites deux parts et ½ soient pourvues de tous Revenants bons, pension du Roi et proffits quelconques, comme si elles etoient actuellement remplies par des Acteurs, et que le compte nous en soit présenté chaque mois par le caissier. Il sera fait sur les parts en demie enoncée la retenüe des fonds, comme si elles etoient possedées par des acteurs nouveaux, et cette partie sera mise en sequence distinctement, le tout à commencer de l'ouverture du théâtre de la presente année 1759. 28 avril 1759. duc D'Aumont.

(documento inedito)

[1768]

***Lettre de Madame de Méziac Riccoboni*<sup>7</sup> à M. de la Place, «Mercure de France», mars 1768, pp. 52-53.**

À ma prière voulez-vous bien, Monsieur, faire corriger dans le *Mercure* l'erreur d'un article du livre intitulé *l'Esprit des femmes célèbres*. Auteur des ouvrages que l'on a mis sous le nom de ma belle-mère, je me plains d'une méprise qui m'ôte le titre de Française, et me donne à peu près le double de mon âge. Je n'ai pas l'avantage d'être *Hélène Balletti*. La veuve de *Louis Riccoboni*, connue en France sous le nom de *Flaminia*, célèbre dans sa patrie, possédant les langues grecque et latine, s'est fait estimer ici des gens de lettres qui ne sont plus: son génie pour la poésie l'a placée en Italie dans toutes les Académies où l'on admet les femmes d'un mérite distingué. Les vers que l'on a d'elle dans sa langue sont forts, harmonieux, remplis de noblesse et d'imagination. L'amour du repos, une piété solide, qui n'est en elle ni le fruit de l'âge, ni l'effet du désœuvrement, l'éloigne du monde. N'ayant jamais lu de romans que les miens, elle serait sans doute très mortifiée d'être accusée de s'occuper d'un amusement si frivole, et, par égard pour elle, je me crois obligée de désabuser le public.

Née Française, sous le règne de *Louis XV*, je ne tire mon origine d'aucune nation étrangère; et sans que la prévention où les préjugés aient la moindre part à mon amour pour ma patrie, je n'ambitionne point l'honneur d'être adoptée par une autre. Je sens une extrême répugnance à faire cette petite querelle à un auteur qui devrait s'attendre à mes remerciements. Son éloge est un tableau brillant par les couleurs; je n'ai pas la vanité d'y reconnaître mes traits, encore moins celle d'adopter le titre de *rivale de La Fayette*. Madame de La Fayette fut toujours ma maîtresse et mon guide; l'honneur d'approcher d'elle, de la suivre, même à quelques distance, est la louange que je voudrais mériter, et serait un prix bien flatteur de mes faibles essais.

J'ai l'honneur etc,

Marie de Méziac Riccoboni

Ce 6 fevrier 1768

[1770]

**Testamento olografo di Elena Balletti Riccoboni, 16 dicembre 1770, in AN, MC ET LXIX 730, Sibire janvier 1772, cc. 3 e 6 r.-v.**

(c. 3r) Première page

Au nom du Père du Fils et du Saint Esprit ainsi soit-il. Considérant qu'il n'y a rien dans la vie de plus certain que la mort, et de plus incertain que les jours qui composent la durée de nostre vie, comme bonne chrétienne, je fais profession de la foy de l'église catholique apostolique et romaine, je recommande mon âme à la sainte et adorable Trinité, le Père le Fils, et le Saint Esprit; j'implore l'intercession de la sainte Vierge, et de tous les saints pour obtenir de Dieu le Père, la rémission de mes péché, par les mérites de la mort, et passion de Jésus Christ son fils nostre sauveur et médiateur. Je demende à Dieu, fortifié et animé par sa grâce de vivre et mourir dans ses sentiments. Mes dernières volontés sont ce qui suit.

Mon fils Antoine François Riccoboni est mon héritier de tout ce qui me reste, et qui m'appartien. Je me trouve avoir placé chez les secrétaires du Roy once mille livre, lesquelles je les laisse à mon fils. Je prie mon fils de me faire enterer dans l'église de St. Sauveur deux fois vint quatre heure après ma mort (*di un'altra mano*: Vu au greffe des ins[inuati]ons du ch[â]let de Paris sous préjudice des droits ce 7 janvier 1772 Caqué).

---

<sup>7</sup> Marie-Jeanne Laboras de Mézières detta Madame Riccoboni (1713-1792), attrice, romanziera e moglie di Francesco Antonio Riccoboni.

(c. 3v) deux[ièm]e page

d'y faire célébrer une grande messe sur mon corps et cinquante basses pour le repos de mon âme. Je prie mon fils de faire présent à sa femme de mes boucle d'or de bracelets avec tout ce qui chez moy de petite bagatelle d'or, mon esthuy d'Angletere de chagrin noir.<sup>8</sup> Je prie mon fils de faire célébrer le jour de mon anniversaire cinquante basse messe pour le repos de mon âme. Je le prie de donner à madame Hupereff ma robbe de damas brun si ma robbe supsite.<sup>9</sup>

A Fanchon Bortoló mon domestique une robbe suivant son estat cinquante franc au pauvre de la paroisse, si l'on retrouve pas assé d'argent pour accomplir ce que je demende que l'on vende ce qui pourra se trouver affin que mes intentions soient satisfaites.

Je prie monsieur Regnard de Barantin de vouloir bien avoir la charité d'etre mon exécuteur testamentaire de tenir la main, affin que tout soit accompli à monsieur le Camus mon confesseur je laisse un louis d'or, afin qu'il me fasse la charité.

(c. 6r) (*nel margine*: trois[ièm]e et dernière page) de m'accompagne à ma sépulture et qu'il prie Dieu pour moy. Mon Dieu faitte moy miséricorde in manus tua domine comendo spiritum meum. Fait à Paris ce 16 décembre 1770. Moy demeurant rue St Sauveur de la maison de monsieur de Veri au second (*sic*) ou demeur au premier monsieur Regnard de Barantin procureur tenant mon appartement de monsieur Lepinne fondeur.

Helene Balletti Riccoboni la mère

J'ay vendu deux flambeaux d'argent la somme de 145 – 10.

J'ay vendu une chocolatière d'argent avec son fourneau de cuivre et un gobelet d'argent – 120 – 10.

Plus vendu un sucrier, une tace à bouillon avec son assiette dorée argent d'Allemagne.

plus vendu un pot à l'eau argent de Paris, plus un huilier argent de Paris. Plus deux couvert avec une culière à ragoût argent de Paris, plus un cœur d'or et une agraffe de bracelet or de Paris. Plus une bague diamant jaune entouré de rose diamant plus cuillères à caffè Hele[ne] Balletti Riccoboni la mère (*di un'altra mano, margine destro in alto*) Con[trô]lé à Paris le sept j[anvi]er 1772 pour quatorze sols Langlois (*di un'altra mano*: Signé et paraphé par nous comm[issai]re) (c. 6v) Mon testament olograffe écrit de ma main ce 16 décembre 1770. (*in alto, di un'altra mano*) Commissaire soussigné au désir de notre procès verbal reconnaissance et levés des sceles par nous apposés après le décès de v[eu]ve Helene Virginie Balletti veuve du S[ieur] Louis Riccoboni pensionnaire du Roy en la vacation de ce jourd'huy, led[it] procès verbal d'apposition en datte du vingt décembre mil sept cent soixante unze, à Paris ce quatre janvier mil sept cent soixante douze rayé un mot nul. Serreau

(documento inedito)

[1771]

**Scellé Madame v[eu]ve Riccoboni, Parigi, 29 dicembre 1771, in AN, Y 15378, cc. 1-8 r.-v.**

29 X<sup>bre</sup> 1771

L'an mil sept cent soixante onze le dimanche vingt neuvieme jour de décembre six heures du soir, nous Jean Marcellin Serreau avocat en Parlement conseiller du Roy Comm[issai]re enquesteur examinateur au Châtelet de Paris, requis sommes transporté rue et paroisse Saint Sauveur, en une maison eslaquelle est principal donataire le sieur L'Epine maistre fondeur, monté au second étage et entré dans une chambre ayant vue sur la cour. Nous y avons trouvé et est comparu pardevant nous M[âitr]e Claude Louis Regnard procureur aud[it] Châtelet demeurant dans la maison où nous somme.

<sup>8</sup> Simil-cuoio, pelle di zigrino.

<sup>9</sup> Subsiste.

Lequel nous a dit que d[am]e Hélène Virginie Balletti, v[euv]e de S[ieur] Louis Riccoboni pensionnaire de sa majesté, vient de décéder dans la chambre où nous sommes, qu'il y a environ cinq ans elle luy remit son testament par lequel elle le charge d'en estre exécuteur et nous a à l'instant représenté led[it] testament fait olographe par lad[ite] d[ame] v[euv]e Riccoboni en datte du vingt six may mil sept cent soixante cinq, ensuite duquel en un codicil aussy olographe mais sans datte et signé Heleine Balletti Riccoboni ainsy que led[it] testament, lequel et led[it] codicil ensuite sont écrits sur le recto et jusque vers les trois quarts du verso d'une grande feuille de papier coupé (commencant au quart de la première page par ces mots (au nom du Père, du Fils et du St Esprit) finissant par ceux cy : assés d'argent pour accomplir ces legs, au haut de la seconde page par ces mots (que l'on vende ce qui pourra se trouver) et finissant par ceux-ci : mon bon dieu amen, avec la signature Heleine Balletti Riccoboni et en absence qu'il ne s'en trouve aucun mot rayé, que les deux mots, chagrain noir, qui se trouvent vers les trois quarts de la première page paroissent avoir mis en interligne.

Lesquels testamens et codicil dans l'état cy dessus décrit ont esté par nous paraphé par première et dernière page et signé et paraphé par nous en fin de lad[ite] deuxième page et resté en nos mains pour estre par nous desposés a m[âitr]e Sibire no[tai]re, après qu'il a esté par nous tiré des traits de plume dans les blans qui se sont trouvés en l[edit] testament et codicil. Ce fait led[it] M[âitr]e Regnard nous a requis en sad[ite] qualité de procéder à l'instant à l'apposition de nos scellés et cachets sur tous le biens et effets dépendant de la succession (c. 1v.) de lad[ite] dame Riccoboni, que nous fassions sommaire description de ce qui sera par nous laissé en évidence et que nous laissions le tout en bonne et sûre garde et y avisait<sup>10</sup> en sa demeure maison où nous sommes. A signé Regnard

Sur quoy nous commissaire susd[it] avons donné acte audit m[âitr]e Regnard aud[it] nom de sa comparution dire et requisition cy desus et au vu de la représentation desd[it] testament et codicil et en conséquence après qu'il nous est apparu d'un corps mort qu'on nous a dit estre celuy de lad[ite] d[ame] v[euv]e Riccoboni gissant (*sic*) dans le lit où elle est décédée, nous avons pris et recue le service de Françoise Bertholon fille majeure domestique de la deffunte qui n'a détourné fait ny vu détourner aucun des biens et effets dépendant de lad[ite] succession et a promis nous représenter et indiquer tous les lieux que la deffunte occupait et a signé Bertholont Berthont

Après quoy nous avons procédé à l'apposition de nos scellés et cachet et à la description de l'évidence le tout de la manière et ainsy qu'il suit [...] *Segue appositione dei sigilli.*

(c. 2r.) Suit l'évidance de lad[ite] chambre :

Premièrement deux chenets, pelle, pincette et tenaille, avec onze épreuves de cuivre en couleur, un trumeau de cheminée de deux glaces dans son parquet de bois peint en blanc avec ornement de cuivre doré, deux bras de cheminée à deux branches de cuivre en couleur, une pendule sur pied dans sa boîte de marqueterie avec ornem[ent] de cuivre doré, onze tableaux peints partie sur toile et les autres en pastel dans leur cadre de bois doré, cinq fauteuils couverts en tapisserie, deux chaises et un fauteuil de paille, une table vernis à dessus de marbre, un paravent couvert de toiles orné, un miroir de toilette dans sa bordure de bois verny, quatre partie de rideau de taffetas rayé vert et blanc, une couchette garnie d'une paillasse, trois matelats, un lit, un traversin et deux oreillers de coutil remplis de plume, deux couvertures de laine blanche, deux draps, la housse dud[it] lit de satin brodé fond blanc et les rideaux de couleur verd, la tenture de lad[ite] chambre de cuir doré, une petite table à écrire avec son tiroir, une petite table à manger, un petit guéridon.

[...] Suit le dedans de l'autre chambre un buffet à dessus de marbre dans lequel s'est trouvé une douzaine d'assiettes de fayance, cinq compotiers de porcelaine, quatre cuillères, quatre fourchettes et une cuillère à ragout d'argent, trois fauteuils, de la plume dans un enfonssement, six tableaux peints sur toiles dans leur cadre doré, deux rideaux en portière de

---

<sup>10</sup> Regarder.

parure<sup>11</sup> jaune, un rideau de fenestre d'indienne, la tenture de lad[ite] autre chambre de cuivre doré, une couchette garnie d'une paille, deux oreillers un traversin, une couverture, et un couvre pied d'indienne (c. 2v.) et deux draps, la housse de couleur jaune, une paire de lanternes de cuivre jaune, trois fers a repasser, une bassinoire de cuivre rouge [...].

Dans la chambre ayant vue sur lad[ite] rue

Deux chenets, pelle, pincette, deux trépieds, une chevrette, un gril, un moulin à café, trois poêles dont deux à frire, une armoire, un réchaux roulant le tout de fer, deux chaudrons, un autre chaudron, un poêle, un écumoire, une passoire, quatre chandeliers deux de cuivre jaune et deux argenté, une theyère, une poissonnière, une tourtière et une chaufrette le tout en cuivre ainsy qu'une fontaine tenante environ une voye et demy d'eau, une broche, un tournebroche, [...] de poterie, deux armoires [...] dans lesquelles se sont trouvées une douzaine d'assiettes et huit plats de fayance. Dix torchons et six tabliers de cuisine un seau de fayance, une table de bois blanc, un sablier de bois de chêne, une chaise et un fauteuil de paille.

Dans une autre chambre étant ensuite ayant veu sur lad[ite] rue et dans laquelle couché d[am]e Haprel avoit retiré chez elle.

Deux chenets, une pince de cuivre argenté, un trumeau de cheminée, deux glaces garnies d'un tableau au dessus peint sur toile entouré dans un parquet peint en noir, deux bras de cheminées a doubles [branches] de cuivre en couleur, quarte partie de rideau de cuivre or jaune, deux chaises couvertes de tapisserie, un tableau peint en pastel dans sa bordure de bois doré, la tenture de la pièce de cuivre doré. A l'égard des autres effets estans dans lad[ite] chambre il n'en a été fait aucune description du consentement dud[it] M[aîtr]e Regnard en sad[ite] Qualité au moyen de la déclaration à nous faite par lad[ite] d[am]e Harpprel.

Dans le grenier

Quatre jalousies de bois peint en verd et un tas de vieux bois ne méritant description.

Dans la cave

Un quart de voye de bois à brûler.

Ce fait et après qu'il ne s'est plus rien trouvé sujet a sceller ny décrire, dans lesd. lieux, nos scellés sains et entiers et tout les effets décrits en évidence, ont au consentement dudit Regnard aud[it] nom laissés en la garde et possession de lad[ite] Françoise Bertholon ainsy qu'elle l'a reconnue et se charge comme dépositaire judiciaire pour en faire la représentation quand et à qui il appartiendra. Au jour [...] en la maison où nous somme dont et de ce que dessus avons fait et dressé le prés[en]t procès verbal pour servir et valloir ce que de raison. Et ont signé Bertholont Berthont, Regnard, Serreau

*Deposito del testamento in c. 2v. e 4r. In c. 3 è inserita la domanda dell'esecutore testamentario Claude Louis Regnard de Barantin di asportazione dei sigilli. Accettata il 2 gennaio 1772.(c. 4r.) Sabato 4 gennaio 1772 Regnard arriva con «Antoine François Riccoboni pensionnaire du roi demeurant à Paris rue et paroisse Saint Sauveur, héritier lad[ite] deffunte dame v[euv]e Riccoboni. Assisté de M. Louis Desaunières procureur au Châtelet de Paris» e domanda l'inventario; descrizione ed apprezzamento dei beni sotto sigilli in presenza della cameriera Françoise Bertholont. (c. 5r.) Nel secrétaire «il s'est trouvé un testament fait olographe par lad[ite] deffunte dame Riccoboni en datte du six décembre mil sept cent soixante dix ». Il testamento è descritto.[...] (c. 5v.) Marie Antoinette Margaret, vedova Pierre Henri Guyot «bourgeois de Paris» della parrocchia di Saint-Paul, vuole sia compresa nell'inventario l'obbligazione notarile in pergamena di un contratto stipulato davanti al notaio Baron il 30 marzo 1756, che costituisce una rendita per la defunta Elena Balletti Riccoboni di 550 lire su un totale di 11000 « laquelle grosse luy a été remise par lad[ite] deffunte à l'effet d'en toucher les arrérages». [...] Jacques Bourgeois,*

<sup>11</sup> Dal momento che gli appartamenti erano male riscaldati, con spifferi in particolare da porte e finestre, si aveva l'abitudine di tenere davanti alle porte una tenda spessa chiamata *portière*; può anche essere che la Balletti avesse messo una tenda *de parure* più leggera in permanenza per nascondere una porta rovinata. Qui de parure significa "pour faire beau".

*ragazzo di bottega di Damareau, si oppone per conto del suo datore di lavoro (c. 6r.) alla riapertura dei sigilli e chiede di « payer la somme de quarante six livres six sols [...] aud[it] S. Damareau par lad[ite] deffunte pour marchandise de vin qu'il luy a fournit ainsi qu'il fera justiffié». Il secrétaire è in seguito richiuso coi sigilli. Martedì 7 gennaio 1772 compare Jacques Guillau abitante in rue Saint-Denis presso il signor Mignard; si oppone alla riapertura dei sigilli e richiede il pagamento di 68 lire e 16 soldi «due par lad[ite] deffunte». (c. 6v.) Lo stesso giorno si procede al controllo del testamento originale del 16 dicembre 1770 depositato al notaio Sibire e presentato da Regnard, esecutore testamentario, che richiede la riapertura dei sigilli. Compare «Antoine François Riccoboni pensionnaire du roy, habile à se dire et porter seul et unique héritier de lad[ite] deffunte d[am]e v[eu]ve Riccoboni sa mère». Assistito dal notaio Desaunières, Riccoboni fils richiede che si proceda alla riapertura dei sigilli così come all'inventario e apprezzamento di quello che è in evidenza. È presente anche la domestica Bertholont incaricata di fare in modo che i sigilli rimangano intatti. Si enumerano gli enumerano gli oggetti già citati precedentemente. (c. 7r.) [...] Desaunières «s'oppose en sous ordre sur led[it] S[ieur] Riccoboni pour sureté et avoir payement des sommes à lui dues par led[it] S[ieur] Riccoboni ainsi qu'il justiffira, requérant les interrets desd[ites] sommes n'empêchant au surplus qu'il soit procédé auxd. réouvertures et levées desd[its] scellés [...]». I sigilli tolti dal segretario, si procede alla valutazione dei gioielli nell'inventario. (c. 7v.) Opposizione alla rottura dei sigilli da parte del signor Regnard in rappresentanza di Antoine Jacquin curato di Saint-Sauveur per sicurezza di essere pagato della somma di 96 lire di debito della defunta al curato; richiesta degli interessi sulla somma, senza impedire che si proceda; continua la rimozione dei sigilli sugli oggetti e sulle carte che non sono tutte numerate (vd. inventario) (c.8r.) Regnard riconosce di aver ricevuto il 30 marzo 1772 34 lire e due soldi per la sua presenza all'apposizione dei sigilli; Desaunières dodici lire per il tempo impiegato all'apposizione dei sigilli il 9 aprile 1772; Noel sei lire alla borsa comune dei procuratori il 12 giugno 1772.*

(documento inedito)

[1772]

***Inventaire veuve Riccoboni, in AN, MC ET LXIX 730, Sibire janvier 1772, cc. 1-9 r.-v.***

(c. 1r.) *Inventaire* 4 janvier 1772

L'an mil sept cent soixante douze le samedy quatre janvier trois heures de relevée à la requeste de M[âitr]e Claude Louis Regnard de Barantin avocat au Parlement et procureur au ch[ate]let de Paris y dem[euran]t rue et paroisse St Sauveur, au nom et comme executeur du testament et codicile de deff[un]te d[ame] Heleine Virginya Balletti v[eu]ve du s[ieu]r Louis Riccoboni pensionnaire du roy par elle fait olographe en datte led[it] testament du vingt six may mil sept cent soixante cinq le codicile ne par;<sup>12</sup> les originaux desquels testament et codicile à la suite l'un de l'autre, controllés à Paris par Langlois le trente un decembre d[ernier] et vu au greffe des insinuations du ch[âte]let de Paris le même jour parce qu'ont été déposés pour minutte à Sibire l'un des notaires sous[ssignés] par le procès verbal d'apposition de scellés faittes après le décès de lad[ite] D[ame] Riccoboni le trente au mois de decembre par M[onsieur] le commissaire Serreau.

Comm'aussy à la requeste du s[ieur] Antoine François Riccoboni pensionnaire du roy dem[euran]t à Paris rue et paroisse St Sauveur habile à se dire et porter seul et unique héritier de lad[ite] feue d[ame] Riccoboni sa mère.

<sup>12</sup> Était pareil.

A la conservation des droits des parties et de tout autre qu'il appartiendra. Il va être par les conseillers du Roy no[tai]res au ch[âte]let de Paris sou[ssign]és, fait fidel inv[entai]re et description exacte de tous les meubles meublants, ustencils de ménage, et argent monnayé et non monnayé lettres papiers et renseignements étant de la succession de lad[ite] d[am]e Riccoboni. Trouvés et étant dans le second appartement d'une maison scize à Paris sur rue et paroisse St Sauveur, appartenant aud[it] S[ieur] Hery et dont Lepine (c.1v.) est principal locataire le tout montré et mis en évidence auxd[its] Notaires par Françoise Bertholon fille majeure gouvernante de lad[ite] feu d[am]e Riccoboni dem[euran]te en lad[ite] maison a présenté après serment par elle fait es mains de Sibire l'un des no[tai]res soussignés [en] présence de son confrère de tout fidèlement représenter et d'en avoir rien détourné vu ny fait détourner directement ny indirectement sous les peines de droit à ce introduites qui luy ont été expliquées par led[it] m[âtr]e Sibire. Les choses sujettes à estimation seront prisées par M[âtr]e Marie Gabriel Serreau huissier priseur commissaire aux ventes en égard au cours du temps et à ce que meubles peuvent valoir de la manière suivante, le tout au fur et à mesure que led[its] scellés apposés sur lesd[ts] effets par M[âtr]e Jean Marcellin Serreau avocat au Parlement Con[seill]er du Roy commissaire enquesteur et examinateur au ch[âte]let de Paris, auront été par luy reconnus sains et entiers levés et otés de l'ordonnance de monsieur le lieutenant civil aud[it] ch[âte]let étant au bas de la requête à luy présentée à cet effet et demeurée annexée à la minutte du procès verbal dud[it] S[ieur] commissaire et ont signé sans de la part dud[it] S[ieur] Riccoboni aucune approbation desd[it] testament et codicile contre lesquels il sousonne de se pourvoir par les voyes et ainsy qu'il avisera [*grande spazio barrato con un tratto*] deffenses au contraire de la part dud[it] S[ieur] Regnard en sad[ite] qualité d'exécuteur testamentaire.

AFRiccoboni Regnard de Barantin

F Bertholon Serreau

Giroust Serreau

En conséquence du réquisitoire porté au procès verbal dud[it] S[ieur] commissaire et fait par led[it] S. Riccoboni tendant à ce qu'il soit fait à l'insant perquisition dans le secretaire de lad[ite] deue d[am]e Ricoboni (c. 2r.) aux fin de trouver un autre testament qu'on luy a dit avoir été fait par lad[ite] d[am]e sa mère depuis celui ci devant encore il a été par led[it] S[ieur] commissaire en présence de toutes les parties, précédé à la reconnaissance et levée des scellés par luy apposés sur le secretaire étant dans la chambre où elle est décédée; d'après laquelle perquisition il a été trouvé l'original d'un testament de lad[ite] feu d[am]e Riccoboni en datte du seize décembre mil sept cent soixante dix porté sur une feuille de petit papier, commençant par ces mots au nom du Père et du fils et du S[ain]t Esprit, ainsy soit-il et finissant par la datte dud[it] jour seize décembre mdcc soixante dix, au dessous de laquelle est la signature Heleine Balletti Riccoboni sa mère et à la suite différentes déclarations; duquel testament la description a été faite par le procès verbal dud[it] S[ieur] commissaire et l'original duquel nouveau testament signé et parafé dud[it] S[ieur] commissaire est à la réquisition desd[ites] parties demeuré et annexé après qu'il a été dessus fait mention de son annexe par les no[tai]res souss[ignés] et ont signé ces présentes où [*spazio lasciato bianco*] mots sont rayés co[mm]me nuls

AFRiccoboni

F Bertholon Regnard de Barantin

Giroust Serreau

En procédant est comparu Marie Antoinette Murgalet v[eu]e de Pierre Henry Guyot bourgeois de Paris y dem[euran]te rue percée S[ain]t Antoine p[aroi]sse S[ain]t Paul. Laquelle a représenté pour être compris au présent inv[entai]re la grosse en parchemin d'un contrat passé dev[an]t M[âtr]e Baron qui en (c. 2v.) a gardé minutte et son confrère no[tai]re à Paris le trente un mars mdcc cinq[uan]te six m[<sup>^</sup>]re 690 portant constitution par M[essieu]rs les secretaires du roy au profit de lad[ite] feu d[am]e Riccobony de cinq cent cinquante livres en rente au p[rinci]pal de onze mille livres Lad[ite] fait inv[entai]re un [<sup>^</sup>].



Après l'inventaire de laquelle pièce lad[ite] v[eu]ve Guyot a déclaré qu'elle luy avait été remise par lad[ite] feu v[eu]ve Riccobony aux fins de toucher les arrérages qui luy étoient dus des six derniers mois de lad[ite] rente sur lesquels arrérages elle déclare avoir avancé à lad[ite] feu d[am]e Riccobony la somme de quarante huit livres suiv[an]t la reconnaissance qu'elle déclare avoir en ses mains et laquelle grosse a été à l'instant remise aud[it] m[âtr]e Regnard qui s'en charge en lad[ite] qualité d'exécuteur testamentaire et ont signé MA Murgalé, Giroust, Serreau.

Ce fait après avoir vacqué jusqu'à six heures sonnées tant à la rédaction de l'intitulé ci-dessus qu'à faire perquisition et description dud[it] testament et à l'inventaire de ce que dessus. L'unique pièce de la cote première a été remise aud[it] n[otair]e Regnard qui s'en est chargé et la continuation du présent inventaire a été remise à mardy prochain sept du présent mois et au trois heures de relevées; et par ces mêmes présentes les partis ont approuvé l'avance faite par led[it] m[âtr]e Sibire du coust du contrôle des testament et codicile de lad[ite] v[eu]ve Riccobony enoncés en l'intitulé des autres parts et l'ont montré autorisé à payer et avancer le coust au contrôle du second testament ci-dessus énoncé et ci annexé, desquelles avance et somme à avancer ils consentent que led[it] n[otair]e Sibire soit remboursé par privilège et préférence et ont signé sans de la part (c. 4r.: *testamento inserito in c. 3, vd. più in basso*) dud[it] S. Riccobony aucune approbation prejudiciable d'aucuns desd[its] deux testaments contre lesquels il réserve de se pouvoir par les voyes et ainsy qu'il avisera deffence au contraire de la part dud[it] M[âtr]e Regnard en sad[ite] qualité.

Rayé en la présente vacation [*spazio bianco*] mots comme nuls

AFRiccobony      Regnard de Barautin

F Bertholont      Serreau

Giroust      Sibire

Dud[it] jour mardy sept dud[it] mois de janvier mil sept cent soixante douze trois heures de relevée. Il va être procédé par les conseillers du Roy notaires au châtelet de Paris soussigné à la requête dud[it] M[âtr]e Regnard de Barautin en qualité d'exécuteur du testament de lad[ite] d[am]e Riccobony trouvé sous les scellé par lad[ite] vacation (*nel margine*: led[it] testament), en date du seize decebre mil sept cent soixante dix, vu au greffe des insinuations du châtelet de Paris par Caqué ce jourd'huy et contrôlé à Paris aussy ce jourd'huy par Langlois. L'original duquel est à la réquisition dud[it] M[âtr]e Regnard demeuré annexé à la précédente vacation du présent inventaire, et à celle dud[it] S[ieur] Antoine François Riccobony en lad[ite] qualité de seul et unique héritier de lad[ite] feu d[am]e Riccobony sa mère à la continuation du présent inventaire ainsy qu'il suit et ont signé (*nel margine* : Sous la réserve que fait led[it] S[ieur] Riccobony de se pourvoir contre led[it] testament par les voyes et ainsy qu'il avisera deffence au contraire de la par dud[it] m[âtr]e Regnard en sad[ite] qualité d'exécuteur testamentaire)

AFRiccobony      Regnard de Barautin

F Bertholont      Serreau

Giroust      Serreau

Dans le grenier au second étage

Premièrement une male couverte en cuir, quatre (c. 4v.) jalousies, tas un grand panier d'osier et un tas de vieilles planche ne méritant description, prisé neuf livres cy

9<sup>lt</sup>

Dans une autre chambre au second étage ayant vue sur la cour

Item un bas de buffet en bois de chesne à deux batans fermants à clef garny d'une planche en dedans et d'un dessus de marbre noir prisé trente livres cy

30<sup>lt</sup>

Item une fontaine à un robinet et sa cuvette de fayance un dévidoire, une échelle ployante, une tablette à livres, trois fers à repasser linge, une petite paire de balances et quatre livres et demie de poids de fer prisé ensemble quatre livres cy

4<sup>lt</sup>

Item un tableau peint sur toille représentant personnages dans sa bordure dorée, un rideau de croisée d'indienne garnye de tringles et anneaux, treize lez de cuir doré servants de tenture, un fauteuil en fer forgé [?], deux autres fauteuils foncés de cuir le tout couvert de tapisserie prisé ensemble trente livres cy

30<sup>lt</sup>

Item une armoire de bois de noyer à deux batant fermant à clef garnie d'un tiroir pour bas et d'une corniche ceintrée prisé trente livres cy	30 <sup>lt</sup>
Item une couchette à bas pillier de deux pieds et demye de large garnie d'une paillasse, deux matelas de laine couvert de toile de carreaux, un traversin de coutil rempli de plume, une couverture de laine blanche, un couvre pied piqué d'indienne, la housse dud[it] lit en baldaquin garnie de deux rideaux en serge jaune et d'une pente de vieux damas jaune prisé trente six livres cy	36 <sup>lt</sup>
Dans le buffet ci des[sus] inv[entori]é	
Item une soupière et son couvercle, deux saladiers et huit assiettes de fayance, quatre jattes et une tasse de porcelaine, un huillier et sa carafe de verre, trois couteaux à manche d'os, prisé le tout ensemble huit livres ci	8 <sup>lt</sup>
A l'égard de quatre tableaux trouvés dans lad[ite] chambre représentant portrait de famille, il n'en a été fait aucune prisée	
(c. 5r.) Dans une cuisine ensuite ayt vue sur la rue	
Item un chenet, une chevrette, pelle, pincette, un brûle caffè, deux trépieds, un gril, trois poelles dont l'une percée, un tournebroche à main garny de sa broche, le tout de fer, une chaudière de fonte, prisé ensemble neuf livres cy	9 <sup>lt</sup>
Item une bassinoire, une tourtière de cuivre rouge garnie de son couvercle de taule, un passoire, une écumoire, un poeslon trois chaudrons de diff[éren]tes grandeur, deux petits chandelliers de cuivre jaune, une chauffrette à l'italienne et un poissonnière de cuivre rouge, prisé ensemble dix huit livres ci	18 <sup>lt</sup>
Item deux petites caffetières, un panier, une passoire, une [^], une lampe œconomique de fer blanc, une mouchette de fer, un soufflet, deux martinets de fer blanc, vingt pièces de potterie de terre et grais en différents ustencils de ménage, un grand sceau de fayance, un petit poesle roulant de fer prisé le tout ensemble six livre	6 <sup>lt</sup>
Item une armoire de bois de hestre à quatre batans dont deux parties grillés garny d'un tiroir au milieu et d'une planche en dedans, un devant d'armoire à un batant de bois de sapin fermant à clef garni de trois planches en dedans, un salloir, une table de bois blanc, quatre bout de planche servant de tablette, un fauteuil et une chaise foncée de paille, prisé ensemble sept livres ci	7 <sup>lt</sup>
Item une fontaine tenante deux voyes d'eau sur sable garnie de son couvercle et anneaux de cuivre rouge et son robinet en étain posée sur son pied de bois de chesne prisée quarante livres cy	40 <sup>lt</sup>
Dans les deux armoires ci de[ssu]s inv[ento]riées	
Item huit assiettes, dix plats, une soupière, trois saladiers, trois écuelles et six autres pièces le tout de fayance commune, trois gobelets de terre prisé le tout quarante sols cy	2 <sup>lt</sup>
Dans une chambre ensuite ayt vue sur la rue	
Item un trumeau de cheminée d'une glace de vingt cinq (c. 5v.) pouces de haut sur vingt cinq de large garnie au dessus d'un tableau peint sur toile représentant paysage dans leur bordure dorée posée sur son parquet de bois peint en vert prisée trente deux livres cy	32 <sup>lt</sup>
Item une grille de feu en deux parties de fer poly a parrure de cuivre argenté prisé six livres cy	6 <sup>lt</sup>
Item deux chaises foncées de crin couvertes de tapisserie à l'éguille, dix lez de cuir doré servant de tenture, quatre rideaux de croisée de deux lez chaque de camelot moiré jaune garnis de tringle et anneaux prisé le tout ensemble vingt quatre livres cy	24 <sup>lt</sup>
Dans une chambre à coucher ensuite ayt vue sur la cour	
Item une grille de fer en deux parties de fer poly, garniture de feu de cuivre en couleur, pelle, pincette et tenailles de fer poly, un soufflet prisé ensemble dix huit livres ci	18 <sup>lt</sup>
Item un trumeau de cheminée de deux glaces, la première de trente quatre pouces, la seconde ceintrée de quatorze pouces de haut sur vingt six pouces de large dans sa bordure de bois dorée posée sur son parquet et pilastre de bois peint en gris et ornements dorés prisé soix[an]te quinze livres cy	75 <sup>lt</sup>
Item une paire de bras de cheminée à deux branches prisé six livres cy	6 <sup>lt</sup>

Item une pendulle faite à Paris par Clouhier [?] sonnante heures et demie heures à cadran de cuivre heures d'émail dans sa boîte de marquetterie avec ornements de cuivre prisé soixante livres cy	60 <sup>lt</sup>
Item deux chandeliers de bureau, deux bougeoirs de cuivre argenté prisé cent sols cy	5 <sup>lt</sup>
Item un miroir de toilette une table à manger de bois blanc sur un pied de bois de chêne, une table à écrire de bois de hêtre garnie d'un tiroir, un écran de papier peint sur son guéridon ceinturé à bordure de bois peint, (c.7r.; la c. 6 è il seguito del testamento annesso, vd. in basso oltre) une écritoire de bois noircy garnie d'un encrier et poudrier de cuivre prisé cent sols cy	5 <sup>lt</sup>
Item de bois d'hestre, une table de nuit de bois de raport à dessus de marbre garni de vase de fayance prisé ensemble dix livres cy	10 <sup>lt</sup>
Item un Christ de bronze sur sa croix d'ebenne sur son cadre de bois peint et bordure de bois doré, un autre Christ sur sa croix de bois noircy, trois tableaux peints sur toile, dont l'un représente une Vierge et les autres paysages et personnages le tout dans leur bordures dorées prisé le tout ensemble trente livres cy	30 <sup>lt</sup>
Item une commode de bois de raport à deux grands et deux petits tiroirs fermants à clef garnis de mains et entrées de serrures de cuivre en couleur et d'un dessus de marbre rance <sup>13</sup> prisé quarante livres	40 <sup>lt</sup>
Item une petite commode de bois de raport à deux tiroirs fermants à clef garnis de mains et entrées de cuivre en couleur et d'un dessus de marbre rance prisé vingt livres ci	20 <sup>lt</sup>
Item un sucrier, une tasse et une soucoupe de porcelaine, deux plateaux de bois peint, trois tabourets foncés de crin dont deux couverts de velours d'Utrecht jaune prisé six livres cy	6 <sup>lt</sup>
Item un secrétaire en tombeau de bois de raport fermant à clef prisé trente six livres cy	36 <sup>lt</sup>
Item deux rideaux de croisée en quatre parties de trois lez chaque de taffetas rayé garnies de tringles et anneaux et prisé vingt livres cy	20 <sup>lt</sup>
Item un paravant à six feuilles de papier peint (c. 7v.) collé sur toile, unze lez de cuir doré servant de tenture, un rideau de porte vitrée de taffetas rayé prisé dix huit livres cy	18 <sup>lt</sup>
Item une couchette à deux dossiers de trois pieds de large fonds sanglé à carreaux, un lit, un traversin, et trois oreillers de coutil remplis de plume, deux couvertures de laine blanche La housse dud[it] lit en baldaquin de satin brodé avec deux rideaux de serge verte prisé cent livres cy	100 <sup>lt</sup>
A l'égard de cinq tableaux peints sur toile et sous verres représentant portraits de famille, il n'en a été fait aucune prisée et ont été tirés pour mémoire cy	mémoire
Item quatre fauteuils foncés de crin couverts de tapisserie à l'éguille, un fauteuil et trois chaises foncées de paille prisé vingt quatre livres cy	24 <sup>lt</sup>
Dans la petite commode ci dev[an]t inv[ento]riée et sur laquelle les scellés dud[it] S[ieur] commissaire ont été apposés	
Item deux bonnets ronds de mousseline garnies de petite dentelle, une paire de manchettes à deux rang de mousseline brodée, une mantelet, une plisse, deux coiffes de taffetas ivoir, un tablier de taffetas bleu, une paire de mitaine de soye noir, deux évantails, prisé le tout ensemble avec un bonnet de blonde et une autre de mousseline garnye de petite dentelle douze livres ci	12 <sup>lt</sup>
Dans les armoires pratiquées dans lad[ite] chambre à coucher dépendante de lad[ite] maison sur lesquelles les scellés dud S. commissaire ont été apposés	
Item une robbe et jupon de damas gris, une autre robbe et jupon de taffetas des indes rayé, un déshabillé et jupon de petit croisé, une robe de chambre de toile de coton rayée et une camisolle de toile, deux manteaux de lit d'indienne, deux mauvaises camisolles (c. 8r.) l'une d'indienne et l'autre de toile, deux corsets et une paire de manches de toile, deux autres manteaux de lits fait de toile à bouquets et l'autre blanc, un déshabillé de toile de coton prisé le tout ensemble trente livres cy	30 <sup>lt</sup>
Item unze paires de manchettes à deux franges et de diff[éren]tes mousselines, treize mouchoirs de mousseline, sept cornette de nuit de grosse toile garnies de mousseline, seize	

<sup>13</sup> Abîmé.

bonnets rond garnis de mousseline et deux garnis de petite dentelle, sept coiffes de mousseline, un vieux mantelet d'indienne, une paire de bouts de manches, deux mouchoirs de col, sept coiffures de différentes dentelles commune et deux peignoirs prisé le tout ensemble trente livres cy	30 <sup>lt</sup>
Item deux calsons de toille, un mouchoir de mousseline, une chemise, un sac de moquette prisé ensemble tois livres ci	3 <sup>lt</sup>
Item huit paires de drap de diff[éren]tes tailles, quatre rideaux et deux pentes de toille <sup>14</sup> , une courte pointe de satin fond blanc brodée doublée de toille à carreaux, deux couvre pieds piqués d'indienne prisé le tout ensemble soix[an]te douze livres cy	72 <sup>lt</sup>
Item une petite cave en bois de roze garnie en dedans de deux pots à tabac fermant à clef, une boist à thé de bois de raport garnie en dedans de trois boiste de fer blanc, une petite boiste couverte d'étoffe doublée en dedans de damas vert, un miroir de toilette ceintré, deux boeste de toilette et un quarré de bois peint en rouge, un peignoir, un porte montre de marquetterie avec ornements de cuivre, un bocal de verre sur soupière de bois, une boiste remplie de diff[éren]ts anneaux de cuivre, une autre boiste remplye de plottes de coton, une boeste (=boîte) en façon de nacre ronde, prisé le tout ensemble avec un petit corps de miroir en bois de chesne, vingt une livres cy	21 <sup>lt</sup>
Item trente six volumes in douze tant reliés que brochés tant latins que françois, partie traitant sujets de dévotion, prisé douze livres cy	12 <sup>lt</sup>
Item un étuy de prière en similer <sup>15</sup> composé de cinq pièces six chapelets, un reliquaire, prisé huit livres cy (c. 8v.)	8 <sup>lt</sup>
Dans la grande commode ci-dev[a]nt inv[entor]jiée sur laquelle les scellés dud[it] S[ieur] commissaire ont été apposés	
Item neuf paires de bas de soye et de filose de diff[éren]tes couleurs onze paires de bas de fil et coton, trente chemises à l'usage de lad[ite] deff[un]te garnie de petite dentelle en partie, deux jupons dont un de bazin et l'autre de maillot, un corset de damas vert, trois coussins de taffetas, un paquet de chiffons ne méritant description, une paire de poches, une pièce d'estomac, une paire de bas de laine, deux mouchoirs à moucher, deux calsons, prisé le tout ensemble vingt quatre livres cy	24 <sup>lt</sup>
Dans l'armoire étant dans l'antichambre ci-dessus inv[entor]jiée	
Item un jupon de taffetas rayé mordoré, une robe et tablier de taffetas brun, une robe de droguet gris, une robe et jupon de taffetas blanc, un jupon piqué de taffetas jaune, un jupon de moire blanc et sa robe pareille, une robe et tablier de gros de Naple bleu, une robe et jupon de moire jaune, prisé le tout ensemble cent vingt livres cy	120 <sup>lt</sup>
Item sept jupons de diff[éren]tes tailles, quatre corsets et une camisolle de toille de coton, un calson, une toilette d'indienne, deux paires de pantoufles, prisé ensemble dix huit livres cy	18 <sup>lt</sup>
Item six taves d'oreiller, cinq[uan]te six serviette et nappes de diff[éren]tes tailles, six tabliers et douze torchons, prisé ensemble vingt deux livres cy	22 <sup>lt</sup>
Dans le secrétaire ci dess[us] invent[ori]é	
Item une paire de bracelets et leurs boucles d'or, ( <i>cancellato</i> : un bracelet gary d'une emeraude de deux neuf petits brillants de chaque costé, une bague montée en argent garnie de trois pierres brillantes) une petite bague montée en or garnie d'un portrait de f[emm]e, une petite paire de boucles d'oreilles d'or, deux anneaux dont un argent et l'autre en or, prisé ensemble vingt quatre livres cy	24 <sup>lt</sup>
Item un bracelet garni d'un emeraude et de dix huit petits brillants, une bague montée en argent garnie de trois pieres brillantes, une médaille d'argent représentant le pape Innocent unze, une boîte anglaise doublée de similir et peinte en dehors, prisé le tout ensemble cinq[uan]te livres	
Item quatre cuillères et quatre fourchette à bouche, une cuillère à ragout à filet d'argent poinçon de Paris, pesant ensemble (c. 9r.) trois marc cinq onces quatre gra[in]s, prisé à juste	

<sup>14</sup> Banda di tessuto intorno al letto.

<sup>15</sup> Similaire.

valeur et sans crue, à raison de cinquante livres treize sols six deniers comme vaisselle platte revenant lad[ite] quantité aud[it] prix à la so[<sup>^^</sup>]e de cent quatre vingt six livres dix sept sols trois deniers cy

186<sup>lt</sup> 17<sup>s</sup> 3<sup>d</sup>

Et a led[it] m[aîtr]e Serreau signé la fin de sa prisée

Serreau

Suivent les papiers

Premièrement la grosse en parchemin d'un contrat passé devant m[aîtr]e Devisigny qui en a gardé minutte et son confrère no[tai]res à Paris le vingt huit septembre mil sept cent trente cinq; par lequel MM les [<sup>^^</sup>] Le prévost des m[archan]ds et eschevins de la ville de Paris pour et au nom de Sa Majesté ont constitué au proffit de S[ieur] Louis Riccobony, bourgeois de Paris et de d[emoise]lle Eleine Virginie Balletty son épouse pour jouir par luy et le survivant d'eux sur la teste de lad[ite] d[am]e Riccoboni; cent vingt livres de rente au principal de douze cent livres employée dans les quatre premières subdivisions de la dix[ièm]e classe de la cinq[uièm]e tontine créée par édit d'aoust mil sept cent trente quatre; laquelle partie de rente en vertue de l'arrest du conseil du dix huit janvier mil sept cent soixante dix a été fixée à six cent livres quinze soles de rente purement viagère dix[ièm]e déduit et est actuellement éteinte au moyen du décès de lad[ite] d[am]e v[eu]ve Riccoboni; lad[ite] grosse inventoriée

Deux

Déclare led[it] S[ieur] Riccoboni qu'il est est dû à la succession de lad[ite] d[am]e sa mère t[ou]s les arrérages de la partie de rente sur les secrétaires du roy depuis le premier juillet d[ernie]r

Plus les arrérages de la partie de rente de tontine depuis le même jour.

Plus les arrérages de la pension de mille livres (c. 9v.) accordée à lad[ite] d[am]e Riccoboni échue depuis plusieurs années.

Plus déclare led[it] S[ieur] Riccoboni qu'à la connoissance que les loyers de l'appartement de m[a]d[am]e sa mère ont été payés inv[entori]és et compris le trente septembre d[udit] an sur le pied de trois cent vingt huit livres.

Plus les gages de la nommée Bertholon sur le pied de cent livres par an depuis le premier janvier.

Plus qu'il est du aud[it] m[aîtr]e Regnard les frais funéraires de lad[ite] d[am]e Riccobony.

Ce fait après avoir vacqué jusqu'à neuf heures sonnées par double vacation à la réquisition de parties et qu'il ne s'est plus rien trouvé à comprendre, dire ni déclarer au présent inv[entai]re.

La vaisselle d'argent et les pièces inv[ento]riées sur les deux cottes d'iceluy ont été remise du consentement dud[it] S[ieur] Riccoboni à la garde et sussion dud[it] m[aîtr]e Regnard qui s'en charge en sad[ite] qualité d'exécuteur testamentaire à l'égard des effets ci-dessus inv[entori]és et prisées, ils ont été laissés aud[it] consentement dud[it] m[aîtr]e Reg[n]ard et dud[it] S[ieur] Riccoboni en la garde et possession de lad[ite] Bertholon qui s'en est chargée co[mm]e de propriétaire des biens de justice pour les représentés soit lors de la vente qui en sera faite si les parties le requièrent ou pour les remettre quant et à qui il appartiendra et ont signé sous les résumés, protestations et deffenses ci devant faites et que les parties réitèrent après qu'il a été observé que lors de l'apposition des scellés il s'est trouvé six livres en deniers comptant qui ont été remises à lad[ite] Bertholon pour subvenir à sa subsistance

= rayé dans le cours de ces deux vacations

= mots co[mm]e nuls

AF Riccoboni            Regnard de Barantin

F Bertholon

Giroust

Serreau

(documento inedito)



## ICONOGRAFIA







JEAN-ANTOINE WATTEAU (?)  
*Presunto ritratto di Sylvia* (ca. 1711)  
Washington, National Gallery of Art

C. EISLER, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian*, Oxford, 1977, pp. 296-297.



NICOLAS LANCRET/ LAURENT CARS  
*Silvia e Thomassin dans Le Je ne sais quoi*  
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

«Ces aimables acteurs sont un portrait vivant / De ce je ne sais quoi que l'art ne peut atteindre / Qui pourrait rendre aux yeux leur jeu plein d'agrément, / Serait sûr de le peindre.»



MAURICE QUENTIN DE LA TOUR/ PIERRE LOUIS SURUGUE  
*Mademoiselle Silvia de la Comédie Italienne* (1755)  
 London, The British Museum

«Du jeu de Silvia la naïve Éloquence / Sait instruire, égayer, attendrir tous les cœurs. /  
 A l'art de plaire unissant la décence / Elle anoblit son état par ses mœurs.»



JEAN-MARC NATTIER  
*Zanetta Balletti detta Silvia* (ca. 1750-1758)  
New York, Collezione privata

X.SALMON, *Jean-Marc Nattier* (1685-1766), catalogo esposizione, Musées Nationaux du Château de Versailles et du Trianon, 1999, p. 271.



JEAN-MARC NATTIER  
*Manon Balletti* (1757)  
London, The National Gallery



## BIBLIOGRAFIA





## FONTI MANOSCRITTE

### **Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (ABo)**

#### *Fondo B 282*

Lettere di Giampietro Cavazzoni Zanotti a Ferdinand' Antonio Ghedini.

- 8 agosto 1716, da Bologna, c. 90.
- 22 agosto 1716, da Bologna, c. 53.

#### *Fondo B 3603*

*Accademia de' Difettuosi. Origini, Cessazione e Risorgimento dell'Accademia de' Difettuosi di Bologna*, copia conforme coeva [?], cc. 45-48.

#### *Gozzadini 260*

- *SS[igno]ri Accademici diffettuosi non stampati nel Lib[r]o delle Leggi ma de vecchi*, cc. 2, 3, 168.
- *Leggi dell'Accademia de' Difettuosi*, Bologna, Barbiroli, 1711 (a stampa).

### **Ferrara, Archivio storico comunale (ASCFe)**

- *Repertorio che conduce con facilità le cose più particolari dell'indice storico*, 1691.
- *Repertorio della serie patrimoniale*, fasc. 25, b. 215.
- Archivio Antico. Serie Minori. *Libro dei defunti*. Registro 42 (1719-1723).

### **Ferrara, Archivio storico diocesano di Ferrara-Comacchio (ADFe)**

- *Libri Parrocchiali*, anno 1686.
- *Fondo San Paolo*, filza P, ca. 1698, cc. n.n.

### **Ferrara, Biblioteca comunale Ariostea (BAFe)**

#### *Autografica Cittadella n. 204.*

RICCOBONI BALLETTI, ELENA FERRARESE, *Col suo dono, Sig[nor], dove fecondo*, sonetto, s.d. (ca.1716).

#### *Collezione Antonelli*

- n. 203. *Raccolta di poesie di donne illustri ferraresi con le rispettive biografie* a cura di G. FAUSTINI, cc. n.n.
- n. 595. *Indice cronologico e genealogico de' defonti nobili, cittadini, sacerdoti, laureati, ed altri morti in questa città di Ferrara dall'anno 1579 sino all'anno presente 1770. Estratti, Descritti, e con altra diligenza riveduti da Giuseppe Faustini ferrarese dalli libri di questo illustrissimo pubblico intitolati nelle bullette e di nuovo rincontrati dal signor Marcello Andreasi notajo ferrarese e dell'ufficio delle suddette bullette l'Anno 1768.*
- n. 647.  
Lettera di Cesare Favalli a Girolamo Baruffaldi, Ferrara, 4 giugno 1727, c. n.n.  
BARUFFALDI, GIROLAMO, *Ai letterati d'Italia. Salute*, Ferrara, 10 maggio 1727, c. n.n. (a stampa).

*Archivio Pasi.*

*Famiglie*, bb. 2, 6, 18, 23. *Strade*, bb. 1-2-3.

*Classe I, n. 528*

BAROTTI, CESARE, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara con le piante delle Chiese*, 1776, 2 voll. Mss.

### **Mantova, Archivio di Stato (ASMn)**

*Archivio Gonzaga, Fondo H VIII, b. 2826 [1700-1701, Corrispondenza da Mantova e paesi].*

Lettere di Pietro Cotta detto Celio comico a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers duca di Mantova.

- 29 ottobre 1700, da Mantova sul suo ritiro eventuale dalle scene, c. 351.
- 5 gennaio 1701, da Mantova, c. 381.
- 12 gennaio 1701, da Mantova, c. 399.
- 19 gennaio 1701, da Mantova, c. 411.

*Archivio Gonzaga, Fondo E XLV 3, b. 1584 [Corrispondenze Mantova-Venezia, n. 26-1702 Diversi].*

Lettere di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers duca di Mantova.

- 14 febbraio 1702, c. n.n.
- 4 marzo 1702, c.n.n.
- 11 marzo 1702, da Venezia, ringraziamenti per la protezione, cc. n.n.

Lettere di Pietro Cotta detto Celio comico.

- 23 Marzo 1702, da Venezia, sulla virtuosa Anna Mavini, c. n.n.
- 1 aprile 1702, da Venezia, ringraziamenti per l'aiuto, c. n.n.
- 21 ottobre 1702, da Venezia, sulla compagnia, c. n.n.
- 18 novembre 1702, da Venezia, su Pietro Paghetti e le necessità della compagnia, c.n.n.

Lettere di Teresa Costantini detta Diana comica.

- 7 ottobre 1702, da Venezia, sulle difficoltà economiche dopo la *tournée*, cc. n.n.
- 7 ottobre 1702, da Venezia, sull'arrivo di Angela Paghetti e di altri attori, cc. n.n.
- 8 ottobre 1702, da Venezia, declina l'invito a recarsi a Casale causa contratto con Alvise Vendramin, c. n.n.
- 14 ottobre 1702, da Venezia, in riferimento a una lettera di Gian Gioseffo Orsi, declina offerta a Bologna causa recite presso i Vendramin, c. n.n.
- 28 ottobre 1702, da Venezia, richiesta di protezione e sul reclutamento degli attori, cc. n.n.
- 28 ottobre 1702, da Venezia, richiesta di nuove attrici in compagnia, c. n.n.
- 18 novembre 1702, da Venezia, sulla vita di compagnia e dissapori fra le attrici, c. n.n.
- 25 novembre 1702, da Venezia, c. n.n.

Lettere di Angela Paghetti comica.

- 21 ottobre 1702, da Venezia, sulle prime attrici a Bologna e Venezia, c. n.n.
- 9 novembre 1702, questione in compagnia, cc. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo XLV. 3, Serie E II. 8, b. 2828 [Carteggi da Mantova e paesi-1703 Diversi]*

Lettere di Giovanni Bissoni detto Silvio comico:

- 17 gennaio 1703, da Mantova, su alcune recite mantovane, c. 143.
- 26 febbraio 1703, da Mantova, sulla partenza negata fino a nuovi ordini, c. 377.

Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, 4 febbraio 1703, da Mantova, lagnanze dei comici e compagnia con Tersa Costantini detta Diana comica, cc. 235-236.

*Archivio Gonzaga, Fondo E. XLV 3, b. 1584 [Corrispondenze Mantova- Venezia, n. 26 - 1703 Diversi]*

Lettere di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica.

- 13 gennaio 1703, da Venezia, sul ritiro di Pietro Cotta detto Celio dalle scene, c. n.n.
- 3 febbraio 1703, da Venezia, servigi alla signora Colomba Coppa detta Aurelia comica, cc. n.n.

Lettera di Colomba Coppa detta Aurelia comica, 7 aprile 1703, da Venezia, sull'obbligo di recitare a Milano, sottoscritta anche da Pietro Cotta detto Celio, Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta, Giovanbattista Sassi, Giovan Battista Garelli, Guido [Riciari] detto Ottavio, Giuseppe Coppa Trinella, c. n.n.

Lettere di Teresa Costantini detta Diana comica.

- 12 gennaio 1703, da Venezia, sulla compagnia di Colomba Coppa detta Aurelia, c. n.n.
- 21 gennaio 1703, da Venezia, sui due primi Amorososi di Aurelia, cc. n.n.
- 31 marzo 1703, da Venezia, sui debiti da assolvere, c. n.n.
- 12 maggio 1703, da Venezia, sugli attori della sua compagnia, c. n.n.
- 19 maggio 1703, da Venezia, di contenuto analogo, c. n.n.
- 19 maggio 1703, da Venezia, su Bissoni e Riccoboni, cc. n.n.
- 26 maggio 1703, da Venezia, sulla costituzione di una compagnia a Padova, c. n.n.
- 16 agosto 1703, da Brescia, sulla mancanza del primo Amorososo, c. n.n.
- 26 agosto 1703, *idem*, c. n.n.
- 31 agosto 1703 [?], su Giovanni Bissoni, c. n.n.
- 21 settembre 1703, da Brescia, sulla convocazione della compagnia a Mantova, c. n.n.
- 23 dicembre 1703, da Venezia, richiesta di Guido Riciari come primo Amorososo per il *forfait* di Riccoboni, c. n.n.

Lettera di Pietro Cotta detto Celio comico, 9 settembre 1703, da Verona, sulla morte della moglie Angela, c. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo XLV 3, Serie F II. 8, b. 2837 [Carteggi da Mantova e paesi - 1704 Diversi]*

Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, 12 novembre 1704, da Mantova, questioni con Vialardi inerenti alla vita di compagnia, n. 226, cc. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo E XXXI 3, b. 1277 [Corrispondenze Mantova-Ferrara, n.19-1704 Diversi]*

Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, 24 marzo 1704, da Ferrara, risponde alle accuse mossegli da Mantova (affinità con Diamantina?), cc. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo E XLV 3, b. 1585 [Corrispondenze Mantova-Venezia, n. 26 - 1704 Diversi]*

Lettera di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers duca di Mantova, 27 febbraio 1704, da Venezia, sullo scioglimento della compagnia, cc. n.n.

Copia dell'obbligazione riferita alla Compagnia della signora Colomba Coppa detta Aurelia comica a firma dei fratelli Vendramin, da Venezia, s.d., cc. n.n.

Copia del contratto firmato da Alvise Vendramin con compagnia di Colomba Coppa detta Aurelia comica per «il solito onorario di 850 ducati» presso il Teatro San Luca, Venezia, 20 febbraio 1704, c. n.n.

Richiesta di permesso di esibizione al Teatro San Samuele della compagnia di Teresa Costantini detta Diana comica a firma di Giovan Carlo Grimani, Venezia, 15 marzo 1704, c. n.n.

Lettera di Colomba Coppa detta Aurelia, Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta e Giovanni Battista Sassi detto Pasquino al duca di Mantova, 22 marzo 1704, da Venezia, sul rinnovo contrattuale al San Samuele nell'anno successivo, cc. n.n.

Lettere di Teresa Costantini detta Diana comica:

- 8 marzo 1704, da Venezia, in attesa di ordini nei confronti di Lelio Riccoboni che ha ricevuto una lettera di comando da Casale, ma non vuole ubbidire, cc. n.n.
- 22 marzo 1704, problemi contrattuali con Luigi Riccoboni e altre attrici, cc. n.n.
- 29 marzo 1704, da Venezia, bizzie dei comici, cc. n.n.
- 5 aprile 1704, da Venezia, Riccoboni rifiuta il contratto, cc. n.n.
- 12 aprile 1704, sulla pertinacia e temerità di Lelio, cc. n.n.
- 26 aprile 1704, (di pugno dell'attrice) contro Caterina Andreucci, cc. n.n.
- 22 giugno 1704, da Verona, commenti al vetriolo contro le sorelle Luchesi, cc. n.n.
- 3 agosto 1704, da Verona, sulla «indiscreta petulanza» del figlio Antonio Costantini, cc. n.n.
- 28 settembre 1704, da Verona, su questioni contrattuali di Lelio in Ferrara, c.n.n.

Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, 26 aprile 1704, da Venezia su Teresa Costantini detta Diana, cc. n.n.

Lista della compagnia della signora Angela Paghetti, s. d. (1704?), c. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo XLV 3, Serie E II. 8, b. 2839 [Carteggi da Mantova e paesi-1705 Diversi]*

Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, 4 febbraio 1705, da Mantova, richiesta di *tournee* a Pavia e Bergamo anche a nome di Lelio Riccoboni, c. 49.

Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, 11 febbraio 1705, da Mantova, ringraziamenti a nome della compagnia, c. 91.

Lettera di Tommaso Ristori detto Capitan Coviello, copia del 6 maggio 1705, da Venezia, elenca la distribuzione della compagnia per Vienna, c. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo XLV 3, Serie F II. 8, b. 2846 [Carteggi da Mantova e paesi-1706 Diversi]*

Lettera di Luigi Riccoboni detto Lelio comico, 3 novembre 1706, da Mantova, sulla vita di compagnia e ringraziamenti, c. 601.

*Archivio Gonzaga, Fondo E XLV 3, b. 1586 [Corrispondenze Mantova-Venezia, n. 26-1705/1706 Diversi]*

Lettere di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica.

- 7 aprile 1705, da Venezia, sulla recente malattia, c. n.n.
- 2 giugno 1705, da Padova, sui dolori alle gambe attestati dal conte Antonio Alberto Conti (*sic*) che non permettono di recitare, c. n.n.
- 3 giugno 1705, da Padova, malata non può recitare, c. n.n.
- 20 giugno 1705, da Padova, convalescenza da malattia ormai cronica, c. n.n.
- 27 giugno 1705, da Padova, sua partenza per Bologna, c. n.n.
- 13 febbraio 1706, da Venezia, sul matrimonio della figlia Elena Balletti con Luigi Riccoboni, c. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo E XLV 3, b. 1586 [Corrispondenze Mantova-Venezia, n. 26-1705/1706 Diversi]*

Lettere di Luigi Riccoboni detto Lelio comico a «Ill[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo S[ignor]e mio Sere[nissi]mo Col[endissi]mo».

- 10 ottobre 1705, da Venezia, sul debutto come primadonna di Elena Balletti, c. n.n.
- 19 dicembre 1705, da Venezia, a scusa della sua negligenza, c. n.n.
- 13 febbraio 1706, da Venezia, sul suo matrimonio, cc. n.n.
- 20 febbraio 1706, da Venezia, aggiornamenti su spettacoli e piazze da toccare, c. n.n.
- 27 febbraio 1706, da Venezia, collaborazioni artistiche, cc. n.n.
- 6 marzo 1706, da Venezia, si lamenta del livello basso della compagnia, cc. n.n.

Lettere di Luigi Riccoboni detto Lelio comico a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers duca di Mantova duca di Mantova.

- 27 febbraio 1707, da Venezia, scontentezza per la nuova compagnia, c. n.n.
- 6 marzo 1706, da Venezia, preoccupazioni per le piazze e la compagnia, c. n.n.
- 13 marzo 1706, da Venezia, sulla compagnia ed alcuni suoi membri, cc. n.n.

Lettera di Giovanna Benozzi Sassi detta Fragoletta comica, 20 marzo 1706, da Venezia, lagnanze di salute, c. n.n.

Lettere di Luigi Riccoboni detto Lelio comico:

- 14 maggio 1706, da Padova, richiesta di passaporto per la truppa, c. n.n.
- 3 luglio 1706, da Padova, dopo la convalescenza da una malattia, c. n.n.
- 31 luglio 1706, da Verona, rapporti con la signora Aurelia comica, cc. n.n.
- 15 agosto 1706, da Verona, sul comportamento della Cecilia Rutti detta Romana comica, cc. n.n.
- 29 agosto 1706, da Verona, passaggio di Givan Battista Garelli in compagnia e accordi con Colomba Coppa detta Aurelia comica, c. n.n.
- 5 ottobre 1706, da Verona, problemi con l'organizzazione della compagnia e passaggi di attori da una compagine all'altra, cc. n.n.

Lettera di Alvise Vendramin a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers duca di Mantova, 20 settembre 1706, da Venezia, sul matrimonio di Luigi Riccoboni con la Balletti, c. n.n.

Lettere del conte Antonio Alberto Conti.

- 16 agosto 1705, da Padova, sulla fine delle recite, c. n.n.
- 30 agosto 1705, da Padova, sulla compagnia della signora Colomba Coppa detta Aurelia, c. n.n.
- 20 marzo 1706, da Venezia, cambi di compagnia e difficoltà di guadagno, c. n.n.

Lettera di Teresa Costantini detta Diana comica, 16 ottobre 1706, da Venezia, su alcuni problemi di organizzazione all'interno della compagnia scritturata da Grimani, cc. n.n.

*Archivio Gonzaga, Fondo H.VIII, b. 3170 (post. 1708).*

- Pianta del vecchio teatro (scala 1:60), n. 362, s. d., c. 27.
- Copia di lettera del conte Cristiani, vice governatore di Mantova e ministro plenipotenziario presso il Governo della Lombardia Austriaca Presidente duca di Sylva Taronca, Milano, 2 agosto 1755, cc. 823-824.
- *Particola della Consulta fatta dal conte questore de' Seyri sovrintendente de' Teatri a S. E. il signor Conte Cristiani sotto li 10 Marzo 1755. Riassunto dei rifacimenti del teatro nel 1688 e allocatori per anni 14. Questione dei palchettisti. Particola del regolamento dei teatri di Mantova dedotto a pubblica notizia sotto il 4 aprile 1755 con abolizione di tutti gli antichi privilegi, esenzioni e privative riguardanti il teatro. Particola del dispaccio di S.M. del 21 aprile 1755 che approva gli aggiustamenti della Giunta del primo ed il regolamento pubblicato il 4 aprile 1755 a firma di Maria Teresa d'Austria da Vienna. Sottoscritto Valmaggini nel 1761, cc. 831-832.*
- Lettera di Antonio Remesini Luzzara soprintendente dei Ducali Teatri di Mantova a Sua Eccellenza riguardo al progetto sul regio ducale teatro vecchio con analitica descrizione della casa e della struttura dell'edificio, Mantova, 12 febbraio 1767, cc. 31-32.
- Informazione richiesta sopra il progetto del direttore dei Regi Teatri per l'acquisto di una casa contigua al Teatro Vecchio, Mantova, 17 febbraio 1767, c. 28.
- Lettera al Signor Presidente Barone de Waters in accompagnamento alla lettera del sovrintendente, al disegno e conto di spesa, Milano, 17 febbraio 1767, c. 29.

*Archivio Gonzaga, Fondo H.VIII, b. 3172.*

Decreto a Paolo Terzi di superiore a Comici, ciarlatani ed altri, Mantova 29 Aprile 1709, c. 728 r.-v.

*Schede Davari, Comici e Commedie (1408-1787), b. 14.*

- *Evaristo Gherardi, c. 237.*
- *Giacomo Raguzzini, c. 247.*
- *Luigi Riccoboni ed Elena, c. 248.*
- *Elena Balletti, c. 254.*
- *Agata Calderoni detta Flaminia e Francesco Calderoni, c. 255.*
- *Diana e Silvio, c. 257.*
- *Fragoletta, cc. 258-259.*
- *Luigi Riccoboni, c. 267.*
- *Francesco Riccoboni, cc. 268-269, 306.*
- *Pietro Cotta, cc. 299-300.*
- *Romagnesi, cc. 307-308.*
- *Antonio Francesco Riccoboni, c. 601.*

## Modena, Archivio di Stato (ASMo)

*Archivio Segreto Estense. Cancelleria. Carteggio di particolari*, b. 1204.

- Dichiarazione contro Bartolomeo Riccoboni soldato nella fortezza di Modena, Modena, 10 giugno 1683, c. n.n.
- Supplica di Giovanni Battista Riccoboni canonico alle pontificie galere, da Ferrara, luglio 1709, cc. n.n.
- Dichiarazione di Giovanni Battista Riccoboni canonico sulla sua attività passata di arciprete di Crespino, da Ferrara, 11 aprile 1710, cc. n.n.
- Dichiarazione di Giovanni Battista Riccoboni canonico sulla successione del parroco dell'abazia di Pomposa, da Ferrara, 28 aprile 1710, cc. n.n.

*Archivio Segreto Estense, Archivi per Materie, Comici*, b. unica.

Fasc. *Napolioni Marco detto Flaminio artista comico (1647-1659)*.

Lettere di Marco Napolioni detto Flaminio comico:

- 17 febbraio 1647, da Roma a firma di «Cantù Carlo detto Buffetto, Marco Napolione detto Flaminio, Gio[vanni] And[re]a Zanotti d[ett]o Ottavio», c.n.n.
- 21 luglio 1659, da Siena, c. n.n.

Lettera di Francesco Toschi, 4 luglio 1659, da S. Felic[in]o [?], c. n.n.

Fasc. *Riccoboni Anastasia (1679)*.

Supplica «All'Alt[ezz]a Sere[issi]ma del Sig[no]r Duca di Modena» [Al S.D. Alfonso] s.d.[12 marzo 1679], c. 470.

Fasc. *Riccoboni Antonio Pantalone Artista Comico (1674-1698)*.

- Supplica di Antonio Riccoboni a Francesco II d'Este duca di Modena, 21 ottobre 1674, c. 30.
- Ricevuta firmata Antonio Riccoboni, Modena, 31 Agosto 1687, c.n.n.
- Ricevuta firmata Antonio Riccoboni, Modena, 22 settembre 1687, c. 259.
- Supplica di Antonio Riccoboni a Francesco II d'Este duca di Modena, 1694, c. 377.
- Richiesta di rinnovo di passaporto per Antonio Riccoboni, 1695, c. 527.
- Passaporto per Antonio Riccoboni firmato da Rinaldo d'Este duca di Modena, 5 marzo 1698, c. n.n.

Fasc. *Calderoni Francesco detto Silvio Commediante 1692-1693*.

Lettere di Francesco Calderoni a Girolamo Viviani della «Comp[agni]a Del Ser[nissi]mo di Modena in Ferrara».

- 5 agosto 1692, da Napoli, c.n.n.
- 3 marzo 1693, da Napoli, c. n.n.
- 17 marzo 1693, da Napoli, c. n.n.
- 4 ottobre 1693, da Livorno, c. n.n.

Fasc. *Benozzi Antonio detto Trappola*.

- *Copia di Capitoli da osservarsi dalla Compagnia dei Comici di S.A.S. mandati al S. Co[n]te] Ant[onio] Alberto Conti a Padova d'Aprile 1681*, c. n.n.
- Nota spese del gennaio 1682 per recita a corte ad inviti, c. n.n.
- *Supplica dei Comici per recita da effettuarsi a Piacenza*, 1686, c. n.n.
- *Lista de Comici à quali il Ser[enissi]mo Prin[cip]e ha fatto il regalo quest'anno 1686*, c. n.n.
- Elenco dei Comici della Compagnia del Duca di Modena, 13 marzo 1687, c. n.n.

- *Nota della Comp[agn]a de comici di S.A. Ser[enissi]ma fatta l'Anno 1688*, c. n.n.
- Ricevuta di pagamento, 13 marzo 1687 a firma illeggibile, cc. n.n.

Fasc. *Riccoboni Luigi Artista Comico (1696)*.

Dichiarazione di di Luigi Riccoboni di voler lasciare il teatro per il monastero, c.n.n.

Fasc. *Minute di lettere a Comici*.

Distribuzione della compagnia di Comici di S.A.S. del 1675 a firma di «Florindo Domenico Pannini Napolitano», cc. n.n.

- *Nota della prima Comp[agn]a de Comici di S.A. Ser[enissi]ma*. s.d., c. n.n.
- Pagamento dei comici, 13 maggio 1689, c. n.n.
- *Nota de' Comici che recitano in Sassuolo d'Ag[osto] 1689*, cc. n.n.
- Lettera di Decio Fontanelli a Giuseppe Rossi, da Modena, 14 agosto 1691, c. n.n.
- Lettera del cardinale Pietro Ottoboni a Francesco II d'Este duca di Modena, da Roma, 5 gennaio 1692, c. n.n.
- Passaporto per i Comici del 10 marzo 1693 intestato a Francesco II d'Este duca di Modena con firma illeggibile, Modena, 10 marzo 1693, c. n.n.
- Richiesta alla Serenissima Altezza di «donativo a Comici doppie cento per le recite del Carnevale», s.d. (1694?) e s.f., c. n.n.
- *Elenco dei «Comici à quali S.A. diede la sussistenza [...] Reggio su il fine di giugno 1696»*, s.f., c. n.n.

*Archivio Segreto Estense. Archivi per materie. Letteratura poesie d'anonimi per tributi di lode, teatri, politiche*, b. 22.

- *All'impareggiabile agilità e virtù, dimostrate nella famosa Fatica DELLE SCALATE del SIGNOR NATALE BELLOTTI DETTO TRUFFALDINO nel Teatro Rangoni*, sonetto, 1714, c. n.n.
- *Si loda l'arte singolare del signor ANTONIO COSTANTINI COMICO DETTO GRADELLINO, che nel Nerone in musica unito al soggetto intitolato LE GARE DI PANDORA, E PANTALONE canta mirabilmente la parte di servo*, sonetto, 1720, c.n.n.

*Archivio Segreto Estense. Archivi per materie. Spettacoli pubblici progetti e spese per teatri e rappresentazioni*, b. 7.

- *Nota delli Abiti* da parte di Antonio Spisi, s.d., c. n.n.
- Sugli abiti di scena e loro pagamento a firma di Antonio Mafulli, da Parma, 27 gennaio 1696, cc. n.n.
- Progetti per costruzioni di nuovi teatri 1686-17...«Riflessioni sul modello del teatro stese a norma del cartello affisso nel principio del corrente giugno», s.d. e s.f., 8 pp. a stampa.
- Proposta di sala teatrale con quattro ordini di palchi, cc. n.n.

*Archivio Segreto Estense. Archivi per materie. Spettacoli pubblici Teatro in Modena e nel ducato*, b. 8/ A.

- *Tenore dei Privilegi già concessi da Ser[enissi]mi Duchi Antecessori per il Teatro delle Commedie Pubbliche di Mod[en]a*, c. n.n.
- *Ristretto del Speso e Cavato nell'Ocasione del Drama intitolato il Figlio delle Selve, recitatosi in Modona nel Teatro Fontanelli il presente Anno 1700*, cc. n.n.
- Documento riguardante le paghe dei comici nelle diverse piazze d'Italia: Venezia, Modena, Milano, Napoli Genova, s.d. e s. f., cc. n.n.



*Archivio Segreto Estense. Archivi per materie. Spettacoli pubblici Teatro in Modena e nel ducato, b. 8/ B.*

- *Inventario delle Robbe del Teatro di S.A.S. di Modona ritrovate dal S[ignor] Marchese Decio Fontanelli con l'occasione della recita del Drama Intitolato Il Germanico sul' Reno il mese di novembre l'Anno 1677, cc. n.n.*
- *Propositioni per rimetterli in piedi il Teatro delle Comedie, s.d., cc. n.n.*
- *Inventario delli Vestiti, che hanno servito per l'opera in musica fatta nel nuovo Teatrino di S. A. S[erenissi]ma, marzo 1686, cc. n.n.*
- *Registro de Mandari Spediti dal Sig[no]r March[es]e Orsi, che di tanto tiene l'incombenza dal Prin[cipe] Ser[enissi]mo per le funzioni della venuta della Ser[enissi]ma Sposa. 1720, cc. n.n.*
- *Compendio delle spese fatte per il Teatrino Opera e torneo, 1686, cc. n.n.*

*Archivio Segreto Estense. Archivi per materie. Letterati carteggio da Mabillon a Malmusi, b. 32.*

- Lettera di Scipione Maffei «All' Altezza Serenissima di Rinaldo I d'Este duca di Modena», Modena, 10 giugno 1713, cc. n.n.
- *Avvertimento al Lettore* riguardo alla *Merope* di Scipione Maffei, 1713, cc. n.n.

*Cancelleria Ducale. Estero. Ambasciatori, agenti, corrispondenti estensi. Francia, b. 172.*

*Fasc. M[arches]e Giovanni Rangone, Parigi-Cambrai (1 agosto-10 Xbre 1722)*

Lettere di Giovanni Rangoni a Rinaldo d'Este duca di Modena.

- 29 agosto 1722, da Parigi, cc. n.n.
- 24 ottobre 1722, da Cambrai, cc. 1-4.

*Fasc. M[arches]e Giovanni Rangone, Cambrai-Parigi (2 Genn.-12 Giugno 1723)*

Lettere di Giovanni Rangoni a Rinaldo d'Este duca di Modena.

- 8 maggio 1723, da Parigi, cc. 1-6.
- 29 maggio 1723, da Parigi, cc. 1-4.

*Fasc. M[arches]e Giovanni Rangone, Parigi-Cambrai (3 Lug. 26 Xbre 1723)*

Lettere di Giovanni Rangoni a Rinaldo d'Este duca di Modena.

- 29 settembre 1723, da Cambrai, cc. 1-6.
- «a sei ore dopo la mezza notte da i due venerdi 12 Dicembre 1723», da Parigi, cc. 1-4.

### **Modena, Archivio storico comunale (ASCMo)**

*Anagrafe Vivi, Registro 1671-1678. Parrocchia della Cattedrale, Anno 1676.*

### **Modena, Biblioteca Estense Universitaria (BEUMo)**

*Archivio Muratoriano*

Filza 76, fasc. 38, 27 *Lettere di Luigi Riccoboni a Ludovico Antonio Muratori.*

- 26 novembre 1725, da Parigi, sul duca di Mortemart, c.1 <sup>[\*]</sup><sup>1</sup>

<sup>1</sup> Pubblicato in MURATORI 2008, pp.561-584.

- 2 luglio 1726, da Parigi, sulla lettera di Flaminia all'abate Antonio Conti e diversi soggetti, c. 3.
- 12 luglio 1726, da Parigi, sulla traduzione del *Della Carità cristiana* del Muratori. [\*]
- 12 dicembre 1728, da Parigi, sulla lettera a Jean-Baptiste Rousseau, c. 4. [\*]
- 6 marzo 1729, da Parigi, sul suo abbandono delle scene, c. 5. [\*]
- 14 maggio 1729, da Parigi, sulla traduzione de *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e sulla ristampa *Dell'Arte rappresentativa*, c. 6. [\*]
- 25 marzo 1732, da Parigi, su un articolo del «Mercure» del dicembre 1731. [\*]
- 12 dicembre 1732, da Parigi, su progetti letterari e imbarazzi finanziari.
- 10 luglio 1733, da Parigi, sulla traduzione della *Carità cristiana* dell'abate Nollet, c. 12. [\*]
- 27 gennaio 1734, da Parigi, sulla morte del marchese Gian Gioseffo Orsi, su *L'Esame del teatro intorno la comedia e L'Italiano maritato a Parigi*, c. 14. [\*]
- 28 gennaio 1734, da Parigi, ipotesi di una *Historia del Ducato di Parma*, c. 15. [\*]
- 23 marzo 1734, da Parigi, sui teatri d'Europa, c. 17. [\*]
- 26 aprile 1734, sull' *Esame del Teatro* ed in difesa degli attori professionisti contro Scipione Maffei, c. 18.
- 25 luglio 1737, da Parigi, sulle difficoltà di traduzione in francese. [\*]
- 8 luglio 1738, da Parigi, sulle *Osservazioni sopra la Comedia*, c. 20. [\*]
- 12 ottobre 1744, da Parigi, sulla sua salute e sul libro *Réformation*, c. 21.
- 8 marzo 1745, da Parigi, sulle feste di nozze del Delfino e sulla *Réformation*, c. 22.
- 6 marzo 1746, da Parigi, sul suo stato di salute, c. 23.
- 5 giugno 1746, da Parigi, contiene *Notice Autobiographique*, c. 24. [\*]
- 16 luglio 1746, da Parigi, sulla pubblicazione di un suo libro, c. 38.
- 15 agosto 1746, da Parigi, sullo scritto contro il Cardinale Fleury, c. 26. [\*]
- 18 aprile 1747, da Parigi, sulla canzone di Flaminia per le nozze del Delfino, c. 27. [\*]

Lettera di Giampietro Zanotti Cavazzoni a Ludovico Antonio Muratori, 15 giugno 1747, da Bologna, sull'ultima produzione poetica di Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia.<sup>2</sup>

Filza 69, fasc. 29, *Lettere di Scipione Maffei a Ludovico Antonio Muratori*:

- 23 agosto 1710, da Roma.<sup>3</sup>
- 29 febbraio 1713, sulle prime rappresentazioni di *Merope*.
- 24 settembre 1713, da Verona.<sup>4</sup>
- 24 ottobre 1713, c.13.
- 9 aprile 1714, c. 17.
- 30 aprile 1714, sulla *Merope*, c. 19.
- 30 agosto 1714, c. 31.
- 17 ottobre 1737, da Verona, *querelle* con Riccoboni, c. 163.<sup>5</sup>

*Autografoteca Campori 11*

Lettere di Luigi Riccoboni detto Lelio comico a diversi:

- 18 gennaio 1728, a Ludovico Antonio Muratori, da Parigi, c. 4.
- 10 giugno 1738, allo stesso in allegato all'invio di *Réflexions sur les differents...*, da Parigi, cc.7-9.
- 28 ottobre 1741, a Ludovico Rangoni sulla sua situazione finanziaria e sulla casa di Fragoletta, da Parigi, cc. 10-11.

<sup>2</sup> Pubblicata in MURATORI 1975, p.141.

<sup>3</sup> Pubblicata in MAFFEI 1955, to. I, pp. 52-53.

<sup>4</sup> Ibid., p. 129.

<sup>5</sup> Pubblicata in MAFFEI 1955, to. II, pp.798-799.

- 15 aprile 1742 al marchese Francesco Antonio Gonzaga marchese di Palazzolo sull'invio di dodici bottiglie d'eau de Carmes e sulle sue difficoltà economiche, da Parigi, cc. 12-13.
- 12 luglio 1743, allo stesso sulle sue difficoltà economiche, da Parigi, cc. 14-15.
- 30 settembre 1743, allo stesso sulla casa di Fragoletta, da Fontainebleau, cc. 16-17.
- 24 agosto 1744, allo stesso, atto di procura sulla casa di Fragoletta, da Parigi, cc. 18-19.

*Raccolta di Sonetti della Signora Elena Balletti Riccoboni (ca.1720), cc. n.n.*

Lettere di Elena Balletti Riccoboni alla marchesa Geltrude Rangoni Gonzaga.

- 28 luglio 1754, da Parigi, sulla morte del marito, cc. 20-21.
- 29 settembre 1754, da Parigi, sulla donazione della casa del teatro e sulla madre Giovanna Benozzi detta Fragoletta comica, cc. 22-23.

*Fondo Campori K. 5. 24.*

Lettere del marchese Giovanni Rangoni all'abate Giuseppe Riva (1720-1728):

- 20 ottobre 1720, da Parigi, cc. 34-36.
- 16 aprile 1726, da Parigi, cc. 66-67.
- La sera de' 30 -1728, da Parigi, cc. 92-93.
- 6 luglio 1728, da Parigi, cc. 115-116.
- 16 luglio 1728, da Parigi, cc. 117-118.
- 23 luglio 1728, da Parigi, cc. 119-121.
- 31 agosto 1728, da Parigi, cc. 125-126.

*Rangoni, Famiglia CAMP. APP.1425 b.112 (1) Documenti L*

Lettera di Ludovico Rangoni a sua Eccellenza, da Modena, 2 agosto 1736, cc. 141-142.

### **Padova, Archivio di Stato (ASPd)**

*Archivi di Enti Diversi. Teatro Verdi, to. VII di Atti della Compagnia del Nuovo Teatro di Padova (1678-1793), b. 10.*

- Descrizione del «Teatro nella Contrà della man di Ferro dove si fanno le Comedie», c. 90.
- Stampa della Nobile Società del Nuovo Teatro di Padova, cc.101bis-118.

*Giochi Spettacoli Lotto, Proclami a stampa di vari magistrati circa lotti, spettacoli, feste, maschere ecc. (1659-1791), b. 1, fasc. 2.515.*

- Pubblico proclama di divieto a mascherarsi, Padova, s.d., c. n.n.
- Rimozione delle maschere e proibizioni, per conto di «Andrea Badoer Podestà e Zuanne Correr Capitanio per la Serenissima, Rettori di Padova», Padova, 13 febbraio 1714, c. n.n.

## Paris, Archives Nationales (AN)

### Serie O<sup>1</sup>: *Maison du Roi*

- O<sup>1</sup> 848-39, Aumento di un quarto di parte per Mademoiselle Delalande (15. IV. 1725).
- O<sup>1</sup> 848-40, *Ordre de début* per Catine Visentini (25. X. 1726).
- O<sup>1</sup> 848-44, *Ordre de début* a parte intera per Mademoiselle Delalande (15. IV. 1727).
- O<sup>1</sup> 848-48, *Ordre de début* per Mademoiselle Belmont al posto di Flaminia (25. IV. 1729).
- O<sup>1</sup> 848-49, *Ordre de début* per Fabio Sticotti jr. (25. IV. 1729).
- O<sup>1</sup> 848-50, *Ordre de delivrance de pension à vie à Lelio, sa femme et leur fils en raison de leur retraite* (25. IV. 1729).
- O<sup>1</sup> 848-55, *Ordre de réception nouvelle pour la demoiselle Flaminia et Lelio son fils* (10. IV. 1731).
- O<sup>1</sup> 848-79, *Ordre de retraite* per Francesco Antonio Riccoboni detto *Lelio fils* (14. XII. 1744).
- O<sup>1</sup> 848-80, *Ordre de retraite* per Antoine-Etienne Balletti detto *Balletti fils* (27. IV. 1746).
- O<sup>1</sup> 848-81, Scrittura come *gagiste* per Mademoiselle Favart (2. V. 1751).
- O<sup>1</sup> 848-82, Provvedimento riguardante le pensioni degli attori (14. IX. 1749).
- O<sup>1</sup> 848-83, Richiesta di mezza parte per Antoine-Etienne Balletti detto *Balletti fils* da parte di Silvia e Mario, suoi genitori (14. XI. 1750).
- O<sup>1</sup> 848-84, Scrittura di Antoine-Etienne Balletti detto *Balletti fils* per tre-quarti di parte (14. XI. 1750).
- O<sup>1</sup> 848-91, Concessione di prima parte a Mademoiselle Favart (18. I. 1752).
- O<sup>1</sup> 848-92, *Ordre de retraite* per Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia (27. III. 1752).
- O<sup>1</sup> 848-93, *Retirée à la clôture de Pâques 1752* per Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia.
- O<sup>1</sup> 2845, *Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire des Menus. Comédies des quartiers de Janvier et d'Avril. Etat de la Dépense faite en l'Extraordinaire des Menus plaisirs et affaires de la Chambre du roi à cause des Comédies Jouées au Palais des Tuileries dans les quartiers de Janvier et d'avril en l'année mil sept-cent seize, 1716.*
- O<sup>1</sup> 2847, *Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire des Menus. Comédies du quartier de Janvier, 1718.*
- O<sup>1</sup> 2854, *Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire des Menus. Année 1723. Comédies du quartier d'Octobre à Versailles. Etat de la Dépense faite en l'extraordinaire des Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roy, pour les Comédies représentées à Versailles pendant le quartier d'Octobre mil sept cent vingt-trois, 1723.*

### Serie Y: *Archives de Paris*

- Y 14638, *Plainte du tapissier Mage contre Silvia* (10. III. 1717).<sup>6</sup>
- Y 12359, *Plainte de Robert Leroux, commissaire des pauvres, contre Lelio* (24. I. 1719).<sup>7</sup>
- Y 9025, Atto di separazione Benozzi-Balletti (23. IX. 1733), cc. n.n.

<sup>6</sup> Pubblicato in CAMPARDON 1880, pp. 85-95.

<sup>7</sup> Ibid.

- Y 56, *Testament de Louis André Riccoboni* (21. VIII. 1754, firmato il 16. VIII. 1753), c. 590.
- Y 13384, *Scellé après décès de la D[emoise]lle Epouse du S. Ballety ditte Silvia demeurante rue du petit Lyon paroisse St. Sauveur* (16. IX. 1758), 7 cc. n.n.
- Y 15378, *Scellé Madame v[eu]ve Riccoboni* (29. XII. 1771). Contiene anche l' *Ordonnance de dernière volonté de deffunte D[emoise]lle Heleine Virginie Balletty veuve du sieur Louis Riccoboni* (4. I. 1772), 17 cc. n.n.

Serie: *Minutier Central*

- XXXV 657, *Testament de Jeanne Roze Gionne Bennozzy* (1. IX. 1758), c.n.n.
- XXXV 697, *Inventaire de Jeanne Roze Gionne Bennozzy* (11. X. 1758), cc. 1-15.
- XXXV 713: *Ratification dell'atto di rinuncia alla legittima di Marie Madeleine Baletti* (21. VII. 1762), c. n.n.; *Inventaire imparfait après décès de Antoine Jean Gaetan Balletti* (21. VII. 1762), 3 cc. 3 r.-v.; *Renonciation des Baletti a la succession de leur père*, (21. VII. 1762), cc. 2 r.-v.
- ET LXIX 730 (Sibire janvier 1772): Testamento olografo di Elena Balletti (16. XII. 1770), cc. n.n.

#### Paris, Bibliothèque de l'Arsenal (ARS)

- Ms. 3534 : *Anecdotes sur les théâtres de l'Opéra-Comique, de la Comédie italienne et de la Comédie française*. 1725-1741, Division 4° f. 26.
- Ms 3128 : *Logogriphes sur des noms. Auteurs et acteurs de nos pièces de théâtre. Comédie française, acteurs et actrices. Comédie italienne. Opéra. Danseurs et danseuses. Liste des noms* in *Recueil de Fevret de Fontette. Pièces en vers. C.1°*. [392 feuillets, plus les feuillets 12bis, 42<sup>bis</sup>, 42<sup>ter</sup>, 42<sup>quater</sup>], De la bibliothèque de M. de Paulmy, Division 7° f. 49 60, 1736.
- Ms. 11082, cc.158-163 (Archives de la Bastille).
- Ms. 11101, cc.74-77 (Archives de la Bastille).
- Ms. 11663, cc. 66-67 (Archives de la Bastille).

#### Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits (BnF)

- Ms. 9310, *Canevas et Compliments inédits de pièces italiennes-françaises, représentées sur le Théâtre-Italien. Compliment 20 Mars 1733.*<sup>8</sup>  
*Compliment dudit Riccoboni pour l'ouverture du Théâtre. Lundi 18 Avril 1735, c. 322.*  
*Compliment 15 mars 1736, c. 323.*  
*Compliment 6 avril 1737, c. 324.*  
*Compliment 29 avril 1737, c. 326.*  
*Compliment 8 mars 1738, c. 328.*  
*Compliment 1738, c. 329.*  
*Divertissement 4 avril 1733, c. 331.*  
*Ode pour servir de Compliment à la Rentrée du Théâtre Italien 1733, c. 333.*  
*Compliment pour la Clôture du Théâtre 6 avril 1739, c. 334.*

<sup>8</sup> Versione a stampa in *Compliment prononcé par la Dem<sup>lle</sup> Silvia et le Sieur Romagnesi, A la clôture du Théâtre de la Comédie italienne, le 21 Mars 1733, Par le Sieur Romagnesi, Paris, Prault, 1733.*

*Le Compliment pour la Comédie italienne 1735: Mademoiselle Riccoboni, et Monsieur Deshayes 22 mars 1735, c. 337.*<sup>9</sup>

- Ms. F 21625, *Collection formée par Nicolas Delamare sur l'administration et la police de Paris et de la France. LXXXI Mœurs* (386 ff.)  
*Danse; Maîtres à danser (1727-1736); Masques en général, mascarades (1399-1729); Spectacles (1609-1742); Confrérie de la Passion; Hôtel de Bourgogne; Comédiens du Marais (1668-1673); Comédie de la rue Guénégaud (1683-1690); Comédie-Française; Académie de Musique (1671-1729); Comédie Italienne (1684-1716); Spectacles de la Foire (1724 1738); Opéra-Comique.*
- Ms 9311, *Théâtre inédit de Delisle de La Drevetière*, Collection de pièces de théâtre, formée par M. de Soleinne.
- Ms 9331, *Théâtre Inédit de Dominique Biancolelli*. Collection de pièces de théâtre, formée par M. de Soleinne.
- Ms 9333, *Théâtre Inédit de Dominique Biancolelli*. Pièces non représentées. Collection de pièces de théâtre, formée par M. de Soleinne.
- Ms 9334, *Théâtre Inédit de Romagnesi*. Collection de pièces de théâtre, formée par M. de Soleinne.

#### **Roma, Biblioteca Angelica (BARm)**

- *Il catalogo de' pastori arcadi per ordine d'Annoverazione*, to. II. Ms. Collezione dell'Archivio dell'Accademia dell'Arcadia, anni 1710-20.
- Verbali delle «ragunanze» degli Arcadi in *Racconto de' Fatti degli Arcadi. Collezione Atti arcadici 3*, anno II dell'Olimpiade DCXXIII nel mese di Targelione (16 maggio-15 giugno 1715).

#### **Toulouse, Archives départementales de la Haute-Garonne (AD-THG)**

- 2 E IM 8365, *Paroisse de Saint-Étienne, baptêmes, mariages, décès: 1701.*
- 31 3 E 3836, *Registre 1.*

#### **Venezia, Archivio di Stato (ASVe)**

*Inquisitori di Stato. Case da Gioco Teatri*, b. 914, fasc. Teatro S. Lucca.

Lettera del duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers ad Alvisè Vendramin, da Casale, 23 dicembre 1704, c. n.n. (copia coeva). In copia sulla stessa carta risposta di Alvisè Vendramin al duca, Venezia 10 gennaio 1704.

*Provveditori, Sovrapproveditori e Collegio alle pompe*, b. 2:

- *Proclama pubblico in materia d'ogni sorte di Pompe*, Venezia, 11 dicembre 1692, capitolare IV, cc. 61-63.
- *Idem*, Venezia, 3 dicembre 1695, capitolare IV, cc. 75-85.
- *Idem*, Venezia, 20 dicembre 1701, capitolare IV (ribadito il 19 maggio 1702), cc. 125-127.

---

<sup>9</sup> Versione a stampa in: *Compliment prononcé par Mlle Riccoboni, et M. Deshayes, à la clôture du théâtre de la Comédie italienne, le 24 mars 1735*, Paris, Prault fils, 1735.

- *Decreto in materia d'ogni sorte di Pompe*, Venezia 23 maggio 1702, capitolare IV, c. 131.
- *Con qual frutto comini il decreto del Senato del 27 aprile 1697 e quali regole potessero aggiungersi*, Venezia 1 marzo 1705, capitolare IV, cc. 141-143.
- *Proclama*, Venezia 29 novembre 1708, capitolare IV, c. 152 v.
- *Proclama pubblicato d'ordine*, Venezia 24 dicembre 1711, capitolare V, cc. 4-5.

*Provveditori, Sovrapproveditori e Collegio alle pompe. Decreti 1690-1738*, b. 4.  
*Proclama di Pompe*, Venezia 7 maggio 1706, cc. 45-46.

*Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia. Filza 212 (Barbon Morosini, 25. IX. 1722- 4. II. 1723)*

Lettere dell'ambasciatore Vincenzo Barbon Morosini al Doge di Venezia.

- 2 dicembre 1723, da Parigi, n. 100, cc. 639-640.
- 3 dicembre 1723, da Parigi, n. 101, cc. 641-644.
- 10 dicembre 1723, da Parigi, n. 103, cc. 653-658.
- 7 gennaio 1723 (MV), da Parigi, n. 112, cc. 692-695.

*Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia, filza 213 (Barbon Morosini, 11. II. 1723- II. 1724).*

Lettere dell'ambasciatore Vincenzo Barbon Morosini al Doge di Venezia.

- 25 febbraio 1723 (MV), da Parigi, n. 128, cc. 19-22.
- 10 novembre 1724, da Fontainebleau, n. 200, cc. 355-357.

*Secreta III. Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Francia, filza 214 (Barbon Morosini, 2. III.- 11. II. 1725).*

Lettera di «Barbon Morosini Amb[asciator]e al Ser[enissi]mo Principe, da Parigi, 1 giugno 1725, n. 200, cc.157-160 r.-v. e c. 357 r.

### **Venezia, Archivio storico del Patriarcato (APVe)**

*Sezione Antica, Curia Patriarcale, Examina Matrimoniorum. Registro n. 133. Matrimonium forensium. Anno 1706, 2 gennaio-19 giugno.*

### **Venezia, Biblioteca Casa di Goldoni Centro Studi Teatrali (BCG)**

*Archivio Vendramin.*

*Scritture attenenti alli accordi con li Sig[no]ri Comici per dover recitare nel Teatro di S. Salvador (1702-1726). Prot. 35 42 FI/7:*

- Scrittura privata di Lelio e Flaminia per le stagioni 1710-1715, Venezia, 25 aprile 1709, c. 4.
- Scrittura privata di Giuseppe Balletti detto Mario, Venezia, 1 marzo 1713, cc. 8-9.
- Proroga del contratto di Giuseppe Balletti detto Mario al 1721, Venezia, 28 novembre 1715, c. 9bis.
- Scrittura privata di Lelio e Flaminia per le stagioni 1716-1721, Venezia, 4 ottobre 1714, c. 12.

- Ricevuta per noleggio costumi e attrezzatura da parte di Lelio, s.d. e s.l., c. 25.

*Ricevute delli comici del Teatro di San Salvador al N.H. Alvise Vendramin (1700-1723). Prot. 32 42 F9/7:*

- Ricevuta di riscossione in pegno di alcuni oggetti a firma di Francesco Materazzi Dottore, 12 febbraio 1700, s.l., c. 1.
- Ricevuta per alienazione di un prestito per la parte sua e della moglie a firma di Luigi Riccoboni, Modena, 16 giugno 1713, c. 18.
- Ricevuta per la vendita dei mobili a firma di Luigi Riccoboni, Venezia, 29 febbraio 1716, c. 25.
- Saldo di vendita dei mobili a firma di Giovanni Bissoni, Venezia, 29 febbraio 1716, c. 26.
- Ricevuta di vendita di beni e mobili a firma di Giuseppe Balletti, Venezia, 29 febbraio 1716, c. 27.
- Riscossione debito per conto di Luigi Riccoboni a firma di Giovanni Battista Recanati, Venezia, 9 dicembre 1718, c. 30.
- Ricevuta a firma di Agata Calderoni con riferimento di pagamento alla signora Giovanna (Sassi?), s.l., 10 gennaio 1720, c. 31.
- Ricevuta a firma di Elena Leandri per conto di Luigi Riccoboni stante in Parigi, s.l., 12 luglio 1722, c. 32.
- Ricevuta a firma Agata Calderoni per conto di Luigi Riccoboni stante in Parigi, Ferrara, 10 gennaio 1720, c. 33.
- Ricevuta a firma di suor Lorenza Riccoboni per conto di Alvise Riccoboni stante in Parigi, s.l., 22 gennaio 1720, c. 34.
- Ricevuta a firma di suor Lorenza Riccoboni per conto del cugino Alvise Riccoboni stante in Parigi, s.l. 28 agosto 1720, c. 35.

*Scritture attinenti alli Accordi con li Sig[no]ri Comici per dover Recitare nel Teatro di S. Salvador (1703 e 1708). Prot. 16 42 F9/2.*

Scrittura privata del 10 marzo 1703 sottoscritta, fra gli altri, da Giovanna Benozzi Sassi (Fragoletta), Giovanbattista Sassi (Pasquino), Pietro Cossa (Celio), c. n.n.

*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 di Comici. Prot. 36 42 F9/10.*

Contratto di passaggio della compagnia di Lelio del San Samuele da Vendramin a Grimani, sottoscritto da Grimani, Loredan e fratelli Vendramin, Venezia, 28 settembre 1708, cc. 10-11.

### **Venezia, Biblioteca nazionale Marciana (MVe)**

RARI V 359. 38, *Bando e Sentenza Dell'Eccellentiss. Consiglio di Quaranta al Criminal. Contro Momolo, sive Girolemo Casotto Padouano, o Visentino, solito servir Andriana Sambucetti, detta la Bastona, Comica nel Teatro di San Luca, et Lorenzo Orselli Luchese soleua seruir Luigi Riccoboni detto Lelio, comico in detto Teatro. Stampato per Pietro Pinelli, Stampator Ducale. Adì 13 febraro 1714 Publicato sopra le Scale di S. Marco e Rialto*».<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Pubblicato in DAMERINI 1961.



## FONTI A STAMPA, REPERTORI, DIZIONARI

ADDISON 1715a

[ADDISON, JOSEPH], *Il Catone*, tragedia tradotta dall'Inglese, Venezia, Rossetti, 1715.

AGOSTI 1705

[AGOSTI, GIULIO], *Artaserse. Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo l'anno MDCCV consacrato alla Serenissima Altezza Elettorale di Giorgio Lodovico duca d'Hannover, Brunswic, Luneburg, etc.*, Venezia, Rossetti, 1705.

AGOSTI 1714

[AGOSTI, GIULIO], *L'Artaserse, tragedia di Giulio Agosti consacrata all'Altezza Serenissima del Signor Duca Francesco Maria Pico della Mirandola*, Venezia, Tommasini, 1714.

ALEMBERT 1787

ALEMBERT, JEAN-BAPTISTE LE ROND D', *Éloge de Pierre Carlet de Marivaux in Histoire des membres de l'Académie Française morts depuis 1700 jusqu'en 1771, pour servir de suite aux Éloges imprimés et lus dans les Seances publiques de cette Compagnie. Par M. d'Alembert, Secrétaire perpétuel de l'Académie Française, et Membre des Académies des Sciences de France, d'Angleterre, de Prusse, de Russie, de Suede, de Portugal, de Bologne, de Turin, de Naples, de Cassel, de Boston et de Norvege*, Amsterdam-Paris, Moutard, to. VI, 1787, pp. 53-178.

ALLACCI 1755

ALLACCI, LEONE, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755.

Arcadi 1716

*Rime degli Arcadi. Tomo secondo. All'Illustrissima, ed Eccellentissima Signora la Signora donna Maria Costanza Buoncompagni Giustiniani Principessa di Bassano ecc.*, Roma, Roffi, 1716.

ARGENSON 1966

ARGENSON, RENE-LOUIS DE PAUMY *Notices Sur Les Œuvres de théâtre*, publiées pour la première fois par H. LAGRAVE, in *Studied on Voltaire and the Eighteenth Century*, ed. T. BESTERMAN, Genève, Institut et Musée Voltaire Les Délices, 1966, 2 voll.

ARIOSTO 1974

ARIOSTO, LODOVICO, *Commedie*, a cura di A. CASELLA, G. RONCHI, E. VARASI, to. IV, Milano, Mondadori, 1974.

AUTREAU 1732

[AUTREAU, JACQUES], *La Fille inquiète ou le Besoin d'aimer*, comédie en trois actes. Réprésentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy le 2 Decembre 1723, Paris, Briasson, 1732 (in NTI 1733, to. IV).

AUTREAU 1749

AUTREAU, JACQUES, *Œuvres de Monsieur Autreau*, Paris, Briasson, 1749, 4 voll.

AUTREAU 1784

AUTREAU, JACQUES, *Chef-d'œuvres*, Paris, La Petite Bibliothèque des Théâtres, 1784.

BACHAMONT 1777

BACHAMONT, LOUIS PETIT DE, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur*, Londra, Adamsohn, to. VI, 1777.

BACULARD D'ARNAUD 1746

BACULARD D'ARNAUD, FRANÇOIS-THOMAS-MARIE DE, *Les dégoûts du Théâtre. Épitre à Monsieur \*\*\**, s.l., 1746.

Ballet 1722

*Le ballet des vingt-quatre heures ambigu comique représenté devant Sa Majesté à Chantilly, le 5 Novembre 1722*, Paris, Simart, 1722.

BALLETTI 1716

[BALLETTI, ELENA] *Sonetti di Mirtinda Parasside in Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano* [G. B. RECANATI], Venezia, Coleti, 1716, pp. 30-48.

BALLETTI 1725

[BALLETTI RICCOBONI, ELENA], *Lettre de Mlle B... à M. l'abbé C\*\*\* au sujet de la nouvelle traduction du poème de la Jérusalem délivrée du Tasse*, Paris, Cottin et Chaubert, 1725.

BALLETTI 1726

[BALLETTI RICCOBONI, ELENA], *Alla sacra real maestá della principessa Maria di Pollonia, regina di Francia. Mirtinda Parraside pastorella arcade*, Paris, Lamesle et Delormel, 1726.

BALLETTI 1726b

*Epitalamio e sonetti* di «Elena Balletti Riccoboni Ferrarese, vivente famosissima Comica, fra gl'Arcadi Mirtinda Parasside, ed Accademica de' Difettosi di Bologna» in *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo raccolti da Luisa Bergalli. Parte Seconda, che contiene le Rimatrici dell'Anno 1575 fino al presente*, Venezia, Mora, 1726, parte seconda, pp. 192-196.

BALLETTI 1729

[BALLETTI RICCOBONI, ELENA], *Canzone della Signora E. R. ferrarese*, in *Poesie per le acclamatisime nozze delle altezze serenissime il serenissimo Antonio Farnese duca di Parma colla serenissima principessa Enrichetta d'Este duchessa regnante, raccolte ed umiliate al serenissimo duca padrone da C. I. Frugoni genovese [...]*, Parma, Stamp. di S.A.S., 1729.

BALLETTI 1733

[BALLETTI RICCOBONI, ELENA], *Le Naufrage, comédie en cinq actes par M.lle Riccoboni*, Paris, Briasson, 1733.

BALLETTI 1736

BALLETTI RICCOBONI, ELENA, *Lettera della Signora Elena Balletti Riccoboni al signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie francesi*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, a cura di D[on] A. C[ALOGERÀ], Venezia, Zane, to. XIII, 1736, pp. 495- 510. [anche in edizione digitale a cura di V. GALLO, IRPMF «Les savoirs des acteurs italiens», 2006].

BALLETTI 1737

BALLETTI RICCOBONI, ELENA, *Lettera al Signor Abate Antonio Conti gentiluomo veneziano sopra La nuova traduzione franzese della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso* in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, to. XIV, Venezia, Zane, 1737, pp. 417-481.

BALLETTI 1747

[BALLETTI] RICCOBONI, ELENA, *Per le reali nozze del Dolfino e della principessa Maria Gioseffa di Sassonia. canzone di E[lena]R[iccoboni] F[laminia], fra gli Arcadi Mirtinda Parasside*, [canzone con trad. francese], Paris, Delormel, 1747.

BALLETTI 1902

RICCOBONI BALLETTI, ELENA VIRGINIA, *Lettera all'Abate Antonio Conti*, [Parigi] 23 febbraio[1725] in *Alcune lettere d'illustri italiane tratte dagli autografi in Trivulziana*, Nozze Castelli-Müller, a cura di E. MOTTA, Bellinzona, Colombi, 1902, pp.11-12.

BALLETTI e VON DER RECHE 1997

BALLETTI, MANON e VON DER RECHE, ELISA, *A Giacomo Casanova. Lettere d'amore*, Roma, Archinto, 1997.

BARBIER 1846

BARBIER, EDMOND-JEAN, *Chronique de la Regence et du Règne de Louis XV*, Paris, 1866, 8 voll.

BARTOLI 1781-1782

BARTOLI, FRANCESCO, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. Fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1781-1782, 2 voll. (anast. Bologna, Forni, 1978).

BARUFFALDI 1700

BARUFFALDI, GIROLAMO, *Dell'Istoria di Ferrara scritta dal dottore D. Girolamo Baruffaldi ferrarese libri nove, Ne' quali diffusamente si narrano le cose avvenute in essa, dall'Anno M. DC. LV, fino al M.DCC, Con gli Argomenti à ciascun Libro, e due Tavole, de' Nomi proprj, e delle Materie. A' gl'Illustrissimi Signori, Marchese Guido Villa giudice de' Savi, e Signori Savi del Maestrato d'essa città*, Ferrara, Pomatelli, 1700, 9 voll.

BARUFFALDI 1725

BARUFFALDI, GIROLAMO, *Ragionamento sopra la Giocasta e sua scena mutabile* in ID., *Giocasta la giovane tragedia di Scena mutabile, Premesso un Ragionamento intorno alla mutazione delle Scene*, Faenza, Maranti, 1725.

BATAILLE 1746

BATAILLE, GAILLARD DE LA, *Histoire de la demoiselle Cronel, dite Frétillon, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même*, The Hague, n.p., 1746.

BEAUCHAMPS 1735

GODARD DE BEAUCHAMPS, PIERRE-FRANÇOIS, *Recherches sur les Théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante-un, jusques à present*, Paris, Prault, 1735.

BEAUCHAMPS 1753a

[GODARD DE BEAUCHAMPS, PIERRE-FRANÇOIS], *Le Portrait, comédie. Représentée par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy, le Jeudi 9 Janvier 1727*, Paris, Briasson (fa parte di NTI 1753, to. VI).

BEAUCHAMPS 1753b

[GODARD DE BEAUCHAMPS, PIERRE-FRANÇOIS], *Le Amants reunis, comédie en trois actes. Représentée par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Novembre 1727*, Paris, Briasson (fa parte di NTI 1753, vo. VI).

BECELLI 1730

BECELLI, GIULIO CESARE, *Al Lettore* [MAFFEI, SCIPIONE], *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la commedia e il drama non più stampato. Aggiunta la spiegazione d'alcune Antichità pertinenti al Teatro all'Altezza Serenissima di Rinaldo I duca di Modena etc. etc.*, Verona, Tumermani, 1730, pp. VII-XXX.

BECELLI 1738

BECELLI, GIULIO CESARE, *Lettera ammonitoria a Lelio commediante in Parigi, Venezia, Argenti*, s.d. (1738) pubblicata in C. GARIBOTTO, *Giulio Cesare Becelli e la lettera ammonitoria a Lelio commediante*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi», s. VIII, to. VII, 1955, pp. 240-253.

BELLINI 1761

BELLINI, VINCENZO, *Delle monete di Ferrara. Trattato*, Ferrara, Rinaldi, 1761.

BIANCOLELLI 1733

[BIANCOLELLI, PIERRE-FRANÇOIS], *Agnès de Chaillot, comédie*, Paris, Flahault, 1733<sup>2</sup>.

BIANCOLELLI e ROMAGNESI 1753

[BIANCOLELLI, PIERRE-FRANÇOIS E ROMAGNESI, JEAN-ANTOINE], *Arlequin Hulla, et La Revue des Théâtres, comédies en un Acte. Par Mrs. Dominique et Romagnesi, Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Représentées pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le premier Mars 1728*, Paris, Briasson (fa parte di NTI 1753, to. VII).

BISACCIONI 1641

BISACCIONI, MAIOLINO, *Il Cannocchiale per la Finta Pazza*, Venezia, Surian, 1641.

BOINDIN 1717-1718

[BOINDIN, NICOLAS], *Lettres historiques à Mr D \*\*\* sur la Nouvelle Comédie Italienne dans lesquelles il est parlé de son établissement, du caractère des acteurs qui la composent, des pièces qu'ils ont représentées jusqu'à présent, et des aventures qui y sont arrivées*, Paris, Prault, 1717-1718, 3 voll.

BOINDIN 1719

BOINDIN, NICOLAS, *Troisième Lettre sur tous les spectacles de Paris. Quatrième Lettre sur la Comédie Italienne*, in ID., *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, pp. 1-50.

BONHÔTE 1974

BONHÔTE, NICOLAS, *Marivaux ou les Machines de l'Opéra*, Paris, L'Age d'homme, 1974.

BOLZONI 1747

BOLZONI, ANDREA, *Pianta ed alzato della città di Ferrara*, Ferrara, Bolzoni, 1747.

BOUHIER 1977

[BOUHIER, JEAN] *Correspondance littéraire du President Bouhier*, éd. H. DURATON, Université de Saint-Etienne, fasc. 5, 1977.

BOUHOURS 2003

BOUHOURS, DOMINIQUE, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Marbre-Cramoisy, 1671 [ed. présentée par B. BEUGNOT et G. DECLERCQ, Paris, Champion, 2003].

BOULLÉE 1801

BOULLÉE, CHARLES, *Essai sur l'art de construire les Théâtres, leurs machines et leurs mouvements*, Paris, Ballard, 1801.

BUVAT 1865

BUVAT, JEAN, *Journal de la Régence: 1715-1723, publié pour la première fois et d'après les manuscrits originaux, précédé d'une introduction et accompagné de notes et d'un index alphabétique*, par Émile Campardon, Paris, Plon, 1865.

CAMPARDON, 1879

CAMPARDON, ÉMILE, *Les Comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles: documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Champion, 1879.

CAMPARDON 1880

CAMPARDON, ÉMILE, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles. Documents inédits aux Archives Nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1880 (anast. Genève, Slatkine, 1970, 2 voll.).

CASANOVA 2013-2015

CASANOVA, *Histoire de ma vie*. Édition établie sous la direction de G. LAHOUDI et M.-F. LUNA, avec la collaboration de F. LUCCICHENTI et H. WATZLAWICK, Paris, Gallimard, 2013-2015, 3 voll.

CAHUSAC 2004

CAHUSAC, LOUIS DE, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, édition présentée, établie et annotée par N. LECOMTE, L. NAUDEIX, J.N. LAURENTI, Paris, Desjonquères / Centre National de la Danse, 2004.

CHALUSSAY 1670

CHALUSSAY, LE BOULANGER DE, *Élomire hypocondre ou les Médecins vengez*, Paris, De Sercy, 1670.

CLEMENT-LAPORTE 1775

CLEMENT, JEAN-MARIE BERNARD - LAPORTE, JOSEPH DE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775.

COCHIN 1765

[COCHIN, CHARLES NICOLAS], *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, Londre-Paris, Jombert, 1765.

COGROSSI 1714

COGROSSI, CARLO FRANCESCO, *Nuova Idea del Male contagioso de' Buoi [...] al Signor Antonio Vallisneri Pubblico Primario Professore di Medicina nella Università di Padova, e da questo con nuove osservazioni, e riflessioni confermata, cavati nuovi Indicanti, e proposti nuovi rimedi*, Milano, Malatesta, 1714.

COLLÉ 1868

COLLÉ, CHARLES, *Journal et mémoires*, Paris, Bonhomme, 1868, 3 voll.

COMPAN 1787

[COMPAN, CHARLES], *Dictionnaire de danse, contenant l'histoire, les règles et les principes de cet Art, avec des Réflexions critiques, et des Anecdotes curieuses concernant la Danse an-*

*cienne et moderne; Le tout tiré des meilleurs Auteurs qui ont écrit sur cet Art [...]*, Paris, Cailleau, 1787.

Compliment 1733

*Compliment prononcé par la Dem<sup>lle</sup> Silvia et le Sieur Romagnesi, À la clôture du Théâtre de la Comédie italienne, le 21 Mars 1733, Par le Sieur Romagnesi*, Paris, Prault, 1733.

CONTI 1756

CONTI, ANTONIO, *Prose e Poesie del Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto*, Venezia, Pasquali, 1756, 2 voll.

CONTI 2003

CONTI, ANTONIO, *Lettere da Venezia a Madame la Comtesse de Caylus, 1727-1729*, a cura di S. MAMY, Firenze, Olschki, 2003.

Correr 1996

*Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, a cura di C. ALBERTI, Roma, Bulzoni, 1996.

COUDRAY 1778

COUDRAY, ALEXANDRE-JACQUES DU, *Correspondance Dramatique contenant Les Annales du Théâtre Français depuis 1722, jusqu'en 1750. Les Annales du Théâtre Italien depuis sa création en 1716, jusqu'en 1750. Le Précis historique des Théâtres des Foires, et ceux établis sur les Remparts. Le tout mêlé d'Anecdotes, de Faits historiques sur les Auteurs et leurs Ouvrages*, Paris, Desventes-Ruault-Duchesne, 1778, 2 voll.

COURBEVILLE 1730

[COURBEVILLE, JEAN DE], *Maximes de Balthasar Gracien traduites de l'espagnol, avec les réponses aux Critiques de l'Homme universel et du Héros, traduites du même Auteur*, Paris, Rollin, 1730.

DA 1974

ROBERT, PAUL, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française, Les Mots et les associations d'idées*, Paris, Société du Nouveau Littré Le Robert, 1974, 6 voll. e suppl.

DBI

*Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Treccani, 1960-

DAF 1694

*Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, Coignard, 1694, 2 voll.

DANCOURT 1705

DANCOURT, FLORENT CARTON dit, *L'opérateur Barry*, La Haye, Foulque, 1705.

DE BROSSES 1858

BROSSES, CHARLES DE, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Deuxième édition authentique revue sur les manuscrits, annotée et précédée d'un Essai sur la vie et les écrits de l'auteur*, par M.R. COLOMB, Paris, Didier, 1858, 2 voll.

DE LIGNE 1774

DE LIGNE, CHARLES-JOSEPH, *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles-Paris, Valade, 1774.

DELISLE 1753a

[DELISLE DE LA DEVRETIÈRE, LOUIS-FRANÇOIS], *Le Faucon et les Oyes de Bocace, comédie, représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le sixième Février 1725, Par Monsieur De L'Isle*, Paris, Briasson, s.d.(fa parte di NTI 1753 to. IV).

DELISLE 1753b

[DELISLE DE LA DEVRETIÈRE, LOUIS-FRANÇOIS], *Arlequin Sauvage par le sieur D\*\*\* Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 17 Juin 1721*, Paris, Briasson (fa parte di NTI 1753 to. II).

DE LUCA 2011

DE LUCA, EMANUELE, *Il repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*, IRPMF, «Les savoirs des acteurs italiens», 2011 (in linea)

DESBOULMIERS 1769

DESBOULMIERS, JEAN-AUGUSTE JULIEN, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769, 7 voll.

DESBOULMIERS 1769b

DESBOULMIERS, JEAN-AUGUSTE JULIEN, *Histoire du Théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, 1769, 2 voll.

DESFONTAINES 1728

[DESFONTAINES, PIERRE-FRANÇOIS GUYOT], *Lettre d'un comédien français au sujet de l'histoire du théâtre italien écrite par M. Riccoboni dit Lelio contenant un extrait fidèle de cet ouvrage, avec des remarques*, Paris, Veuve Pissot, 1728.

DESFONTAINES 1737

[DESFONTAINES, PIERRE-FRANÇOIS GUYOT], *Observations sur les écrits modernes*, Paris, Chaubert, to. VIII, 1737.

DESORTES 1736

*La Veuve coquette, comédie en un act avec un Divertissement par Mr. Desportes*, Utrecht, Neaulme, 1736.

*Dialogue* 1716

[GABRIEL Capitaine de Dragons, sic], *Dialogue entre Arlequin et Cothurnus tragicomédien*, in [LE FEVRE], «Nouveau Mercure Galant», juin 1716, pp. 84-93.

*Discours critique* 1730

*Discours critique sur la tragédie française et sur l'habillement des acteurs. Contenant quelques remarques particulières sur la tragédie italienne, trad. de l'italien, par M. \*\*\**, Paris, Chardon, 1730.

DUBOIS DE SAINT GELAIS 1716-1717

SAINT GELAIS, LOUIS-FRANÇOIS DUBOIS DE, *Histoire journalière de Paris, (1716-1717)*, Paris, Ganeau, 1717, 2 voll.

DUBUISSON 1882

DUBUISSON, SIMON-HENRI, *Lettres du Commissaire (Simon-Henri) Dubuisson au Marquis de Caumont* (1735-1741), avec introduction, notes et tables de A. ROUXEL, Paris, Arno, 1882.

DUMAS D'AIGUEBERRE 1730

[DUMAS D'AIGUEBERRE, JEAN], *Seconde Lettre du souffleur de la comédie de Rouen, ou entretien sur les défauts de la déclamation*, Paris, Tabarie, 1730.

Éloge 1773

Éloge de Madame Riccoboni, la mère, dite Flaminia in *Le Nécrologe des hommes célèbres de France Par une société de gens de lettres*, Paris, Desprez, to. VIII, 1773, pp. 165-173.

Éloge 1773b

Éloge de Monsieur Riccoboni, dit Lelio in *Le Nécrologe des hommes célèbres de France. Par une société de gens de lettres*, Paris, Desprez, to. VIII, 1773, pp. 177-190.

Éloge 1775

Éloge Historique de M. Blondel. De l'Académie Royale d'Architecture, in *Le Nécrologe des hommes célèbres de France. Par une société de gens de lettres*, Paris, Desprez, to. X, 1775, pp. 223-236.

Epistolari italiani 2004-2008

*Epistolari italiani del Settecento: repertorio bibliografico*, a cura di C.VIOLA, Verona, Fiorini, 2004 e primo suppl. 2008.

FAGAN 1738

FAGAN, BARTHELEMY CHRISTOPHE, *Les Caractères de Thalie, comédie en trois actes avec un prologue et un divertissement. Représentée pour la première fois par les Comédiens Français le 18 juillet 1737*, Paris, Prault, 1738.

FAVART 1808

FAVART, CHARLES SIMON, *Mémoires et correspondances littéraires, dramatiques et anecdotiques de C.S. Favart*, Paris, Collin, 1808, 4 voll.

FEUILLER 1700

FEUILLER, RAOUL-AUGER, *Chéoregraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, Feuiller-Brunet, 1700.

FRESCHOT 1707

FRESCHOT, CASIMIRO, *La nobiltà veneta o'sia tutte le famiglie Patrizie con le figure de suoi Scudi, et Arme*, Venezia, Hertz, 1707.

FRESCHOT 1711

[FRESCHOT, CASIMIR] *État ancien et moderne des duchés de Florence, Modène, Mantoue, et Parme. Avec l'Histoire Anecdote des Intrigues des Cours de leurs derniers Princes. On y a ajouté une semblable Relation de la Ville et Légation de Bologne*, Autrecht, van Poolsum, 1711.

GARRICK 1832

*The Private Correspondence of David Garrick, with the most celebrated persons of his time, now first published from the originals, and illustrated with notes, and a new biographical memoir of Garrick*, London, Colburn and Bentley, 1832, 2 voll.



GHERARDI 1741

[GHERARDI, EVARISTO], *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil Général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, et des airs gravés-notés à la fin de chaque volume*, Paris, Briasson, 6 voll. (anche anast. Slatkine, 1969, 3 voll.).

GOLDONI 1787

GOLDONI, CARLO, *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, Paris, Duchesne, 1787, 2 voll.

GRAFFIGNY 1985

[GRAFFIGNY, FRANÇOISE DE], *Correspondance de Madame de Graffigny*, London, Voltaire Foundation-University of Oxford, 1985-, 14 voll. (il n. 15 in uscita nel 2016).

GRIMM 1829-1831

*Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790. Nouvelle édition, revue et mise dans un meilleur ordre, avec des notes et des éclaircissements, et où se trouvent rétablies pour la première fois les phrases supprimées par la censure impériale*, Paris, Furne et Ladrange, 1829-1831, 18 voll.

GUEULLETTE 1732

[GUEULLETTE, THOMAS-SIMON], *L'Amour précepteur, comédie en trois actes par M. G\*\*\*. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 25 Juillet 1726*, Paris, Briasson, 1732 (fa parte di NTI to. VI).

GUEULLETTE 1885

GUEULLETTE, THOMAS-SIMON, *Parades inédites. Avec une préface par C. Gueullette*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885.

GUEULLETTE 1938

GUEULLETTE, THOMAS-SIMON, *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, édité par J.E. GUEULLETTE, Paris, Droz, 1938 (anast. Genève, Slatkine, 1976).

HANNETAIRE 1775

HANNETAIRE, JEAN-NICOLAS SERVANDONI D', *Sur l'Art du comédien, et sur d'autres objets concernant cette profession en général; Avec quelques Extraits de différents Auteurs et des Remarques analogues au même sujet : ouvrage destiné à des jeunes acteurs et actrices ; par M. D'Hannetaire, Ancien Directeur des Spectacles de la cour de Bruxelles, et Pensionnaire de S.A.S. le Prince Charles de Lorraine. Nouvelle Edition, Revue, corrigée et augmentée de beaucoup d'Anecdotes et de plusieurs Notes ou Observations nouvelles*, Paris, Duchesne et Costard, 1775.

HOLBERG 1990

HOLBERG, LUDWIG, *Con la ragione come bussola. Antologia degli scritti*, a cura di J. S. CLAUSEN, traduzione di A.M. PAROLI CLAUSEN, Pisa, Giardini, 1990.

IVANOVICH 1681

IVANOVICH, CRISTOFORO, *Minerva al tavolino. Le memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Pezzana, 1681.

JEAN LE JEUNE 1676

JEAN LE JEUNE, PÈRE, *Sermons pour tous les jours du Carême*, to. IX, Toulouse, Boude, 1676<sup>10</sup>, s.n.

JOLLY 1735

JOLLY, ANTOINE-FRANÇOIS, *Le Philosophe trompé par la nature. Comédie en trois actes. Avec un Divertissement. Représentée pour la première fois sur le Théâtre des Comédiens Italiens du Roi, en 1719*, in ID., *Œuvres mêlées*, Amsterdam, Chatelain, 1735, to. II, pp. 131-212.

JOLLY 1753

JOLLY, ANTOINE-FRANÇOIS, *La Capricieuse, comédie. Représentée sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 11 Mai 1726*, Paris, Briasson, 1753 (fa parte di NTI 1753, to. v).

LA HARPE 1825

LA HARPE, JEAN-FRANÇOIS DE, *Cours de Littérature ancienne et moderne*, Paris, Dupont-Ledentu, 1825, 18 voll.

LAMBERT 1727

[LAMBERT, ANNE-THERÈSE DE MARGUENAT DE COURCELLES dite MADAME DE], *Réflexions nouvelles sur les femmes par un Dame de la Cour*, Paris, Le Breton, 1727.

LAMBRANZI 1716

LAMBRANZI, GREGORIO, *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali. Prima parte. Conteneute cinquanta Balli di diverse nationi, e figure theatrali con i loro vestimenti. Si che, come si deve contenere nelle posture di questi Balli rapresentate da una leggiera, ma virtuosa maniera, e con le arie, e con pieno e necessario avvertimento, come ogn'uno ha da contenersi in simili Balli, sì che questi ancor senza d'un ballerino si possono facilmente apprenderli, e senza aver conoscenza della Chorographia ogn'uno da se solo con ogni facilità leggendo i medemi e vedendo le posture potrà imprimerseli nella memoria. Inventati e dati alla luce da Gregorio Lambranzi, Maestro de' Balli Francesi, Inglesi, Ridicoli e Serij in aria ed a terra, e Compositore de' Balli Theatrali. Disegnati e Intagliati da Giovanni Giorgio Puschner, Intagliator di rame in Norimberga [...]*, Nurburg, Wolrab, 1716.

LA MOTTE 1709

LA MOTTE, ANTOINE HOUDAR DE, *Odes avec un discours sur la Poésie en général et sur l'Ode en particulier*, Paris, Du Puis, 1709<sup>2</sup>.

LA VERSANE 1759

[LA VERSANE, LOUIS LESBROS DE], *L'Esprit de Marivaux, ou analectes de ses ouvrages*, Paris, Pierre, 1759.

LECOUVREUR 1892

[LECOUVREUR, ADRIENNE], *Lettres de Adrienne Lecouvreur réunies pour la première fois et publiées avec notes, étude biographique, documents inédits tirés des archives de la Comédie, des minutiers de notaires et des papiers de la Bastille, portrait et fac-similé* par G. MONVAL, Paris, Plon, 1892.

*Le désordre des familles* 1982

*Le désordre des familles: lettres de cachet des archives de la Bastille au XVIII<sup>e</sup> siècle*, présenté par A.FARGE e M.FOUCAULT, Paris, Gallimard-Juilliard, 1982.

LEGRAND 1770

LEGRAND, MARC- ANTOINE, *Les Brouilleries ou le rendez-vous nocturne*, in *Œuvres*, nouvelle édition revue corrigée et augmentée, to. III, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1770, pp. 181-210.

LEGRAND et al. 2007

LEGRAND, MARC-ANTOINE, *La Française Italienne suivi de L'Italienne Française de BIANCOLELLI-ROMAGNESI-FUZELIER et Le Retour de la Tragédie française de ROMAGNESI*, éd. de G. MAROT et T. NAKAYAMA, Montpellier, Espaces 34, 2007.

LÉRIS 1763

LÉRIS, ANTOINE, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763.

LESAGE 1724

LESAGE, ALAIN-RENÉ, *Le Régiment de la calotte*, in [LESAGE, ALAIN-RENÉ e D'ORNEVAL, JACQUES-PHILIPPE], *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique. Contenant les meilleures Pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent. enrichies d'Estampes en Tailles-douce, avec une Table de tous les Vaudevilles et autres Airs gravez-notez à la fin de chaque Volume. Recueillies, revues et corrigées par Mrs. Le Sage et D'Orneval*, to. V, Paris, Ganeau, 1724, pp. 1-46.

LESAGE e D'ORNEVAL 1728

[LESAGE, ALAIN-RENÉ e D'ORNEVAL, JACQUES-PHILIPPE], *Les Amours deguisés, pièce d'un acte. Représentée à la Foire Saint-Laurent 1726 et ensuite sur le Théâtre du Palais Royal*, in [ID.], *Le Théâtre de la foire ou l'Opéra-Comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux Foires de St. Germain et de St. Laurent. Enrichies d'estampes en tailles-douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume. Recueillies, révués et corrigées par Mrs. Le Sage et D'Orneval*, to. VI, Paris, Veuve Pissot, 1728, pp. 313-372.

LESAGE-LA FONT 1965

LESAGE, ALAIN RENÉ-LA FONT, JOSEPH DE, *La Querelle des théâtres*, in *Il teatro della foire. Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron* presentate da M. SPAZIANI con un'appendice musicale. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965, pp. 225-248.

LESBROS DE LA VERSANE 1769

LESBROS DE LA VERSANE, LOUIS, *L'Esprit de Marivaux ou Analectes de ses ouvrages précédés de la vie historique de l'auteur*, Paris, Pierre, 1769.

*Lettere bolognesi* 1744

*Delle Lettere familiari d'alcuni bolognesi del nostro secolo*, Bologna, Dalla Volpe, 1744, 2 voll.

*Lettere Casa Bentivoglio* 1860

*Dodici lettere dirette a varii illustri di Casa Bentivoglio tratte dagli autografi dei secoli XVII-XVIII*, Per le nozze Sacchi-Rossi, a cura di E.A. CICOGNA, Venezia, Merlo, 1860.

*Lettere di donne a Giacomo Casanova* 1912

*Lettere di donne a Giacomo Casanova*, raccolte e commentate da A. RAVÀ, Milano, Treves, 1912.

*Lettere inedite* 1835

*Lettere inedite d'illustri italiani che fiorirono dal principio del secolo XVIII fino ai nostri tempi*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1835.

*Lettere scelte* 1812

*Lettere scelte di celebri autori all'Abate Antonio Conti pubblicate per le nozze Da Ponte-Di Serego*, Venezia, Fracasso, 1812.

*Lettre Marivaux* 1785

*Lettre de Marivaux de l'Académie française à Mademoiselle Silvia, célèbre actrice de la Comédie Italienne pour sa Fête*, in [LA PLACE, PIERRE-ANTOINE DE], *Pièces intéressantes et peu connues, pour servir à l'histoire et à la littérature. Par M.D.L.P.*, Bruxelles (se trouve à Paris chez Prault), 1785, t. IV, pp. 202-204.

LEVACHER DE CHARNOIS 1788

[LEVACHER DE CHARNOIS, JEAN-CHARLES], *Conseils à une jeune actrice, avec des notes nécessaires pour l'intelligence du texte. Par un coopérateur du Journal des Théâtres*, s. l., 1788.

LIEUDE DE SEPMANVILLE 1744

LIEUDE DE SEPMANVILLE, CYPRIEN-ANTOINE DE (secrétaire du Roi), *Lettre à M.me la Mise de\*\*\* sur la tragédie de Mérope de M. de Voltaire, sur la comédie nouvelle de L'École des mères, et sur les Francs-maçons*, [Par C.-A. LIEUDE DE SEPMANVILLE], Bruxelles, s.l., 1744.

LOUIS XV 1716

LOUIS XV, ROI DE FRANCE, *Ordonnance... qui permet le rétablissement d'une nouvelle troupe de comédiens italiens, avec défenses à toutes personnes d'y entrer sans payer*, Paris, de La Caille, 1716.

LUYNES 1860-1865

LUYNES, CHARLES-PHILIPPE D'ALBERT DUC DE, *Mémoires du duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-1758)*, publ. sous le patronage de M. le duc de Luynes par MM. L. DUSSIEUX et EUD. SOULIE, Paris, Didot, 1860-1865, 17 voll.

MADemoiselle AÏSSE 1878

MADemoiselle AÏSSE, *Lettres à Madame Calandrini*, Paris, Librairie de Bibliophiles, 1878.

MAFFEI A. 1737

[MAFFEI, ALESSANDRO] *Memorie del general Maffei nelle quali esatta descrizione di molte famose azioni militari de' prossimi tempi viene a comprendersi*, Verona, Vallarsi, 1737.

MAFFEI 1714

MAFFEI, SCIPIONE, *La Merope*, Venezia, Tommassini, 1714.

MAFFEI 1735

MAFFEI, SCIPIONE, *Merope, dedicata all'Altezza Serenissima di Rinaldo I Duca di Modena, Reggio, Mirandola etc. e illustrata colla giunta d'essa Dedicatoria, e d'una Prefazione del marchese Giovan Gioseffo Orsi, e d'alcune Annotazioni del Padre Sebastiano Pauli*, Modena, Soliani, 1735.

MAFFEI 1743

[MAFFEI, SCIPIONE], *Merope, tragedie de Monsieur le Marquis Maffei. Nouvellement traduite par Monsieur l'Abbé D.B.*, Paris, Bienvenu, 1743.

MAFFEI 1745

MAFFEI, SCIPIONE, *Merope, tragedia con Annotazioni dell'Autore, e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. di Voltaire*, Verona, Ramanzini, 1745.

MAFFEI 1754

[MAFFEI, SCIPIONE], *De' teatri antichi e moderni*, Verona, Carattoni, 1754.

MAFFEI 1829

MAFFEI, SCIPIONE, *Opuscoli letterari con alcune sue lettere edite ed inedite*, Venezia, Alvisopoli, 1829.

MAFFEI 1955

MAFFEI, SCIPIONE, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di C. GARIBOTTO, Milano, Giuffrè, 1955, 2 voll.

MAFFEI 1988

MAFFEI, SCIPIONE, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. SANNIA NOWÉ, Modena, Mucchi, 1988.

MAFFEI 2008

MAFFEI, SCIPIONE, *Merope*, a cura di S. LOCATELLI, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

MAGGI 1700

[MAGGI, CARLO MARIA] *La Griselda di Saluzzo, tragedia in Lettere e Rime varie di Carlo Maria Maggi raccolte da Lodovic'Antonio Muratori, Bibliotecario del Sereniss. Sig. Duca di Modena, e Dedicata all'Illustriss. ed Eccellentiss. Signor D. Giansimone Enriquez de Cabrera, del Consiglio di Guerra, Mastro di Campo Generale, e Governatore della Città e Provincia d'Alessandria per Sua Maestà Cattolica nello Stato di Milano, tomo III, che contiene ancora la Griselda*, Milano, Malatesta, 1700, pp. 345-407 (*A' Lettori amorevoli* pp. 345-346).

MAIZIÈRES 1764

MAIZIÈRES, CHARLES-JEAN DUDUIT DE, *Les muses française. Première Partie contenant un tableau universel par alphabet et numéro de Théâtres de France, avec les noms de leurs auteurs et de toutes les Pièces Anonimes de ces Théâtres depuis les Mistères jusqu'à l'année 1764*, Paris, Duchene, 1764.

MAMONE 2003

MAMONE, SARA, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei: carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003.

MANFREDI 1746

MANFREDI, GIANVITO, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746.

MARAIS 1863

MARAIS, MATHIEU, *Journal et Mémoires sur la Régence et le Règne de Louis XV (1715-1737)*, Paris, Didot, 1863, 4 voll.

MARANA 1720

[MARANA, GIOVANNI PAOLO], *Lettre d'un sicilien à un de ses amis. Contenant une agréable Critique de Paris et des François. Traduite de l'Italien*, Chambéry, Maupal, 1720.

MARIVAUX 1723

[MARIVAUX], *La Surprise de l'amour, comédie représentée par les Comédiens Italiens de son Altesse Royale Monseigneur Le Duc d'Orléans*, Paris, Guillaume, 1723.

MARIVAUX 1969

MARIVAUX, PIERRE DE, *Journaux et Œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969.

MARIVAUX 1993

MARIVAUX, *Théâtre complet*, édition établie par H. COULET et M. GILOT, Paris, Gallimard, 1993, 2 voll.

MARIVAUX 2010

MARIVAUX, PIERRE CARLET DE, *Journaux*, ed. A. LEBORGNE et al., Paris, Flammarion, 2010, 2 voll.

MARIVAUX 2010b

MARIVAUX, PIERRE CARLET DE, *La Double Inconstance*, Paris, Gallimard, 2000.

MARIVAUX 2013

[MARIVAUX], *Il Trionfo dell'amore*, a cura di M.G.PORCELLI, Venezia, Marsilio, 2013.

MARMONTEL 1999

MARMONTEL, JEAN-FRANÇOIS, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1999.

MARTELLO 1723

*Che bei pazzi. La rima vendicata* in [MARTELLO, PIER JACOPO], *Seguito del Teatro Italiano di Pier Jacopo Martello*, parte prima, Bologna, Della Volpe, 1723, pp. 145-267.

MARTELLO 1735

MARTELLO, PIER JACOPO, *Teatro Italiano*, Parte Prima, Bologna, Dalla Volpe, 1735.

MARTELLO 1869

MARTELLO, PIER JACOPO, *Il Femia sentenziato, con postille e lettera apologetica inedita e la vita scritta da lui stesso*, Bologna, Romagnoli, 1869.

MARTELLO 1955

[MARTELLO, PIER JACOPO], *Lettere di Pier Jacopo Martello a Lodovico Antonio Muratori*, a cura di H.S. NOCE, Modena, Aedes Muratoriana, 1955.

MARTELLO 1963

MARTELLO, PIER JACOPO, *Della tragedia antica e moderna (1714)* in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di H. S. NOCE, Bari, Laterza, 1963, pp.187-316 .

MARTELLO 1981

MARTELLO, PIER JACOPO, *Teatro*, a cura di H. S. NOCE, Bari, Laterza, 1981, 2 voll.

MAUPOINT 1733

MAUPOINT, PIERRE, *Bibliothèque des théâtres: contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéra, parodies et opéra comiques, et le tems de leurs représentations avec des anecdotes sur la plupart des pièces contenues en ce recueil et sur la vie des auteurs, musiciens et acteurs*, Paris, Prault, 1733.

MAUREPAS 1792

[MAUREPAS, JEAN-FREDERIC PHELYPEAUX DE], *Memoires du comte de Maurepas, ministre de la Marine, etc.*, Paris-Lyon, Buisson-Bruyset, 1792<sup>3</sup>, 4 voll.

MERCIER 2012

MERCIER, LOUIS SEBASTIEN, *Les femmes de Paris à l'époque des Lumières*, éd. S. MELCHIOR-BONNET, Paris, Tallandier, 2012.

«Mercure (Le nouveau)», 1717-1721.

«Mercure de France», 1724-1763.

«Mercure», 1721-1723.

MONTESQUIEU 1899-1901

MONTESQUIEU, CHARLES-LOUIS DE SECONDAT, *Pensées et fragments inédits publiés par le Baron Gaston de Montesquieu*, Bordeaux, Gounouilhou, 1899-1901, 2 voll.

MOUHY 1736

[MOUHY, CHARLES DE FIEUX DE], *Le merite vengé, ou Conversations littéraires et variées sur divers écrits modernes, pour servir de réponse aux observations de l'ab. De F\*\*\* par M. le chevalier de Mouhy*, Paris, Prault, 1736.

MOUHY 1780

[MOUHY, CHARLES DE FIEUX DE], *Extrait de l'histoire des dames lettrées, qui ont travaillé pour le Théâtre depuis son origine jusqu'en 1780*, in *Abrégé de l'histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'au premier Juillet de l'année 1780*, to. III, Paris, Jorry et Mérigot, 1780.

MURATORI 1706

MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Soliani, 1706, 2 voll.

MURATORI 1827

MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Annali d'Italia dal principio dell'età volgare sino all'anno MDCCXLIX, compilati da L. A. Muratori e continuati sino all'anno 1827*, Firenze, Marchini, 1827, 40 voll.

MURATORI 1975

MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Edizione Nazionale del Carteggio Muratoriano. Carteggi con Zaccagni ... Zurlini*. A cura di A. BURLINI CALAPAJ, Centro di studi muratoriani di Modena, Firenze, Olschki, 1975.

MURATORI 2008

MURATORI, LUDOVICO ANTONIO, *Edizione Nazionale del Carteggio Muratoriano. Carteggi con Quadrio... Ripa*. A cura di E. FERRAGLIO e M. FAINI, Firenze, Olschki, vol. XXV, 2008.

NIGRISOLI 1713

NIGRISOLI, FRANCESCO MARIA, *Parere del Dottore Francesco Maria Nigrisoli Medico Ferrarese, e Lettore Primario nella Università della Sua Patria intorno alla corrente Epidemia degl'Animali bovini*, Ferrara, Barbieri, 1713.

NORIS 1703

NORIS, MATTEO, *L'Odio, e l'Amor Drama per Musica. Da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro Grimani di S. Gio: Grisostomo l'Anno 1703*, Venezia, Rossetti, 1703.

NDAF 1718

*Nouveau Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, Paris, Coignard, 1718, 2 voll.

NTI 1717-1718

*Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens de S.A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Regent du Royaume*, Paris, Coustelier, 1718, 2 voll.

NTI 1733-1736

*Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Augmentée des Pièces nouvelles, des Arguments de plusieurs autres qui n'ont point été imprimées, et d'un Catalogue de toutes les Comédies représentées depuis le rétablissement des Comédiens Italiens, Nouvelle édition. Corrigée et très- augmentée, et à laquelle on a joint les Airs des Vaudevilles gravés à la fin de chaque Volume*, Paris, Briasson, 1733-1736, 9 voll.

NTI 1753

*Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Nouvelle édition. Corrigée et très augmentée, et à laquelle on a joint les Airs gravés des Vaudevilles à la fin de chaque Volume*, Paris, Briasson, 1753, 10 voll. (anast. Genève, Slatkine, 1969, 5 voll.)

ODDI 2011

ODDI, SFORZA, *Commedia: L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, a cura di A.R. RATI, Perugia, Morlacchi, 2011.

*Onomasticon* 1977

*Gli Arcadi dal 1690 al 1800, Onomasticon*, a cura di A.M. GIORGETTI VICHI, Roma, Arca-  
dia. Accademia Letteraria Italiana, 1977.

ORIGNY 1786

ORIGNY, ANTOINE D', *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchesne, 1786, 3 voll.

PALATINA 1985

MADAME PALATINA, *Lettres de Madame*, Paris, Mercure de France, 1985.

PARFAICT 1743

[PARFAICT, CLAUDE - PARFAICT, FRANÇOIS], *Mémoires pour servir à l'histoire des spec-  
tacles de la foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, 2 voll.

PARFAICT 1767

[PARFAICT, CLAUDE - PARFAICT, FRANÇOIS - GODIN D'ABGUERBE, QUINTIN], *Dictionnaire  
des théâtres de Paris, contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur  
les différents Théâtres François, et sur celui de l'Académie Royale de Musique: les Extraits  
de celles qui ont été jouées par les Comédiens Italiens, depuis leur rétablissement en 1716,  
ainsi que des Opéra Comiques, et principaux Spectacles des Foires Saint Germain et Saint  
Laurent. Des faits Anecdotes sur les Auteurs qui ont travaillé pour ces Théâtres, et sur les  
principaux Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses, Compositeurs de Ballets, Dessinateurs,  
Peintres de ces Spectacles, etc.*, Paris, Rozet, 1767, 7 voll. (anast. Genève, Slatkine, 1967).

PARIATI 1707a

PARIATI, PIETRO, *La casta Penelope*, Milano, Ghisolfi, 1707.



PARIATI 1707b

PARIATI, PIETRO, *Il Caio Marzio Coriolano*, Bologna, Pissari, 1707.

PARIATI 1707c

PARIATI, PIETRO, *Tito Manlio tragedia, dedicato all'Eccellenza del Sig. Marchese Lodovico Rangoni*, Bologna, Pisarri, 1707.

*Parnaso* 1791

*Lirica del Frugoni e de' Bolognesi del sec. XVIII*, serie *Parnaso Italiano ovvero raccolta de' Poeti Classici Italiani*, to. LI, Venezia, Zatta, 1791.

PATTE 1782

PATTE, PIERRE, *Essai sur l'architecture théâtrale, Ou De l'ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique. Avec un examen des principaux théâtres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importants sur cette matière. Par M. Patte, Architecte de S. A. S. Mgr. le Prince Palatin, Duc Régnant de Deux-Ponts*, Paris, Moutard, 1782.

PERRUCCI 1961

PERRUCCI, ANDREA, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, a cura di A.G. BRAGAGLIA, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961.

PIDANSAT DE MAIROBERT 1779-1784

PIDANSAT DE MAIROBERT, MATHIEU-FRANÇOIS, *L'Espion anglais, ou Correspondance secrète entre Milord All'Eye et Milord All'Ear*, Londra, Adamson, 1779-1784, 10 voll.

PINDEMONTTE 1784

PINDEMONTTE, IPPOLITO, *Elogio del marchese Scipione Maffei*, Verona, Moroni, 1784.

PLANCHE 1819

PLANCHE, JOSEPH, *Dictionnaire français de la langue oratoire et poétique; suivi d'un vocabulaire de tous les mots qui appartiennent au langage vulgaire*, Paris, De Gide, 1819, 2 voll.

POUGIN 1885

POUGIN, ARTHUR, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent*, Paris, Didot, 1885.

QUADRIO 1743

QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO, *Della Storia, e della Ragione d'ogni Poesia, volume terzo, di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù nel quale tutto ciò che alla Narrativa o Melica s'appartiene è ordinatamente mostrato. Alla Serenissima Altezza di Francesco III, duca di Modona, Reggio, Mirandola etc*, Milano, Agnelli, 1743.

QUADRIO 1744

QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO, *Della Storia, e della Ragione d'ogni Poesia, del volume terzo parte seconda, di Francesco Saverio Quadrio della Compagnia di Gesù. Dove i Libri Secondo e Terzo, trattanti della Drammatica, sono compresi. Alla Serenissima Altezza di Francesco III, duca di Modona, Reggio, Mirandola etc*, Milano, Agnelli, 1744.

QUERARD 1836

QUERARD, JOSEPH-MARIE, *La France littéraire. Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en*

français, plus particulièrement pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Tome VIII, Paris, Didot, 1836, Voci Riccoboni Louis e Riccoboni (Hélène-Virginie Baletti) dame, pp.15-16.

RACINE 1725

[RACINE, JEAN], *L'Andromaca, tragedia trasportata dal franzese in versi italiani*, Paris, Lamesle-Delormel- Flahault, 1725.

RACINE 1922

RACINE, JEAN, *Théâtre choisi, publié conformément au texte de l'édition des grands écrivains de la France avec une analyse, des notices, des notes, des remarques grammaticales et un lexique par G. LANSON*, Paris, Hachette, 1922<sup>12</sup>.

RACINE 1952

RACINE, JEAN, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1952.

RAMAZZINI 1712

RAMAZZINI, BERNARDINO, *De contagiosa Epidemia, quae in Patavino agro, et tota fere Veneta ditione in boves irrepsit...*, Padova, Conzatti, 1712.

RAYNAL 1759

RAYNAL, JEAN, *Histoire de la ville de Toulouse avec une notice des hommes illustres, une suite chronologique et historique, des évêques et Archevêque de cette ville, et une table générale des Capitouls depuis la Réunion du comté de Toulouse à la Couronne jusqu'à présent, par M. J. Raynal, Avocat au Parlement, de l'Académie Royale des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, Toulouse, Forest, 1759.

RASI 1897-1905

RASI, LUIGI, *I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

*Registre 178*

Ms. Th. Oc. 178. *La mémoire des comédiens italiens du roi. Le registre de la Comédie Italienne*, édition à cura di S.SPANU, note introductives de A.FABIANO, Paris IRPMF «Les savoirs des acteurs italiens», 2007.

REGNARD 1701

REGNARD, JEAN-FRANÇOIS, *La Critique de l'homme à bonne fortune*, in [GHERARDI, EVARISTO], *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil Général de toutes le Comédies et Scènes Françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roy pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les Airs qu'on y a chantez se trouvent gravez notez, avec leur Basse-continue chiffrée*, Paris, Cusson et Witte, 1700, vol. II, pp. 419-432.

REGNARD 1823

REGNARD, JEAN-FRANÇOIS, *Œuvres complètes. Nouvelle édition avec des variantes et des notes*, Paris, Brière, 1823, 6 voll.

*Relation 1701*

*Relation de tout ce qui s'est passé à la réception de Mgr. Le duc de Bourgogne et de Mrg. Le duc de Berry et pendant leur séjour à Toulouse, et de leur navigation sur le Canal des deux mers*, Toulouse, Boude, 1701.

RESTIF DE LA BRETONNE 1770

RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Mimographe ou Idées d'une honnête femme pour la réformation du théâtre national*, Amsterdam, Changuion, 1770 (anast. Genève, Slatkine, 1980).

RICCOBONI 1715

RICCOBONI, LUIGI, *All'Illustriss[imo] S.D.P.P. Celebre Autore del Drama. Al Cortese Lettore* in [PARIATI, PIETRO], *Il Sesostri, tragedia consacrata a Sua Ecc. il Sign. Marchese Luigi Bentivoglio*, Venezia, Murari, 1715, pp. 5-7.

RICCOBONI 1715b

RICCOBONI, LUIGI, *Al cortese Lettore* in [ADDISON, JOSEPH], *Il Catone, tragedia tradotta dall'Inglese. A Sua Eccellenza il Sig. Marchese Luigi Albergati Senatore bolognese*, Venezia, Rossetti, 1715, pp. 2-3.

RICCOBONI 1718

[RICCOBONI, LUIGI], *La Griselde, tragi-comédie italienne en cinq actes de Luigi Riccoboni, dit Lelio, Comédien de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, Regent du Royaume*, in [ID.] *Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Regent du Royaume*, Paris, Coustelier, to. I, 1718, pp. 1-95.

RICCOBONI 1718b

[RICCOBONI, LUIGI], *L'Italien marié à Paris, comédie italienne en cinq actes de Luigi Riccoboni dit Lelio* in *Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens de S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans, Regent du Royaume*, Paris, Coustelier, to. II, 1718, pp. 4-99.

RICCOBONI 1728

RICCOBONI, LUIGI, *Dell'arte rappresentativa capitolina*, Londra, 1728 (anche riedizione a cura di V. GALLO, Parigi, IRPMF «Les savoirs des acteurs italiens», collection numérique dirigée par A. FABIANO, 2006).

RICCOBONI 1728b

RICCOBONI, LUIGI, *Lettre d'un comédien français au sujet de l'Histoire du Théâtre Italien écrite par M. Riccoboni, dit Lelio. Contenant un extrait fidèle de cet Ouvrage, avec des Remarques*, Paris, Pissot, 1728.

RICCOBONI 1730

RICCOBONI, LUIGI, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine; avec un Catalogue des Tragédies et Comédies Italiennes imprimées depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1600 et une Dissertation sur la Tragédie moderne. Avec des Figures qui représentent leurs différents Habillements*, Paris, Cailleau, 1730.

RICCOBONI 1731

RICCOBONI, LUIGI, *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine; avec des Extraits, et Examens Critiques de plusieurs Tragédies, et Comédies italiennes, auxquels on a joint une explication des Figures, avec une Lettre de M. Rousseau, et la Réponse de l'Auteur*, Paris, Cailleau, 1731.

RICCOBONI 1736

RICCOBONI, LUIGI, *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière*, Paris, Pissot, 1736.

RICCOBONI 1737

RICCOBONI, LUIGI, *Lettre à M. D[e] F[ontaines]*, 22 febbraio 1737, in [DESFONTAINES, PIERRE-FRANÇOIS GUYOT], *Observations sur les écrits modernes*, to. VIII, Paris, Chaubert, 1737, pp. 79-94.

RICCOBONI 1738

RICCOBONI, LUIGI, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, Paris, Guérin, 1738

RICCOBONI 1743

RICCOBONI, LUIGI, *De la Réformation du théâtre*, s.l., 1743.

RICCOBONI 1973

RICCOBONI, LUIGI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di I. MAMCZARZ, Milano, Il Polifilo, 1973.

RICCOBONI *fi*ls 1750

RICCOBONI, ANTOINE FRANÇOIS, *L'Art du théâtre. A Madame \*\*\**, Paris, Simon et Giffart, 1750.

RIPA 1643

[RIPA, CESARE], *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les Vertus, sont représentées sous diverses figures, Gravées en cuivre par J. De Brie, et moralement expliquées par I. Baudoin*, Paris, 1643.

RIPA 1992

RIPA, CESARE, *Iconologia*, a cura di P. BUSCAROLI, prefazione di M. PRAZ, Milano, TEA, 1992.

ROUBO 1777

ROUBO, ANDRÉ-JACOB, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Paris, Cellot et Jombert, 1777.

ROUSSEAU 1820

ROUSSEAU, JEAN-BAPTISTE, *Lettre à M. Louis Riccoboni, dit Lélío*, in ID., *Œuvres. Nouvelle édition, avec un commentaire historique et littéraire, précède d'un nouvel essai sur la vie et les écrits de l'auteur*, Paris, Lefèvre, to. V, 1820, pp. 258-276. Comprende la *Réponse de Monsieur Riccoboni à la lettre de Monsieur Rousseau*, pp. 545-563.

SAINT-DIDIER 1680

SAINT-DIDIER, ALEXANDRE TOUSSAINT DE LIMOJON DE, *La Ville et la république de Venise*, Paris, de Luyne, 1680.

SAINT-FOIX 1750

SAINT-FOIX, GERMAIN FRANÇOIS POUILLAIN DE, *Lettres turques*, Cologne, Marteau, 1750.

SALVINI 1715

SALVINI, ANTON MARIA, *Al benigno lettore*, in [ADDISON, JOSEPH], *Il Catone tragedia tradotta dall'originale inglese*, Firenze, Guiducci e Franchi, 1715, pp. III-VI.

SAUVAL 1724

SAUVAL, HENRI, *Histoire et recherche des antiquités de la ville de Paris*, Paris, Moet et Chardon, 1724, 3 voll.

*Sept traités sur le jeu dramatique* 2001

*Sept traités sur le jeu dramatique, De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, éd. S. CHAOUCHE, Paris, Champion, 2001.

STICOTTI 1769

STICOTTI, MICHAEL, *Garrick, ou les acteurs anglois*, Paris, Lacombe, 1769.

STROZZI 1645

*Feste theatri per la Finta Pazza, drama del Sig. Giulio Strozzi rappresentate nel piccolo Borbone in Parigi quest'anno 1645 e da Giacomo Torelli da Fano inventore, dedicate ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante*, s.l., 1645.

*Tableau des Théâtres* 1752

*Le Tableau des Théâtres. Almanach nouveau pour l'année M.DCC.XLVIII: où l'on trouve leur origine, le nom des acteurs, actrices, danseurs, danseuses, et des personnes qui y sont attachées, avec les pièces qui ont été représentées dans l'année, et le nom des auteurs*, Paris, Delormel, 1752.

TEDALGO 1719

TEDALGO PASTORE ARCADE [PADRE S. PAULI], *Ragionamento sopra la Merope. All'Illustrissima ed Eccellentissima Signora D. Clelia Cavalcanti Sambiasi Principessa di Campana*, in MAFFEI, SCIPIONE, *Merope*, Napoli, Mosca, 1719, s.n.

*Théâtre de Gherardi* 1966

*Il Théâtre Italien di Evaristo Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, presentate da M. SPAZIANI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

THIERY 1786-1787

THIERY, LUC-VINCENT, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou Description raisonnée de cette ville, de sa banlieue et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable*, Paris, 1786-1787, 3 voll.

TRECIO 1716

TRECIO, FRANCESCO, *Relazione del passaggio per Verona del Serenissimo Principe Elettorale di Baviera*, Verona, Merlo, 1716.

TUMERMANI 1730

TUMERMANI, GIOVAN ALBERTO, *Dedica all'Altezza Serenissima*, in [MAFFEI, SCIPIONE], *Teatro del Sig. Marchese Scipione Maffei cioè la tragedia la commedia e il drama non più stampato. Aggiunta la spiegazione d'alcune Antichità pertinenti al Teatro all'Altezza Serenissima di Rinaldo I duca di Modena etc. etc.*, Verona, Tumermani, 1730, pp. III-VI.

VALLARESSO 1737

[VALLARESSO, ZACCARIA], *Rutzvanscad il Giovine, Arcisopratragichissima Tragedia*, Venezia, Bettinelli, 1737.

VALLISNERI 1715

VALLISNERI, ANTONIO, *Istoria del Camaleonte Africano e di vari animali d'Italia*, Venezia, Hertz, 1715.

VAUMONIERE 1706

VAUMONIERE, PIERRE ORTIGUE DE, *Lettres sur toutes sortes de sujets, avec des avis sur la manière de les écrire, et des réponses sur chaque espèce des Lettres*, Paris, Guignard, to. II, 1706.

VITALI 1732

[VITALI, BUONAFEDE], *Lettera scritta ad un cavaliere suo padrone dall'Anonimo in difesa della Professione del Salimbanco coll'aggiunta in fine d'una raccolta di segreti utili, e dilettevoli a qualsivoglia stato di persone*, Milano, Malatesta, 1732.

VOITURE 1650

[VOITURE, VINCENT], *Les Œuvres de Monsieur de Voiture*, Paris, Courbé, 1650.

ZANOTTI 1741

CAVAZZONI ZANOTTI, GIAMPIETRO, *Poesie*, parte prima, Bologna, Dalla Volpe, 1741.

ZENO 1701

[ZENO, APOSTOLO] *Griselda drama per musica, da rappresentarsi nel Teatro di S. Casciano l'anno MDCCI consacrata all'Illustrissimo, il Signor Antonio Ballarini, Ministro dell'Altezza Serenissima di Modana*, Venezia, Niccolini, 1701.

ZENO 1711

[ZENO, APOSTOLO] *La Virtù in trionfo o sia La Griselda, Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro Marsiglj Rossi in Bologna, sul fine dell'Anno MDCCXI consecrato a Madama la Baronessa Maria Dorothea Wilielmina Metternich marchesa Angelelli*, Bologna, Pissarri, 1711.

ZENO 1752

ZENO, APOSTOLO, *Lettere, nelle quali si contengono molte notizie attinenti all'Istoria Letteraria de' suoi tempi; e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medaglie, e d'ogni genere d'erudita antichità*, Venezia, Valvasense, 1752.

ZENO 1785

*Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, Istorico e Poeta Cesareo*, Venezia, Sansoni, 1785<sup>2</sup>.

## STUDI

ACQUARO GRAZIOSI 1991

ACQUARO GRAZIOSI, MARIA TERESA, *Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991.

ADEMOLLO 1885

ADEMOLLO, ALESSANDRO, *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo*, Firenze, Ademollo, 1885.

ALBERTI 1987

ALBERTI, CARMELO, *Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di San Luca (1700-1733)*, «Biblioteca Teatrale», n. 5/6 (1987), pp. 13-187.

ALBERTI 1990

ALBERTI, CARMELO, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990.

ALBERTI 2009

ALBERTI, CARMELO, *L'Appendice della Gazzetta di Venezia, Giornale dei Teatri di Venezia, Giornale delli teatri comici delle principali città d'Italia, Giornale Teatrale – Giornaletto Ragionato Teatrale – Varietà Teatrali*, in *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi*, vol. I (1700-1870), Roma, Bulzoni, 2009, pp. 39-164.

ALESSANDRI 2000

ALESSANDRI, ALESSIA, *Il carteggio di Leopoldo de' Medici come fonte per la storia dello spettacolo*, tesi di laurea in Storia del teatro e dello Spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. prof. Sara Mamone, a. a. 1999-2000.

ALFONZETTI 1989

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

ALIVERTI 1998

ALIVERTI, MARIA INES, *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1998.

ALIVERTI 1986

ALIVERTI, MARIA INES, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986.

ALLAINVAL 1822

[SOULAS D'ALLAINVAL, LEONOR JEAN], *Mémoires sur Molière, et sur Mme Guérin, sa veuve, suivis des Mémoires sur Baron et sur Mlle Lecouvreur*, par l'abbé d'Allainval, aucteur de l'école des bourgeois, Paris, Ponthieu, 1822.

AMADEI 1973

AMADEI, GIUSEPPE, *I centocinquant'anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*, Mantova, CITEM, 1973.

ANGIOLILLO 1989

ANGIOLILLO, MARIALUISA, *Storia del Costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini, 1989.

ARAGONÉS 2008

ARAGONÉS, NURIA, *La Foire Saint-Germain représentée. Images, pièges et fausses pistes*, in *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Mélanges offerts à Martine de Rougemont, sous la direction de G. DECLERCQ et J. DE GUARDIA, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 39-54.

*Art et usage du costume de scène* 2007

*Art et usage du costume de scène*. Sous la direction de A.VERDIER, O. GOETZ, D. DOUMERGUE. Preface de D. ROCHE professeur au Collège de France. Introduction de C. BIET, Paris, Lampsaque, 2007.

ATTINGER 1950

ATTINGER, GUSTAVE, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris-Neuchâtel, Librairie Théâtrale, 1950.

BALESTRIERI 1981

BALESTRIERI, LINA, *Feste e spettacoli alla corte dei Farnese*, Parma, Palatina, 1981.

BAPST 1893

BAPST, GERMAIN, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, 2 voll.

BENASSATI 1982

BENASSATI, GIUSEPPINA, *Dalla Sala teatrale all'arena. I teatri a Modena nell'Ottocento*, in *Teatri storici in Emilia Romagna*, a cura di S. M. BONDONI, Bologna, Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna, 1982, pp. 127-138.

BENASSATI 1991

BENASSATI, GIUSEPPINA, *Il teatro del Collegio dei Nobili* in *Il collegio e la chiesa di San Carlo a Modena*, a cura di D. BENATI, L. PERUZZI, V. VANDELLI con un saggio introduttivo di A.M. MATTEUCCI, Banca Popolare dell'Emilia, Modena, 1991, pp. 237-247.

BENISCELLI 2000

BENISCELLI, ALBERTO, *Intorno a Racine: artificio del teatro e natura delle passioni* in ID., *Le Passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 139-209.

BENZONI 1996

BENZONI, GINO, *Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, Duca di Mantova e del Monferrato*, DBI, vol. XLVI (1996), pp. 283-284.

BERLANSTEIN 1994

BERLANSTEIN, LENARD R., *Women and Power in Eighteenth-Century France: Actresses at the Comédie Française*, «Feminist Studies» 20 (1994), pp. 475-506.

BERLANSTEIN 2001

BERLANSTEIN, LENARD R., *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2001.

BESUTTI 1989

BESUTTI, PAOLA, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musici, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*, Mantova, Arcari, 1989.



BIANCHI 2012

BIANCHI, ALESSANDRO, *Al servizio del principe. Diplomazia e corte nel ducato di Mantova 1665-1708*, Milano, Unicopli, 2012.

BIGNAMI 2005

BIGNAMI, PAOLA, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Roma, Carocci, 2005.

BLANC 2003

BLANC, OLIVIER, *Parigi libertina al tempo di Luigi XVI*, Roma, Salerno, 2003.

BLUCHE 1993

BLUCHE, FRANÇOIS, *L'Ancien Régime: Institution et société*, Paris, Édition de Fallois, 1993.

BLUCHE 2000

BLUCHE, FRANÇOIS, *Louis XV*, Paris, Perrin, 2000.

BIET 2012

BIET, CHRISTIAN, *Surveiller les théâtres. L'ordre dramatique et le désordre de la séance aux XVIIe et XVIIIe siècles en France*, in *Pensée, pratiques et représentations de la discipline à l'âge moderne*, édit. S. DI BELLA, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 85-106.

BOLOGNINI 1909

BOLOGNINI, GIORGIO, *Scipione Maffei critico e giornalista*, in *Studi Maffeiiani, con una monografia sulle origini del liceo ginnasio S. Maffei di Verona per il primo centenario dell'istituto*, Torino, Bocca, 1909, pp. 533-577.

BONETTI 2014

BONETTI, CATERINA, *Flaminia, Mirtinda, Elena: i tre volti di una donna. Elena Balletti (1686-1771)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

BOQUET 1977

BOQUET, GUY, *La Comédie Italienne sous la Régence: Arlequin poli par l'amour*, «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», XXIV (avril 1977), pp. 189-214.

BOQUET 1993

BOQUET, GUY, *Gli italiani a Parigi*, «Biblioteca Teatrale», n. 30-31-32 (1993), pp. 27-49.

BORTOLANI et al. 1991

BORTOLANI, FABIO – CASSANO, LUIGI – MALAGOLI, GRAZIANO, *I rilievi della chiesa*, in *Il collegio e la chiesa di San Carlo a Modena*, a cura di D. BENATI, L. PERUZZI, V. VANDELLI con un saggio introduttivo di A.M. MATTEUCCI, Banca Popolare dell'Emilia, Modena, 1991, pp. 15-26.

BOSISIO 1987

BOSISIO, PAOLO, *Un rendez-vous manqué: Marivaux e Goldoni*, «Biblioteca Teatrale», n. 5/6 (1987), pp.189-217.

BOUDET 2001

BOUDET, MICHELINE, *La Comédie Italienne: Marivaux et Silvia*, Paris, Albin Michel, 2001.

BRENNER 1961

BRENNER, CLARENCE DIETZ, *The Théâtre Italien: Its Repertory 1716-1793 with an historical introduction*, Berkley, University of California Press, 1961.

BUCCIARELLI 2000

BUCCIARELLI, MELANIA, *French Tragedy in the Italian Manner: Spoken Translations and musical Adaptations*, in ID., *Italian Opera and European Theatre 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 105-117.

BUCCIARELLI 2003

BUCCIARELLI, MELANIA, «Parto o bella, ma con qual cuore...». *Riflessioni sulla drammaturgia del dramma per musica e il suo rapporto con l'arte comica in Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI e P. G. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 237-252.

BUCCIARELLI 2007

BUCCIARELLI, MELANIA, *From Venice to London: On the Trial of Luigi Riccoboni and Italian Opera*, in *Italian Opera in Central Europe (1614-1780), Opera Subjects and European Relationships*, vol. III, éd. N. DUBOWY, C.HERR ed A. ZÓRAWSKA-WITKOWSKA, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2007, pp. 233-249.

Bullettin 1880-1907

*Bullettin Archeologique et Historique de la Société archéologique du Tarn et Garonne*, Montauban, Forestié, 1880-1907, 35 voll.

BUSOLINI 1995

BUSOLINI, DARIO, *Farnese, Alessandro*, in DBI, vol. XLV (1995), pp. 70-75.

CALORE 1981

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

CAMPARDON 1877

CAMPARDON, EMILE, *Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes Automates, Figure de cire et Jeux mécaniques des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal, depuis 1595 jusqu'à 1791*. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales, Paris, Berger-Levrault et c., 1877, 2 voll. (anast. Genève, Slatkine, 1970).

CAMURRI 2004

CAMURRI, DANIELA, *Archiginnasio altri scenari di Francia. Opere teatrali francesi dei secoli XVII e XVIII alla Biblioteca dell'Archiginnasio*, Bologna, Patron, 2004.

CAPPELLETTI 1986

CAPPELLETTI, SALVATORE, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986.

CALZOLARI 1985

CALZOLARI, ANDREA, *L'attore tra natura e artificio negli scritti teorici di Luigi Riccoboni*, «Quaderni di Teatro», a. VIII, n. 29 (agosto 1985), pp. 5-17.

CANONICI FACHINI 1824

CANONICI FACHINI, GINEVRA, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimoquarto fino a' giorni nostri, con un risposta a Lady Morgan ri-*

*sguardante alcune accuse da lei date alle donne italiane nella sua opera l'Italie*, Venezia, Alvisopoli, 1824.

CARRINGTON LANCASTER 1951

CARRINGTON LANCASTER, HENRI, *The Comedie Francaise, 1701-1774: Plays, Actors, Spectators, Finances*, American Philosophical Society, vol. 41, part 4, 1951.

CASTAGNETO 1987

CASTAGNETO, STEFANO, *Una descrizione delle feste per le nozze di Antonio Farnese ed Enrichetta d'Este* in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento* a cura di L. ALLEGRI e R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987, pp.119-138.

CASTIL-BLAZE 1856

CASTIL-BLAZE, FRANÇOIS-HENRI-JOSEPH BLAZE DIT, *L'Opéra italien de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1856.

CAYROU 1948

CAYROU, GASTON, *Le français classique. Lexique de la langue du dix-septième siècle expliquant d'après les dictionnaires du temps et les remarques des grammairiens des sens et l'usage des mots aujourd'hui vieillis ou différemment employés*, Paris, Didier, 1948.

CATUCCI 2008

CATUCCI, MARCO, *Martello, Pier Jacopo* in DBI, vo. LXXI (2008), pp. 77-84.

CHANCEREL 1960

CHANCEREL, LÉON, *Giovanna Rosa Balletti dite Silvia*, «Cahiers Renaud Barrault», n. 28 Janvier 1960, pp.53-59.

CHAOUCHE 2010

*Le 'Théâtral' de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, éd. S. CHAOUCHE, Paris, Champion, 2010.

CHERUBINI 1827

CHERUBINI, FRANCESCO, *Vocabolario Mantovano- Italiano*, Milano, Bianchi, 1827.

CHIARELLI e POMPILIO 2004

CHIARELLI, ALESSANDRA e POMPILIO, ANGELO, «*Or vaghi or fieri*» *Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)* con l'edizione de *Il cannocchiale per la «Finta Pazza»* di Maiolino Biasaccioni a cura di C.RUINI, Bologna, CLUEB, 2004.

CIRANI 2004

CIRANI, PAOLA, *Comici, musicisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*, Mantova, 2004.

CLAUSEN 1994

CLAUSEN, JØRGEN STENDER, *Ludvig Holberg and the Romance World*, in *Ludvig Holberg: A European Writer. A Study in Influence and Reception*, ed. S. HAKON ROSSEL, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 104-138.

COEYMAN 1999

COEYMAN, BARBARA, *Opera and Ballet in Seventeenth-Century French Theaters: Case Studies of the Salle des Machines and the Palais Royal Theater in Opera in context. Essays*

on historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini, ed. M.A.RADICE, Portland, Amadeus Press, 1999, pp. 37-63.

COHEN 2000

COHEN, SARAH R., *Art, Dance and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

CONT 2009

CONT, ALESSANDRO, "Sono nato principe libero, tale voglio conservarmi": Francesco II d'Este (1660-1694), «Accademia nazionale scienze lettere arti di Modena. Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie», VIII, 12, fasc. II (2009), pp. 407-459.

COSMACINI 2008

COSMACINI, GIORGIO, *Il medico saltimbanco. Vita e avventure di Buonafede Vitali, giramondo instancabile, chimico di talento, istrione di buona creanza*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

COURVILLE 1958a

COURVILLE, XAVIER DE, *Lélio premier historien de la Comédie Italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Libraire Théâtrale, 1958.

COURVILLE 1958b

COURVILLE, XAVIER DE, *Jeu italien contre jeu français (Luigi Riccoboni e monsieur Baron)*, in «Muratoriana», n.7, Modena, Aedes Muratoriana, 1958, pp. 39-59.

COURVILLE 1967a

COURVILLE, XAVIER DE, *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni: Luigi Riccoboni dit Lélio, chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris, L'Arche, 1967<sup>2</sup>.

COURVILLE 1967b

COURVILLE, XAVIER DE, *Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle: Luigi Riccoboni dit Lélio.(1716-1731) L'expérience française*, to. II, Paris, L'Arche, 1967.

COURVILLE 1988

COURVILLE, XAVIER DE, *Il trionfo della «Merope» e la querelle di Maffei e Riccoboni in Il teatro italiano del Settecento*, a cura di G.GUCCINI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp.161-176.

CRAVERI 2001

CRAVERI, BENEDETTA, *La civiltà della conversazione*, Torino, Adelphi, 2001.

CRUYSSSE 1988

CRUYSSSE, DIRK VAN DER, *Madame Palatine, princesse européenne*, Paris, Fayard, 1988.

*Cultura nell'età delle Legazioni* 2005

*Cultura nell'età delle Legazioni*. Atti del convegno, Ferrara, marzo 2003, a cura di F. CAZZOLA e R. VARESE, Firenze, Le Lettere, 2005.

DAL CORSO 1998

DAL CORSO, MARIO, *Tra Verona, Parigi e Venezia: il voyage di Merope in Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del Convegno, Verona 23-25 settembre 1996, a cura di G.P.ROMAGNANI, Verona, Cierre, 1998, pp. 527-549.

D'ALESSANDRO 1997

D'ALESSANDRO, GIUSEPPE, *Fiala, Giuseppe Antonio*, in DBI, vol. XLVII (1997), pp. 321-322.

DAMERINI 1960

DAMERINI, GINO, *Cronache del Teatro Vendramin. Storie di attori*, «Il Dramma», XXXVI, n. 287-288 (agosto-settembre 1960), pp. 43-50.

DAMERINI 1961

DAMERINI, GINO, *Luigi Riccoboni staffetta di Goldoni e della sua riforma*, «Il Dramma», XXXVII, n. 298 (luglio 1961), pp. 41-52.

DAVANZO POLI 2001

DAVANZO POLI, DORETTA, *Abiti antichi e moderni dei Veneziani*, Venezia, Pozza, 2001.

DE CARO 1966

DE CARO, GASPARE, *Bentivoglio d'Aragona*, in DBI, vol. VIII (1966), pp. 644-649.

DEFRANCE 1908

DEFRANCE, EUGÈNE, *La Maison de Madame Gourdan. Documents inédits sur l'histoire des mœurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

DEJOB 1899

DEJOB, CHARLES, *Les femmes dans la comédie française et italienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fontemoing, 1899.

DEJEAN 2002

DEJEAN, JOAN, *The Invention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

DELOFFRE 1971

DELOFFRE, FREDERIC, *Marivaux et le marivaudage: une préciosité nouvelle*, Paris, Collin, 1971<sup>2</sup>.

DEIERKAUF- HOLSBOER 1968-1970

DEIERKAUF- HOLSBOER, WILMA S., *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968-1970, 2 voll.

DE LUCA 2007

DE LUCA, EMANUELE, *Io rinasco. Storia e repertorio della nouvelle Comédie Italienne*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Firenze, a.a. 2006-2007, 2 voll.

DE LUCA 2012

DE LUCA, EMANUELE, « La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle » in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. par S.CHAOUCHE, D.HERLIN et S.SERRE, Paris, École des cartes, 2012, pp. 241-254.

DEKKER e VAN DE POL 1997

DEKKER, RUDOLF M. e VAN DE POL, LOTTE, *The tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, London, McMillian Press, 1997.

D'ESTRÉE 1893

D'ESTRÉE, PAUL, *La police à la Comédie Italienne d'après les Archives de la Bastille*, Paris, «Le Ménestrel», 8 octobre 1893, n. 41, pp. 323-325 ; 15 octobre 1893, n. 42, pp. 331-32 (II parte) ; 23 octobre 1893, n. 43, pp. 341 (III parte) ; 29 octobre 1893, n. 44, pp. 347-349 (IV parte).

DI BELLA 2008

DI BELLA, SARAH, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni: Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2008.

DI BELLA 2002

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

DI RICCO 2012

DI RICCO, ALESSANDRA, *Le 'Arcadie' settecentesche*, in *Scorci di Settecento*, Lucca, PubliEd, 2012, pp. 25-48.

CASTELLUCCIO 2005

CASTELLUCCIO, STÉPHANE, *Le théâtre dans la vie de la Cour in Théâtre de Cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. V. DROGUET e M.H. JORDAN, Musée national du château de Fontainebleau (18 octobre 2005-23 janvier 2006), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005, pp. 10-18.

DUBOIS KEVRAN 2003

DUBOIS KEVRAN, GENEVIÈVE, *L'Acte de baptême de Silvia*, «Dix-huitième siècle», n. 35, 2003, pp. 537-542.

DUBOUL 1901

DUBOUL, AXEL, *Les deux siècles de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, Privat, 1901, 2 voll.

DUPILET 2011

DUPILET, ALEXANDRE, *La Régence absolue: Philippe d'Orléans et la Polysynodie*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

FABIANO e NOIRAY 2013

FABIANO, ANDREA-NOIRAY, MICHEL, *La faccia nascosta dell'opera italiana (1700-1751)*, in ID., *L'Opera italiana in Francia nel Settecento. Il viaggio di un'idea di teatro*, Torino, EDT, 2013, pp. 1-17.

FABIANO 2007

FABIANO, ANDREA, *La Comédie-Italienne di Parigi: un teatro dell'instabilità e del 'papillotage'* in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di S. MORANDO, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 287-298.

FABBRICINO TRIVELLINI 2002

FABBRICINO TRIVELLINI, GABRIELLA, *Il teatro di Jean- Antoine Romagnesi. Testi inediti ed esame linguistico*, Napoli, Liguori, 2002.

FAIRFAX 2003

FAIRFAX, EDMUND, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford, 2003.

FARGE 1992

FARGE, ARLETTE, *Dire et mal dire: L'Opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.

FERRARI 1925

FERRARI, LUIGI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli 17 e 18*, Paris, Champion, 1925.

FERRAZZI 2000

FERRAZZI, MARIA LUISA, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa 1731-1738*, Roma, Bulzoni, 2000.

FERRONE 1983

FERRONE, SIRO, *Dalle parti 'scannate' al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVIII*, «Paragone Letteratura», XXXIV, n. 389 (1983), pp. 36-68.

FERRONE 1988

FERRONE, SIRO, *Drammaturgia e ruoli teatrali* in «il castello di elsinore», n. 3 (1988), pp. 37-44.

FERRONE 1993

FERRONE, SIRO, *Attori mercanti corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

FERRONE 2003

FERRONE, SIRO, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte e Spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI e P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 51-67.

FERRONE 2006

FERRONE, SIRO, *Una lingua in maschera: vita artificiale del parlato sulla scena teatrale italiana in Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di N. BINAZZI-S. CALAMAI, Firenze, Unipress, 2006, pp. 1-7.

FERRONE 2010

FERRONE, SIRO, *Marco Napolioni, attore del 'Convitato di pietra' (1657)*, in *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, a cura di A. MATUCCI e S. MICALI, Roma, Aracne, 2010.

FERRONE 2013

FERRONE, SIRO, *Tipologie femminili nella Commedia dell'Arte*, «castello di elsinore», XXVI, 67 (2013), pp. 63-71.

FERRONE 2014

FERRONE, SIRO, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

FLEURY 1881

FLEURY, JEAN, *Marivaux et le marivaudage*, Paris, Plon, 1881.

FORSAN 2006

FORSANS, OLA, *Le théâtre de Lelio*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

FOUCAULT 1976

FOUCAULT, MICHEL, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.

FRAJESE 1970

FRAJESE, CARLO, *Bononcini, Giovanni*, DBI, vo. XII (1970), pp. 348-352.

FRANCESCHETTI 1985

FRANCESCHETTI, ANTONIO, *Il problema della riforma del teatro e la critica del teatro francese*, in *Le Théâtre italien et l'Europe (XVII et XVIII siècles)*, Actes du II Congrès International (Paris- Fontainebleau, 14-17 octobre 1982), éd. C. BEC et I. MAMCZARZ, Firenze, Olschki, 1985, pp. 21-31.

FRANCHETTI 1984

FRANCHETTI, ANNA LIA, *L'odissea di Thomassin, Arlecchino del Nouveau Théâtre Italien*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», n.s., 1, vo. XXXVII (gennaio-marzo 1984), pp. 5-27.

FRANCHETTI 2008

FRANCHETTI, ANNA LIA, *Sincerità menzognera nei Sincères di Marivaux* in *La Menzogna* a cura di M.G.PROFETI, Firenze, Alinea, 2008, pp. 269-280.

FRANTZ 1998

FRANTZ, PIERRE, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998.

FRANTZ e SAJOUS D'ORIA 1999

FRANTZ, PIERRE e SAJOUS D'ORIA, MICHELLE, *Le siècle des théâtres: salles et scènes en France, 1748-1807*, avec le concours de G. RADICCHIO, Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1999.

FRANTZ e MARCHAND 2009

FRANTZ, PIERRE e MARCHAND, SOPHIE, *Le théâtre français du XVIIIe siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène Théâtre, 2009.

FRATTALI 2010

FRATTALI, ARIANNA, *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento Lombardo-Veneto*, Pisa- Roma, Serra, 2010.

FUCHS 1933

FUCHS, MAX, *La Vie théâtrale en province au XVIII<sup>e</sup> siècle, Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1933 (anast. Genève, Slatkine, 1976).

FUNCK-BRENTANO 1903

FUNCK-BRENTANO, FRANTZ, *La Bastille des comédiens, le For-l'Eveque*, Paris, Fontemoing, 1903.

GAGLIARDI 1907

GAGLIARDI, GIUSEPPE, *Attori e spettatori a Verona nel secolo XVIII*, Verona, Società Tipografica Cooperativa, 1907.

GALLI 1925

GALLI, GILBERTA, *Nel Settecento. I poeti Giambattista Felice Zappi e Faustina Maratti (con lettere, documenti, inediti e ritratti)*, Bologna, Cappelli, 1925.



GAMBELLI 1997

GAMBELLI, DELIA, *Arlecchino a Parigi, lo Scenario di Domenico Biancolelli*, Roma, Bulzoni, 1997, 2 voll.

GANDINI 1873

GANDINI, ANTONIO, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1971*, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da L.F. VALDRIGHI e G. FERRARI MORENI, Parte Prima, Modena, Tipografia Sociale, 1873.

GAIFFE 1971

GAIFFE, FELIX, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Paris, Collin, 1971.

GENNARI 2011

GENNARI, ALESSIA, *La riforma dell'arte drammatica e i suoi protagonisti: Baron e Adrienne Le Couvreur e l'influenza della Commedia dell'Arte nell'evoluzione della declamazione tragica settecentesca*, «Itinera», n. 2 (2011), pp. 130-145.

GENNARI 2013

GENNARI, ALESSIA, *Storie di attori: i Comédiens Italiens a Parigi (1716-1762). Trasformazioni e influenze*, Università degli Studi di Siena, tutor prof. Marzia Pieri, 2013.

GILOT 1991

GILOT, MICHEL, *Du «Jeu de l'amour et du hasard» aux «Fausses confidences», Remarques sur l'évolution du théâtre de Marivaux*, «Études Littéraires», vol. 24, n. 1 (été 1991), pp. 9-18.

GIRDLESTONE 1972

GIRDLESTONE, CUTHBERT, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972.

GOLDZINK 1995

GOLDZINK, JEAN, *De chair et d'ombre. Essais sur Molière, Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif de la Bretonne et Goldoni*, préface de A. UBERSFELD, Orléans, Paradigme, 1995.

GOLDZINK 2000

GOLDZINK, JEAN, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GOODDEN 1986

GOODDEN, ANGELICA, *Actio and Persuasion: Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Oxford, The Clarendon Press, 1986.

GREISENEGGER 1978

GREISENEGGER, WOLFGANG, *The Italian Opera in Vienna in the XVIIIth Century*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* a cura di M.T. MURARO, presentazione di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1978-1981, to. I, pp. 89-101.

GRONDA 1990

GRONDA, GIOVANNA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, con saggi di B. DOOLEY, H. SEIFERT, R. STROHM, Bologna, Il Mulino, 1990.

GROS DE GASQUET 2006

GROS DE GASQUET, JULIA, *En disant l'alexandrin: L'acteur tragique et son art, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2006.

GUARDENTI 1990

GUARDENTI, RENZO, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.

GUARDENTI 1992

GUARDENTI, RENZO, *Per le vie della provincia: i comici italiani e "La Vengeance de Colombine" di Nicolas Barbier*, «Biblioteca Teatrale», n. 25 (1992), pp. 1-36.

GUARDENTI 1993

GUARDENTI, RENZO, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent*, in «Biblioteca Teatrale», n. 30-31-32 (1993), pp. 93-121.

GUARDENTI 1995

GUARDENTI, RENZO, *Le fiere del teatro: percorsi del teatro forain del primo Settecento: con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715)*, Roma, Bulzoni, 1995.

GUARDENTI 2000

GUARDENTI, RENZO, *Il Costume teatrale: un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1163-1193.

GUARDENTI 2005

GUARDENTI, RENZO, *Figure di attrici e comici misogini. Le attrici dell'arte nell'Arte* in ID., *Attori di carta: motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 113-137.

GUARDENTI 2008

*Ripensare l'iconografia della prima Comédie Italienne* in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R.G., Roma, Bulzoni, 2008, pp. 143-156.

GUARDENTI 2011

GUARDENTI, RENZO, *Thomassin: un nome, tre volti*, in *Studi di Storia dello Spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 263-275.

GUCCINI 1988

GUCCINI, GERARDO, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo* in *Il teatro italiano del Settecento*, a cura di G.G., Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 177-203.

GUEULLETTE 1938b

GUEULLETTE, JEAN-ÉMILE, *Un magistrat du XVIII siècle, ami des lettres, du théâtre et des plaisirs: Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938.

HALLAYS-DABOT 1862

HALLAYS-DABOT, VICTOR, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862.

ILLINGWORTH 1971

ILLINGWORTH, DAVID, *L'Hôtel de Bourgogne: une salle de théâtre 'à l'italienne' à Paris en 1674?*, «Revue Histoire du Théâtre», n. 23 (1971), pp. 40-49.

*Il magnifico apparato* 1982

*Il magnifico apparato. Pubbliche funzioni feste e giuochi bolognesi nel Settecento*, a cura di S. CAMERINI, A.FRABETTI, P.GUIDOTTI, L.TESTONI (Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, Giugno-Settembre 1982), Bologna, CLUEB, 1982.

*Innocenzo XII* 1994

*Riforme, religione e politica durante il pontificato di Innocenzo XII (1691-1700)*, a cura di B. PELLEGRINO, Lecce, Congedo, 1994.

*I percorsi della scena* 2001

*I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di F.C. GRECO, Napoli, Luciano Editore, 2001.

*Italian Opera in Central Europe* 2007

*Italian Opera in Central Europe, Opera Subjects and European Relationships*, ed. N.DUBOWY, N.HERR, A. ZÓRAWKA- WITKOWSKA, Berlin, BWV, 2007.

*Italian Opera in Central Europe* 2008

*Italian Opera in Central Europe. Vol. II. Italianità: Image and practice*, ed. C.HERR, H.SEIFERT, A.SOMMER, M.e R. STROHM, Berlin, BWV, 2008.

JAL 1867

JAL, AUGUSTE, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire: errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris, Plon, 1867.

JONA 1985

JONA, ALBERTO, *L'opera italiana in Francia e la Querelle des Bouffons*, «Quaderni di Teatro», VIII, n. 29 (agosto 1985), pp. 30-37.

JULLIEN 1880

JULLIEN, ANTOINE *Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France jusqu'à nos jours*, Paris, Charpentier, 1880.

KLENZ 1962

KLENZ, WILLIAM, *Giovanni Maria Bononcini of Modena: a chapter in Baroque instrumental music*, Durham, Duke University Press, 1962.

*La Colonia Renia* 1988

*La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*. Documenti bibliografici a cura di M. SACCENTI, vol. I, Modena, Mucchi, 1988.

*La guerra dei teatri* 2008

*La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, a cura di D. PALLOTTI e P. PUGLIATTI, Pisa, ETS, 2008.

LAGRAVE 1970

LAGRAVE, HENRI, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1970.

LAGRAVE 1972

LAGRAVE, HENRI, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

LAGRAVE 1979

LAGRAVE, HENRI, *La pantomime à la Foire, au Théâtre Italien et aux boulevards (1700-1789)*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 3-4 (1979), pp. 408-430.

*La Parma in festa* 1987

*La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI e R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987.

LARROUMET 1882

LARROUMET, GUSTAVE, *Marivaux, sa vie et ses œuvres, d'après de nouveaux documents*, Paris, Hachette, 1882.

LE BLANC 2014

LE BLANC, JUDITH, *Avatars d'opéras: parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes (1672-1745)*, Paris, Garnier, 2014.

*Le Corps et ses images* 2012

*Le Corps et ses images dans l'Europe du dix-huitième siècle/The Body and Its Images in Eighteenth-century Europe*, édit. S. ARNAUD e H. JORDHEIM, Paris, Champion, 2012.

LEDBURY e VOISIN 2011

LEDBURY, MARK e VOISIN, OLIVIA, *De l'étoffe au costume. Rêves et réalités au XVIII<sup>e</sup> siècle* in *L'art du costume à la Comédie Française*, Centre national du costume de scène. Bleu Autour, 2011, pp. 11-27.

LEMAIGRE- GAFFIER 2012

LEMAIGRE- GAFFIER, PAULINE, *Représentation théâtrale et cérémonial royal. Les spectacles de cour des théâtres privilégiés à l'époque des Lumières* in *L'Opéra de Paris, la Comédie française et l'Opéra-comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. S. CHAUCHE-D.HERLIN- S.SERRE, Paris, Droz, Études et Rencontres de l'Ecole des Chartes, 2012, pp. 75-89.

LEMARCHAND 2014a

LEMARCHAND, LAURENT, *Paris ou Versailles? La monarchie absolue entre deux capitales 1715-1723*, Paris, Collection CTHS Histoire, 2014.

LEMARCHAND 2014b

LEMARCHAND, LAURENT, *Voyageurs étrangers à la cour de France. 1589-1789: regards croisés*, sous la dir. C.ZUM KOLK et al., Rennes-Versailles, Presses Universitaires de Rennes-Centre de recherche du Château de Versailles, 2014, pp. 75-90.

LEVRIER 2007

LEVRIER, ALEXIS, *Les journaux de Marivaux et le monde des 'spectateurs'*, préface de F. GEVREY, Paris, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2007.

LYONNET 1908

LYONNET, HENRI, *Saint-Sauveur, la paroisse des comédiens au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Bulletin de la Société d'histoire du théâtre», 1908, pp.113-139.

LYONNET 1930

LYONNET, HENRI, *La Vie au dix-huitième siècle: Les Comédiennes*, Paris, Seheur, vol. IV, 1930.

LOCATELLI 2010

LOCATELLI, STEFANO, *Auteurs et mise en scène en Italie dans le premier XVIIIe siècle. Scipione Maffei et sa Merope*, in *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, éd. M.FAZIO e P. FRANTZ, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 117-134.

LOMBARDI 1991

LOMBARDI, CARMELA, *Danza e buone maniere nella società dell'Antico Regime*, Arezzo, Mediateca del Barocco, 1991.

LONGO 1979

LONGO, NICOLA, *Cavazzoni Zanotti, Giovanni Andrea* in DBI, vo. XXIII (1979), pp. 66-68.

LONGONI 2009

LONGONI, FRANCO, *Merope Genesi e parabola di un successo*, in *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, a cura di G. P. MARCHI e C. VIOLA, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, Cierre, 2009, pp. 75-112.

LOUVAT-MOLOZAY e SALAÜN 2008

LOUVAT-MOLOZAY, BENEDICTE e SALAÜN, FRANCK, *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII<sup>e</sup> XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

LUCIANI 1985

LUCIANI, GÉRARD, *Le compagnie di teatro italiane in Francia nel XVIII secolo*, «Quaderni di Teatro», VIII, n. 29 (agosto 1985), pp.18-29.

MAFFI 2010

MAFFI, DAVIDE, *La cittadella in armi. Esercito, società e finanza nella Lombardia di Carlo II 1660-1700*, Milano, Angeli, 2010.

MAMCZARZ 1972

MAMCZARZ, IRÈNE, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1972.

MANCINI 1978

MANCINI, FRANCO, *Alcune note sul rapporto sala-scena nel teatro all'italiana*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento* a cura di M.T. MURARO, presentazione di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1978-1981, to. I, pp. 9-19.

MANGINI 1974

MANGINI, NICOLA, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

MARCHAND 2009

MARCHAND, SOPHIE, *Théâtre et pathétique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.

MARCHAND 2010

MARCHAND, SOPHIE, *La mise en scène est-elle nécessaire? L'éclairage anecdotique (XVIIIe siècle)*, in *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, éd. M. FAZIO e P. FRANTZ, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 40-50.

MARCHANTE MORALEJO 1997

MARCHANTE MORALEJO, CARMEN, *L'Inganno fortunato, ovvero l'amata aborrita di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola*, in «Cuadernos de Filología Italiana», IV (1997), pp. 117-141.

MARCHI 1992

MARCHI, GIAN PAOLO *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria, 1992.

MARCHI 2012

MARCHI, GIAN PAOLO, *Cose d'Italia e di Francia in due lettere di Scipione Maffei*, in *La sensibilità della ragione*. Studi in omaggio a Franco Piva, Verona, Fiorini, 2012.

*Il letterato e la città* 2009

*Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, a cura di G. P. MARCHI e C. VIOLA, Verona, Accademia Filarmonica di Verona, Cierre, 2009.

MARKOVITS 2014

MARKOVITS, RAHUL, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2014.

MARTIN 1997

MARTIN, ISABELLE, *Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris. Origine et péripéties. Le théâtre de la Foire, la Comédie Française, les Confrères de la Passion. Intérêts, droits, contradictions et privilèges*, «Revue d'Histoire du Théâtre», XLIX (1997), pp. 345-355.

MARTINAZZO 2012

MARTINAZZO, ESTELLE, *La Réforme catholique dans le diocèse de Toulouse (1590-1710)*, Thèse doctorale en Histoire, Université Paul Valéry, Montpellier III, École Doctorale Temps Société, Thèse dirigée par M. le Professeur S. Brunet, vol. 1, 2012.

MARTINELLI BRAGLIA 1985

MARTINELLI BRAGLIA, GRAZIELLA, *Il Teatro Fontanelli: note su impresari e artisti nella Modena di Francesco II e Rinaldo I*, in *Alessandro Stradella e Modena*. Atti del Convegno internazionale di studi (Modena 15-17 dicembre 1983), a cura di C. GIANTURCO, Modena, Teatro Comunale di Modena, 1985, pp. 139-159.

MARTINUZZI 2012

MARTINUZZI, PAOLA, *Corps muets dans le théâtre de la Foire (1710-1715): une métaphore éloquente* in *Le Corps et ses images dans l'Europe du dix-huitième siècle/ The Body and Its Images in Eighteenth-century Europe*, éd. S. ARNAUD e H. JORDHEIM, Paris, Champion, 2012, pp. 73-89.

MATUCCI 1963

MATUCCI, MARIO, *Marivaux e l'Arlecchino selvaggio del Nouveau Théâtre Italien*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Biblioteca di Studi Francesi, Torino, SEI, 1963, pp. 289-299.

*Marivaux e il teatro italiano* 1992

*Marivaux e il teatro italiano*, Atti del Colloquio Internazionale, Cortona, 6-8 settembre 1990, a cura di M. MATUCCI, Pisa, Pacini, 1992.

MAUGERI e PAFFUMI 2005

MAUGERI, VINCENZA e PAFFUMI, ANGELA, *Storia della moda e del costume*, Bologna, Calderini, 2005.

MAUGRAS 1887

MAUGRAS, GASTON, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887<sup>2</sup>.

MAZOUER 2002

MAZOUER, CHARLES, *Le théâtre d'Arlequin: comédies et comédiens italiens en France au 17<sup>e</sup> Siècle*, préface de G. DOTOLI, Fasano-Parigi, Schena/PUP, 2002.

MCMANNERS 1986

MCMANNERS, JOHN, *Abbés and Actresses: The Church and the Theatrical Profession in Eighteenth-Century France*, The Zaharoff Lecture, Oxford, Clarendon Press, 1986.

MEYER 1979

MEYER, JEAN, *La Vie quotidienne en France au temps de la Régence*, Paris, Hachette, 1979.

MELCHIORRI 1918

MELCHIORRI, GEROLAMO, *Nomenclatura ed Etimologia delle Piazze e Strade di Ferrara*, Ferrara, Ferrariola, 1918.

MELDOLESI 1969

MELDOLESI, CLAUDIO, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.

MELDOLESI 1988

MELDOLESI, CLAUDIO, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, «Teatro e Storia», n. 4 (aprile 1988), pp. 73-97.

MELÈSE 1934

MELÈSE, PAUL, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934.

MENNITI IPPOLITO 2004

MENNITI IPPOLITO, ANTONIO, *Innocenzo XI, papa*, in DBI, vol. LXII (2004), pp. 478-495.

MESURET 1972

MESURET, ROBERT, *Le théâtre à Toulouse de 1561 à 1914*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1972.

MICHIEL 1840

MICHIEL, GIROLAMO A., *Notizie ed osservazioni intorno all'origine e al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, Per le nobilissime Nozze Michiel-Morosini, Venezia, Co' Tipi del Gondoliere, 1840.

MOCENIGO 1894

MOCENIGO, GIOVANNI jr., *I Teatri moderni di Vicenza dal 1650 al 1800 o dei due distrutti teatri di Piazza e delle Grazie*, Per le nozze Cibebe-Pigatti, Romano d'Ezzelino, 1894.

MOLLICA 2000

MOLLICA, FABIO, *Tre secoli di danza in un collegio italiano. Il collegio San Carlo di Modena 1626-1921*, I Libri della Società di Danza, II, Bologna, 2000.

MONALDINI 1995

MONALDINI, SERGIO, *Opera vs. Commedia dell'Arte. Torelli e la compagnia italiana a Parigi*, in *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di F. MILESI (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 175-193.

MONALDINI 1995

MONALDINI, SERGIO, *Il teatro dei Comici dell'Arte a Bologna*, «L'Archiginnasio», XC, 1995, pp. 33-164.

MONGRÉDIEN e ROBERT 1981

MONGRÉDIEN, GEORGES e ROBERT, JEAN, *Les comédiens français du XVII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique suivi d'un Inventaire des troupes (1590-1710) d'après des documents inédits*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981<sup>3</sup>.

*Montrer/cacher* 2008

*Montrer/cacher: la représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, éd. L. COMPARINI e M. VUILLERMOZ, Université de Savoie, Chambéry, 2008.

MONVAL 1885a

MONVAL, GEORGE, *L'excommunication des comédiens. Une lettre inédite de Riccoboni*, «Le Moliériste», n.73 (avril 1885), pp. 21-27.

MONVAL 1885b

MONVAL, GEORGE, *Le mariage de Mario et Silvia*, «Le Moliériste», n.74 (mai 1885), pp. 47-50.

MORALEJO 1997

MORALEJO, MARCHANTE, '*L'inganno fortunato ovvero l'amata aborrita*' di Brigida Bianchi e la sua fonte spagnola, «Quadernos de Filologia Italiana», n. IV (1997), pp. 122-123.

MOUREAU 2009

MOUREAU, FRANÇOIS, *Marivaux et le jeu italien in Marivaux: Jeux et surprises de l'amour*, éd. P. FRANTZ, Oxford-Paris, Voltaire Foundation, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009, pp. 15-32.

MOUREAU 2011

MOUREAU, FRANÇOIS, *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v.1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011.

MULAZZANI 1888

MULAZZANI, GIOVANNI, *Studii economici sulle monete di Milano*, «Rivista Italiana di Numismatica», 1888, fasc. 1, pp. 41-72 e fasc. 3, pp. 299-332.

MURARO 1978

*Venezia e il melodramma nel Settecento* a cura di M.T.MURARO, presentazione di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1978, 2 voll.

MURARO 2004

MURARO, MARIA TERESA, *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2004.



MUSATTI 1917

MUSATTI, CESARE, *La "Merope" del Maffei ed Elena Balletti Riccoboni*, estr. da «L'Ateneo Veneto», XL, vol. II, novembre-dicembre 1917.

NANCY 2012

NANCY, SARAH, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Garnier, 2012.

NETTER 2012

NETTER, MARIE LAURENCE, *Du Théâtre à la Liberté. Dans les coulisses des Lumières*. Paris, Colin, 2012.

NICOLL 1963

NICOLL, ALLARDYCE, *The World of Harlequin. A critical study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, 1963.

NOGARA 1972

NOGARA, GINO, *Cronache degli spettacoli nel teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*. Introduzione di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972.

*Orfeo in Arcadia* 1984

*Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. PETROCCHI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1984.

ORTOLANI 1988

ORTOLANI, GIUSEPPE, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento in Il teatro italiano del Settecento*, a cura di G. GUCCINI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 75-99.

PAMPOLINI 2002

PAMPOLINI, ANGELA, *Il Teatro Scroffa (1692-1810) in I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, to. II, pp. 541-549.

PANDOLFI 1988

PANDOLFI, VITO, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni, 1957-1961 (anast. con prefazione e bibliografia aggiornata di S. FERRONE, Firenze, Le Lettere, 1988, 6 voll.).

PANKEEVA 2013

PANKEEVA, ANASTASIA SAKHNOVSKAIA, *La Naissance des théâtres de la Foire: influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, U.F.R. Lettres et Langages, Université de Nantes, Thèse de Doctorat sous la direction de Mme le professeur Françoise Rubellin, 2013.

PAQUET 1997

PAQUET, DOMINIQUE, *Miroir, mon beau miroir. Une histoire de la beauté*, Paris, Gallimard, 1997 (ed. italiana *Storia della Bellezza. Canoni, rituali, belletti*, Universale Electa/Gallimard, 1997).

PARISI 1932

PARISI, ARTURO, *Luigi Riccoboni: a proposito di un carteggio inedito con L.A. Muratori*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi», VII, III (1932), pp. 224-276.

PASINI FRASSONI 1914

PASINI FRASSONI, FERRUCCIO, *Dizionario Storico-Araldico dell'Antico Ducato di Ferrara*, Roma, Collegio Araldico, 1914 (rist. anast. Bologna, Forni, 1997).

PAVIS 1986

PAVIS, PATRICE, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, «Série Langues et langages», n.12, 1986.

PEYRONNET 1974

PEYRONNET, PIERRE, *La mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1974.

*Pensée, pratiques et représentations* 2012

*Pensée, pratiques et représentations de la discipline à l'âge moderne*, éd. S. DI BELLA, Paris, Garnier, 2012.

PERROT 1984

PERROT, PHILIPPE, *Le corps féminin. Le travail des apparences XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1984.

PETRUCCI 1960

PETRUCCI, ARMANDO, *Alessandro VIII, papa*, in DBI, vol. II (1960), pp. 215-219.

POIRSON 2010

POIRSON, MARTIAL, «Souffler n'est pas jouer»: *pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850)*, in *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, éd. M. FAZIO e P. FRANTZ, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 51-69.

PIERI 1990

PIERI, MARZIA, *Il «Pastor Fido» e i comici dell'Arte*, «Biblioteca Teatrale», n.17 (1990), pp.1-15.

PIGHI 1957

PIGHI, LUIGI, *Luigi Riccoboni e la scomunica degli attori in Francia*, «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi», s. VIII, vol. IX (1957), pp. 165-174.

PIPERNO 1987

PIPERNO, FRANCO, *Il sistema produttivo fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L.BIANCONI e G. PESTELLI, to. IV, Torino, EdT, 1987, pp. 3-71.

PIPERNO 1996

PIPERNO, FRANCO, *L'opera italiana nel secolo XVIII*, in *Musica in scena*, a cura di A. BASSO, vol. II, Torino, Utet, 1996, pp. 97-199.

POUGIN 1908

POUGIN, ARTHUR, *Monsigny et son temps: l'Opéra-Comique et la Comédie Italienne: les auteurs, les compositeurs, les chanteurs*, Paris, Fischbacher, 1908.

PRÉ 1987

PRÉ, CORINNE, *La parodie dramatique en vaudevilles de 1715 à 1789*, in *Burlesque et formes parodiques*, éd. I. LANDY-HOUILLAN et M. MENARD, Actes du Colloque du Mans, 4-7 décembre 1986, Seattle, PFSCS, 1987, pp. 265-281.

PROVENZAL 1900

PROVENZAL, DINO, *I Riformatori della bella letteratura italiana. Eustachio Manfredi, Giampietro Zanotti, Fernand'Antonio Ghedini, Francesco Maria Zanotti. Studio di Storia Letteraria bolognese del sec. XVIII*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1900.

QUEGUINER 2007

QUEGUINER, ANNE, *Les pratiques du costume de théâtre (fin XVII-XIXe siècle)* in *Art et usage du costume de scène*. Sous la direction de A.VERDIER, O. GOETZ, D. DOUMERGUE. Preface de D. ROCHE professeur au Collège de France. Introduction de C. BIET, Lampsaque, 2007, pp. 201-214.

QUERO 2007

QUERO, DOMINIQUE, *Les acteurs de société à l'école des comédiens italiens*, «La Revue des études italiennes», n.53 (2007), pp.73-85.

RABBONI 2008

RABBONI, RENZO, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso: studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008.

RABBONI 2010

RABBONI, RENZO, *Tracce. Per la ricostruzione dell'epistolario di Antonio Conti*, in *Lo studio, i libri e le dolcezze domestiche. In memoria di Clemente Mazzotta*, a cura di C. GRIGGIO e di R.RABBONI, Verona, Fiorini, 2010.

RAVEL 1999

RAVEL, JEFFREY S., *The contested parterre: public theater and French political culture, 1680-1791*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1999.

RICCI 1888

RICCI, CORRADO, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Monti, 1888 (anast. Bologna, Forni, 1965).

RICE 1989

RICE, PAUL F., *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989.

RINGGER 1977

RINGGER, KURT, *La Merope e il 'furor d'affetto': la tragedia di Scipione Maffei rivisitata*, «MLN», January 1977, vol. 92, no.1 *Italian Issue*, Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 38-62.

RIVIÈRE e JOUFFRAY 1978

RIVIÈRE, AUGUSTE e JOUFFRAY, ALAIN, *Le Théâtre du Capitole*, Toulouse, Privat, 1978.

RIZZONI 2009

RIZZONI, NATHALIE, *Le Geste éloquent: la pantomime en France au XVIIIe siècle*, in *Musique et geste de Lully à la Révolution*, Actes du Colloque international (Genève, 2003), textes réunis par J. WAEBER, Bern, Lang, 2009, pp. 129-147.

RIZZONI 2010

RIZZONI, NATHALIE, *Les dessous de l'Opéra-comique avant 1750*, in *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, éd. M. FAZIO e P. FRANTZ, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 70-81.

RYKNER 1998

RYKNER, ARNAUD, *L'envers du théâtre, dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1998.

ROBERT 1959

ROBERT, JEAN, *Comédiens et bateleurs sur les rives de la Garonne au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Revue d'Histoire du Théâtre», janvier-mars 1959, pp. 33-45.

ROBERT 1999

ROBERT, RICHARD, *Les rapports entre maîtres et valets dans la comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1999.

ROCHE 1989

ROCHE, DANIEL, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1989.

ROY 1960

ROY, CLAUDE, *Un théâtre grave et cruel*, «Cahiers Renaud Barrault», n. 28 (Janvier 1960), pp. 29-36.

ROMEI 1984

ROMEI, GIOVANNA, *Costantini, Angelo* in DBI, vol. xxx (1984), pp. 279-283.

ROMEI 1984b

ROMEI, GIOVANNA, *Costantini, Antonio*, DBI, vol. xxx (1984), pp. 283-284.

ROMEI 1984c

ROMEI, GIOVANNA, *Costantini, Giovanni Battista*, in DBI, vol. xxx (1984), pp. 294-297.

ROSSELLI 1999

ROSSELLI, JOHN, *Italian Opera singers on a European market*, in *Italian Culture in Northern Europe in Eighteenth Century*, ed. S. WEST, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

ROUBINE 1973

ROUBINE, JEAN-JACQUES, *La stratégie des larmes au XVII<sup>e</sup> siècle*, «Littérature», février 1973, IX, pp. 56-73.

ROUGEMONT 1981

ROUGEMONT, MARTINE DE, *Deux images d'un théâtre, ou l'image du Théâtre*, «Quaderni di Teatro», II, 11 (1981), pp. 51-66.

ROUGEMONT 1992

ROUGEMONT, MARTINE DE, *Silvia: l'actrice et ses personnages*, in *Marivaux e il teatro italiano*, Atti del Colloquio Internazionale (Cortona, 6-8 settembre 1990), a cura di M. MATUCCI, Pisa, Pacini, 1992, pp. 65-74.

ROUGEMONT 2001

ROUGEMONT, MARTINE DE, *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001.

ROUSSET 1992

ROUSSET, JEAN, *Scènes muettes et messages gestuelles* in *Marivaux ed il teatro italiano*. Atti del Colloquio internazionale (Cortona, 6-8 settembre 1990), a cura di M. MATUCCI, Pisa, Pacini, 1992, pp. 11-21.

RUBELLIN 1996

RUBELLIN, FRANÇOISE, *Marivaux dramaturge. La Double Inconstance, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Paris, Champion, 1996.

RUBELLIN 2009

RUBELLIN, FRANÇOISE, *Lectures de Marivaux. La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Le jeu de l'amour et du hasard*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

RUBELLIN 2010

RUBELLIN, FRANÇOISE, *La Française italienne et l'Italienne française (1725): la propriété artistique en débat* in *Les Querelles dramatiques à l'âge classique (XVII-XVIII siècle)*, éd. de E. HENIN, Louvain-Paris-Walpole, Peeters, 2010, pp. 205-215.

RUFFINI 1981

RUFFINI, FRANCO, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, «Quaderni di Teatro», II, 11 (1981), pp. 73-89.

SAMARAN 1912

SAMARAN, CLAUDE, *Casanova fiancé*, «La Revue de Paris», to. V, (septembre-octobre 1912), pp. 749-773.

SANNIA NOWÉ 1998

SANNIA NOWÉ, LAURA, *Scipione Maffei e il teatro ovvero: Della seduzione rinnegata*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del Convegno: Verona 23-25 settembre 1996, a cura di G.P.ROMAGNANI, Verona, Cierre, 1998, pp. 495-526.

SANTI 1981

SANTI, VENCESLAO, *Intorno alla Merope del Maffei (con documenti inediti)*, «Rivista Europea-Rivista internazionale», n.s., a. XII, vol. XXIII, fasc. III (1 febbraio 1881), pp. 399-405, in *Miscellanea Maddalena*, vol. XXVI, pp. 295-303.

SARMAN 1989

SARMAN, EDOUARD, *M.lle Aïssé. Du marché d'esclaves de Constantinople aux Salons littéraires parisiens de la Régence*, in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Marseille*, 1983-1984, Marseille, 1989, pp. 323-336.

SCARPATI 1985

SCARPATI, CLAUDIO, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in ID., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, pp. 201-238.

SCARPATI 1987

SCARPATI, CLAUDIO, *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri*, in ID., *Dire la verità al principe: ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 188- 230.

SCHERER 1975

SCHERER, JACQUES, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

SCHINDLER 2010

SCHINDLER, OTTO G., *Comici dell'Arte alle corti austriache degli Asburgo in La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale, 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. MARTINO e F. DE MICHELE. Con una presentazione di W. HELMICH, Pisa, Serra, 2010, pp. 69-143.

SCHOTTENLOHER 1934

SCHOTTENLOHER, KARL, *Massimiliano II Emanuele elettore di Baviera*, «Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti», Roma, Treccani, vol. XXII (1934), pp. 524-525 (rist. fotolitica, 1951).

SCOTT 1990a

SCOTT, VIRGINIA, *Women on the stage in Early Modern France: 1540-1750*, Cambridge University Press, 1990.

SCOTT 1990b

SCOTT, VIRGINIA, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

SCOTT 2002

SCOTT, VIRGINIA, *The Actress and Utopian Theatre Reform: Riccoboni, Rousseau, and Res-tif*, «Theatre Research International», n. 27 (1 March 2002), pp. 18-27.

SELMI 2015

SELMI, ELISABETTA, *Alla ricerca di una tradizione moderna :attraverso le Meropi del teatro italiano*, in «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. ZUCCHI, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp.15-48.

SELFRIDGE-FIELD 1985

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985.

SELFRIDGE-FIELD 1998

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 'La Guerra de' Comici': *Mantuan comedy and venitian opera in ca.1700*, «Recercare», X (1998), pp. 208-248.

SELFRIDGE-FIELD 2007

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

SENARDI 1982

SENARDI, FULVIO, *Alle origini del dramma borghese: Merope di Scipione Maffei*, in *Tre studi sul teatro tragico italiano tra manierismo ed età dell'Arcadia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982, pp. 83-117.

Settecento emiliano 1986

*Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di S. DAVOLI, Bologna, Il Mulino, 1986.

SIGURET 1993

SIGURET, FRANÇOISE, *L'Œil surpris, perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1993.

SMITH 1970

SMITH, PATRICK J., *La Decima Musa. Storia del libretto d'opera*, Firenze, Sansoni, 1970.

SOMMER-MATHIS 2003

SOMMER-MATHIS, ANDREA, *Momo e Truffaldino: i personaggi comici nelle due versioni del Pomo d'oro alla corte di Vienna (1668) e di Madrid (1703)*, in *Commedia dell'Arte e Spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. LATTANZI e P. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 165-183.

SPANU FREMDER 2012

SPANU FREMDER, SILVIA, *Un théâtre d'acteurs dans un théâtre du roy: institutionnalisation et conservation de la dramaturgie des Italiens à la Comédie Française* in in *L'Opéra de Paris, la Comédie française et l'Opéra-comique. Approches comparées (1669-2010)*, S.CHAOUCHE-D.HERLIN- S.SERRE (ed.), Paris, Droz, Etudes et Rencontres de l'École des Chartes, 2012, pp. 39-59.

SPAZIANI 1957

SPAZIANI, MARCELLO, *Il teatro minore di Lesage, studi e ricerche*, Roma, Signorelli, 1957.

SPAZIANI 1982

SPAZIANI, MARCELLO, *Gli italiani alla foire. Quattro studi con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982.

SURMA-GAWLOWSKA 2010

SURMA-GAWLOWSKA, MONIKA, *La Commedia dell'Arte in Polonia*, in *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale, 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. MARTINO e F. DE MICHELE. Con una presentazione di W. HELMICH, Pisa, Serra, 2010, pp.159-182.

TABACCHI 2004

TABACCHI, STEFANO, *Imperiali, Giuseppe Renato*, in DBI, vol. LXII (2004), pp. 305-308.

TAVIANI 1981

TAVIANI, FERDINANDO, *Ideologia teatrale e teatro materiale: sugli attori*, «Quaderni di Teatro», a. I, n. 2 (1981), pp. 25-37.

TAVIANI 1984

TAVIANI, FERDINANDO, *Bella d'Asia, Toquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone-Letteratura», a. XXXV, n. 408-410 (febbraio-aprile 1984), pp. 3-76.

TAVIANI 1986

TAVIANI, FERDINANDO, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, «Teatro e Storia», n. 1 (ottobre 1986), pp. 25-75.

TAVIANI-SCHINO 2011

TAVIANI, FERDINANDO- SCHINO, MIRELLA, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, (1982) 2011<sup>4</sup>.

TE 1985

TE. «Théâtre en Europe», n. 6, avril 1985.

*Teatri del Veneto*

*I teatri del Veneto*, a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, Regione Veneto-Corbo e Fiore.

- I. *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*, 1995.
- II. *Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, 1985.
- III. *Padova e Rovigo e il loro territorio*, 1988.
- IV. *Treviso e la marca trevigiana*, 1994.

*Teatri di Ferrara 2002*

*I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, 2 voll.

*Teatri storici in Emilia Romagna 1982*

*Teatri storici in Emilia Romagna*, a cura di S. M. BONDONI, Bologna, Istituto per i beni culturali della Regione Emilia Romagna, 1982.

*Teatro e musica nel '700 Estense 1994*

*Teatro e musica nel '700 Estense. Momenti di storia culturale e artistica, polemica di idee, vita teatrale, economia e impresariato*, a cura di G. VECCHI e M. CALORE, Firenze, Olschki, 1994.

TESSARI 1981

TESSARI, ROBERTO, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.

TESSARI 1995

TESSARI, ROBERTO, *Dopo gli sputi in platea, un teatro di statue affascinante. Lo sperimentalismo di Luigi Riccoboni*, in *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 3-51.

TESSARI 1997

TESSARI, ROBERTO, *Maschere di cera: riforme, giochi, utopie: il teatro europeo del Settecento tra pensiero e scena*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

TESSARI 2013

TESSARI, ROBERTO, *La Commedia dell'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

THIROUIN 2007

THIROUIN, LAURENT, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 2007.

TOMLINSON 1981

TOMLINSON, ROBERT, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Genève-Paris, Droz, 1981.

TOT 2000

TOT, ISAAC DU, *Histoire du système de John Law (1716-1720)*, Publication intégrale du manuscrit inédit de Poitiers établie et introduite par A. E. MURPHY, Paris, Institut National des Études Démographiques, 2000.

TRAUTMANN 1887

TRAUTMANN, KARL, *Italienische Schauspieler am bayerischen Hofe in Jahrbuch für münchener Geschichte*, ed. K. VON KEINHARDTOTTNER e K. T., München, Lindauersche Buchhandlung, 1887.



TRICOU 1959

TRICOU JEAN, *La médaille d'Isabella Andreini*, «Revue numismatique», 6<sup>e</sup> série, to. 2 (1959), pp. 283-287.

TRIVERO 1991

TRIVERO, PAOLA, *Le riscritture sceniche di Luigi Riccoboni*, in *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione*, (Pisa, gennaio-maggio 1991) atti a cura di E. LUGNANI SCARANO e D. DIAMANTI, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1991, pp. 301-316.

TRIVERO 2000

TRIVERO, PAOLA, *Tragiche donne, Tipologie femminili nel teatro italiano del Settecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

TROTT 1991

TROTT, DAVID, *Marivaux et la vie théâtrale de 1730 à 1737*, «Études Littéraires », vol. 24, n.1 (été1991), pp. 19-30.

TROTT 1996

TROTT, DAVID, *Histoire et recueil des Lazzis*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

TROTT 2000

TROTT, DAVID, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle: jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

TURCHI 1985

TURCHI, ROBERTA, *La commedia italiana del Settecento*, Roma, Sansoni, 1985.

*Uomini di teatro nel Settecento in Emilia Romagna* 1986

*Uomini di teatro nel Settecento in Emilia Romagna. Il teatro della cultura: prospettive documentarie*, a cura di E. CASINI-ROPA et al., Modena, Mucchi, 1986, 2 voll.

VANDELLI 1991

VANDELLI, VINCENZO, *Le forme del Collegio dei Nobili e della Chiesa. Il contesto urbano e l'architettura in Il collegio e la chiesa di San Carlo a Modena*, a cura di D. BENATI, L. PERUZZI, V. VANDELLI con un saggio introduttivo di A.M. MATTEUCCI, Banca Popolare dell'Emilia, Modena, 1991, pp. 79-131.

VARESE 1961a

VARESE, CLAUDIO, *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 225-239 [sta anche in «Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi», s. VIII, vol. IX (1957), pp. 175-187.

VARESE 1961b

VARESE, CLAUDIO, *Il Maffei, il Baruffaldi, Elena Balletti e il linguaggio teatrale del Settecento*, in *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 217-224.

VAZZOLER 1998

VAZZOLER, FRANCO, *Ordine e disordine. Un'occasione per ripensare il problema dell'attore nel Sei-Settecento*, «L'immagine riflessa», VII (1998), pp. 125-133.

VENARD 1985

VENARD, MICHÈLE, *La Foire entre en scène*, préface de G. COUTON, Paris, Librairie Théâtrale, 1985.

VENTURI 1998

VENTURI, FRANCO, *Settecento riformatore, da Muratori a Beccaria*, to. I, Torino, Einaudi, 1998.

VESCOVO 2010

VESCOVO, PIERMARIO, «*Farvi sopra le parole*». *Scenario, ossatura, canovaccio*, «Commedia dell'Arte» *Annuario Internazionale*, III (2010), pp. 95- 116.

VESCOVO 2010

VESCOVO, PIERMARIO, *Ruffiano e messaggero di Talia: Giacomo Casanova teatrante*, in *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, a cura di G. PIZZAMIGLIO, Firenze, Olschki, 2001, pp. 277-291.

VICENTINI 2012

VICENTINI, CLAUDIO, *La teoria della recitazione*, Venezia, Marsilio, 2012.

VILLIERS 1961

VILLIERS, ANDRE, *Le Cloître et la Scène. Essai sur la conversion d'acteurs*, Paris, Nizet, 1961.

VINTI 1988

VINTI, CLAUDIO, *Jean-Antoine Romagnesi al Théâtre Italien: gli esordi drammatici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.

VINTI 1989

VINTI, CLAUDIO, *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989.

VIOLA 2001

VIOLA, CORRADO, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.

VIOLLIER 1950

VIOLLIER, RENEE, *Jean Joseph Mouret, le musicien des Grâces*, Paris, Floury, 1950.

WEST 1991

WEST, SHEARER, *The Image of the Actor. Verbal & Visual representation in the age of Garrick & Kemble*, New York, St. Martin's Press, 1991.

WEST 1999

WEST, SHEARER, *Visual culture, performance culture and the Italian diaspora in the long eighteenth Century*, in *Italian Culture in Northern Europe in Eighteenth Century*, S. WEST (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

WIEL 1897

WIEL, TADDEO, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800) con prefazione dell'autore*, Venezia, Visentini, 1897.

WINTER 1962

WINTER, MARIAN HANNAH, *Le théâtre du merveilleux*, Paris, Perrin, 1962.

WYNGAARD 2000

WYNGAARD, AMY, *Switching Codes: Class, Clothing, and Cultural Change in the Works of Marivaux and Watteau*, «Eighteenth-Century Studies», 33, n. 4 (2000), pp. 523-541.

ZANON 2015

ZANON, TOBIA, *Stili e metro della Merope di Scipioe Maffei*, in in «Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di E. ZUCCHI, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 199-213.

ZAPPERI 1963a

ZAPPERI, ADA, *Balletti (Baletti, Balleti, Balletty) Elena Virginia*, in DBI, vol. v (1963), pp.590-593.

ZAPPERI 1963b

ZAPPERI, ADA, *Balletti (Baletti, Balleti, Balletty) Giuseppe*, DBI, vol. v (1963), pp. 593-594.

ZAPPERI 1966

ZAPPERI, ADA, *Benozzi, Giovanna (Zanetta Rosa Guglielma)*, in DBI, to. VIII (1966), pp. 571-572.

ZAPPERI 1968

ZAPPERI, ADA, *Bianchi, Brigida*, in DBI, vol. x (1968), pp.71-72.

ZAPPERI 1968b

ZAPPERI, ADA, *Biancolelli, Caterina*, in DBI, vol. x, (1968), pp. 237-238.

ZAPPERI 1968c

ZAPPERI, ADA, *Biancolelli, Pietro Francesco, detto Dominique*, DBI, vol. x (1968), pp. 239-241.

ZORZI 1977

ZORZI, LUDOVICO, *Venezia, la Repubblica a Teatro*, in ID., *Il Teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 235-290.



## INDICE DEI NOMI

Non si registrano né i personaggi delle opere letterarie, drammaturgiche e artistiche, né le divinità mitologiche o i personaggi di fantasia. I nomi di Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia e Giovanna Benozzi Balletti detta Silvia non sono stati indicizzati.

Acquaro Graziosi, Maria Teresa, 59n.  
 Adami, Beatrice, 62n.  
 Addison, Joseph, 75.  
 Ademollo, Alessandro, 169n., 174 e n.  
 Agosti, Giulio, 3n., 62n., 81 e n., 82n., 99n., 124n.  
 Aïcha, Charlotte-Élisabeth, detta Madame Aïssé, 172 e n.  
 Alain, Robert, 241n.  
 Albergati, famiglia, 62n.  
 Alberti, Carmelo, 37n., 51n., 53n., 54n., 96n., 105n.  
 Albertini, Giovanna, detta Reggiana, 89n.  
 Albini, famiglia, 18.  
 Albini, Filippo, 18 e n.  
 Albinoni, Tomaso, 92n.  
 Alborghetti, Pietro, detto Pantalone, 85, 132, 153, 156, 178n., 191, 194, 195, 199 e n., 200, 216.  
 Aldobrandini, Cinzio, 158n.  
 Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d', 226n., 229 e n., 234 e n.  
 Alessandri, Alessia, 11n.  
 Alessandro VIII *alias* Pietro Ottoboni, papa, 9 e n.  
 Alfonzetti, Beatrice, 75n.  
 Alighieri, Dante, 59.  
 Allacci, Leone, 12n.  
 Allainval, Leonor Jean Soulas d', 222n., 223n.  
 Allard, Charles, 188.  
 Allegri, famiglia, 71n.  
 Ambreville, Anna Maria Lodovica d', 84n.  
 Andreasi, Marcello, 26n.  
 Andreini, Giovan Battista, detto Lelio, 2n., 35n., 100.  
 Andreini, Isabella, 63, 64, 160, 161 e n., 185, 189.  
 Andreucci, Anna, detta Diamantina, 35, 38, 39n.  
 Andreucci, Caterina, detta Lavinia, 35, 38.  
 Angelelli, famiglia, 62n.  
 Angiolillo, Maria Luisa, 110n.  
 Anna d'Asburgo, detta Anna d'Austria, regina di Francia, 147, 160.  
 Anna Sofia di Danimarca, 29n.  
 Anouilh, Jean, 240 e n.  
 Antier, Marie, detta Mademoiselle Antier, 201n.  
 Aragonés, Nuria, 197n.  
 Archiari, Luca, 24.  
 Archiari, Vittoria, 24.  
 Argenson, René-Louis de Paumy, 86, 87n., 114n., 118n., 127n., 133 e n., 170n., 224n., 228n., 231n., 233n., 241n.-243n., 245n.  
 Ariosto, Gabriele, 104n.  
 Ariosto, Ludovico, 67n., 104 e n.-106n., 114, 117, 124.  
 Ariosto, Virginio, 104n.  
 Aristofane, 157n.  
 Aristotele, 23n., 65n., 72, 88.  
 Armand, François-Armand Huguet, detto, 215 e n.  
 Armani, Vincenza, 63, 189, 227.  
 Astori, Ursula, 130n., 155 e n., 156.  
 Attinger, Gustave, 187n.  
 Aubert, Jacques, 200.  
 Aubigné, Françoise d', detta Madame de Maintenon, 148, 160.  
 Aubigny, Julie d', detta Mademoiselle Maupin, 182 e n.  
 Audureau, Claude-Simone, 168n.  
 Audureau, Pierre-Louis, 168n.  
 Augusta di Baden-Baden, 212 e n.  
 Augusti, Angiola, 84n.  
 Aunillon, Pierre-Charles Fabiot, 241n.  
 Aureli, Aurelio, 75n.  
 Autreau, Jacques, 111n., 190 e n., 201, 202n., 225 e n., 227, 238.  
 Bachamont, Louis Petit de, 132n., 134n., 213n.  
 Baculard d'Arnaud, François-Thomas-Marie de, 156n.  
 Bajardi, famiglia, 41n.  
 Balbi, Giovan Battista, 159.  
 Balletti, compagnia, 19.  
 Balletti, coniugi, 9, 43.  
 Balletti, famiglia, 2, 63, 169, 178n.  
 Balletti, Antoine-Étienne, 173 e n., 174n., 178n.  
 Balletti, Francesco, detto Mario, 11, 14, 15, 25, 36 e n., 57, 166.  
 Balletti, Francesco Maria, 11.  
 Balletti, Giovanna, 57.  
 Balletti, Giuseppe Antonio Gaetano, detto Mario, 15, 36n., 42, 53n., 54 e n., 76, 84, 85, 95, 168n.-174 e n., 177 e n.-179, 189 e n., 191, 198, 226, 239n., 241.  
 Balletti, Guillaume-Louis, 174.  
 Balletti, Jules-Antoine, 174.  
 Balletti, Louis-Joseph, 173, 174 e n.  
 Balletti, Margherita, 36n., 44n., 50.  
 Balletti, Marie-Magdeleine, detta Manon, 174n.-176, 178 e n., 179 e n.  
 Balletti, Stefano, 43n.  
 Balletti, Teresa, 11, 13, 36n., 45n.  
 Bapst, Germain, 145n., 180n., 182n.  
 Barbon Morosini, Vincenzo, 201 e n.-203 e n., 212 e n.  
 Baron, Michel, 110n., 125, 218, 222 e n., 223 e n.  
 Baron, René-Claude-Gabriel, 178n.  
 Barrault, Jean-Louis, 235.  
 Barry, Marie-Jeanne Bécu, contessa du, 213.

Bartoli, Francesco, 12 e n., 20 e n., 32n., 34n., 36n., 44n., 49n., 51n., 63n., 64, 84, 105n., 154 e n.  
 Baruffaldi, Girolamo, 9n., 18n., 65 e n., 73n., 103n.  
 Bastona, Andriana, 51n.  
 Bastona, Marta, 51n.  
 Baudoin, Jean, 237n.  
 Becelli, Giulio Cesare, 72n., 73n., 96n., 103 e n., 104 e n., 106n.  
 Bédoyère, Marguerite Charles Huchet, marquis de la, 156n.  
 Beduzzi, Antonio, 19.  
 Bellini, Vincenzo, 10n.  
 Belloni, Antonio, 195.  
 Benassati, Giuseppina, 91n., 93n.  
 Beniscelli, Alberto, 75n.  
 Benozzi, coniugi, 28.  
 Benozzi, famiglia, 164, 168, 169.  
 Benozzi, Antonio, detto Trappola, 25 e n., 163, 164, 166-169n., 171.  
 Benozzi, Bonaventura, detto il Dottore, 168 e n., 176.  
 Benozzi, Marco, 36.  
 Benozzi, Maria, 167, 168, 171, 174, 178n.  
 Bentham, Jeremy, 207n.  
 Benti in Bulgarelli, Marianna, detta la Romanina, 83n.  
 Bentivoglio, famiglia, 13, 41n., 62n., 68n.  
 Bentivoglio, Cornelio, 68 e n.  
 Bentivoglio, Ippolito d'Aragona, 12, 13 e n., 16n.  
 Benzoni, Gino, 28n.  
 Beretti, Lorenzo, 4n., 32, 34 e n.  
 Bergalli, 57n.  
 Berlanstein, Lenard R., 208n.  
 Bernardoni, Pietro Antonio, 83n.  
 Bernhardt, Sarah, 111.  
 Bernini, comica, 42.  
 Berry, Carlo, duca di, 161, 162.  
 Besutti, Paola, 28n., 31n.  
 Bettoni, Francesco, 133.  
 Bevilacqua, famiglia, 71n.  
 Bevilacqua, Bradamante, 9n.  
 Bevilacqua, Francesco sr., 9n.  
 Bevilacqua, Francesco jr., 9n.  
 Bevilacqua, Giuseppe, 9n.  
 Bevilacqua, Tremellio, 9n.  
 Beville, Méderic-François, 177.  
 Bezzi, Pietro, 92n.  
 Bianchi, Alessandro, 28n., 30n.  
 Bianchi, Brigida, detta Aurelia, 147 e n., 161.  
 Bianchi, Giuseppe, 158.  
 Biancolelli, Caterina, 188, 230 e n.  
 Biancolelli, Dominique, 166, 192 e n., 215 e n.  
 Biancolelli, Marie-Thérèse, 195n.  
 Biancolelli, Pierre-François, detto Dominique fils, 84, 148, 152n., 156n., 166-168 e n., 192 e n.-197n., 200 e n., 214, 216 e n.-218, 220, 225n., 227n., 230 e n., 239n., 241, 243n.-245n.  
 Bibbiena, Francesco, *vedi* Galli Bibbiena, Francesco.  
 Biet, Christian, 207n.  
 Bignami, Paola, 110n.  
 Bisaccioni, Maiolino, 158n.  
 Bissoni, Camilla, 39.  
 Bissoni, Giovanni, 37n., 38, 54 e n., 86, 96, 154 e n., 155, 200.  
 Blanc, Olivier, 140n.  
 Blancey, Claude-Charles Bernard de, 62n.  
 Blondel, Jacques-François, 178 e n.  
 Blondel, Nicolas-François, 178n.  
 Blondy, Michel, 200.  
 Bluche, François, 162n.  
 Boccabadati, Giovan Battista, 12, 93n.  
 Boccaccio, Giovanni, 84, 85.  
 Boileau, Nicolas, 23n.  
 Boindin, Nicolas, 70n., 110n., 118n., 121n., 148n., 150n., 151n., 153n.-155 e n., 168n., 172n., 185n.-187n., 189n.-191n., 193n., 194n., 196n., 231n.  
 Boissy, Louis de, 152n., 195n., 247.  
 Bolognini, Giorgio, 95n.  
 Bonardy, abate, 243n.  
 Bonetti, Caterina, 128n.  
 Bonhôte, 233n.  
 Bonifaci, Angela, 14.  
 Bonifacio, Bernardo, 14, 25.  
 Bononcini, Antonio Maria, 83n., 84n.  
 Bononcini, Domenico, 14.  
 Bononcini, Giovanni Battista, 44n., 50, 83n., 84n.  
 Boquet, Guy, 194n.  
 Bordoni, Faustina, 83n.  
 Borizio, Ottavio, 73n.  
 Borromeo, Carlo, santo, 12, 26.  
 Borromeo, Federico, 26.  
 Bortolani, Fabio, 91n.  
 Boschi, Giuseppe Maria, 84n.  
 Bosisio, Paolo, 235n.  
 Botot, Marie-Anne, detta Mademoiselle Dangeville, 179n.  
 Bottazzoni, Pier Francesco, 58n.  
 Bouhier, Jean, 243n.  
 Bouhours, Dominique, 17n., 247n.  
 Boullé, Charles, 157n.  
 Bourbon, famiglia, 204.  
 Bourbon, Françoise-Marie de, 67n., 203, 212 e n.  
 Bourbon, Louis Auguste de, 143n.  
 Bourbon, Louise-Bénédicte de, 226 e n.  
 Bourbon, Louise-Françoise de, 202n., 212 e n.  
 Bourbon-Condé, Louis IV Henri de, 202 e n., 203 e n., 212 e n.  
 Bourbon-Orléans, Louis Philippe II de, 144n., 202.



Bourgogne, Louis de France de, 161, 162.  
 Bouvard, François, 182n.  
 Bracci, Angelica, 155n.  
 Braccioli, Grazio, 155n.  
 Bracciolini, Poggio, 66n.  
 Brenner, Clarence Dietz, 83n., 117n., 156n.,  
 158n., 170n., 183n., 186n., 230n., 238n.  
 Breteuil, Louis Nicolas, barone di, 30n.  
 Brollio, Ambrogio, 14.  
 Broschi, Carlo, detto Farinelli, 89n.  
 Brueys, David-Augustin de, 165n.  
 Brunetta, comica, 37, 38 e n.  
 Bucciarelli, Melania, 80n., 84n., 91n., 105n.  
 Bulgarini, Carlo, 29.  
 Buonamici, elemosiniere dei commedianti  
 italiani, 66.  
  
 Cadet, Louis, 166.  
 Calcagnini, Deianira, 9n., 10.  
 Calcagnini, Francesco, 9n.  
 Caldara, Antonio, 74n.  
 Calderón de la Barca, Pedro, 12n.  
 Calderoni, compagnia, 15, 19.  
 Calderoni, coniugi, 9, 17.  
 Calderoni, Agata Caterina, detta Flaminia,  
*vedi* Vitaliani in Calderoni, Agata Caterina.  
 Calderoni, Francesco, detto Silvio, 2n., 7, 10-  
 14, 18 e n., 19, 25, 33, 34, 36 e n., 166.  
 Calore, Marina, 57n.  
 Calvi, Giovan Battista, detto Gambino, 105n.  
 Camargo, Marie-Anne de, 135n., 182, 209.  
 Cammas, Guillaume, 165n.  
 Campardon, Emile, 44n., 127n., 130n., 131n.,  
 147n., 153n., 155n.-157n., 168n.-170n., 172n.,  
 194n., 195n., 206n., 248n.  
 Campistrone, Jean Galbert, de, 165 e n., 180n.  
 Camurri, Daniela, 62n.  
 Cantù, Carlo, detto Buffetto, 2n., 57.  
 Capece, Carlo Sigismondo, 80n.  
 Cappelletti, Salvatore, 125n.  
 Caprara, Francesco Carlo, 16 e n.  
 Caquet, costruttore, 174n.  
 Carbon, Joseph Montpezat de, 164n.  
 Carboni, Giovan Battista, 89n., 105n.  
 Carlo II d'Asburgo, re di Spagna, 28.  
 Carlo III di Borbone, re di Spagna, 131.  
 Carrington Lancaster, Henri, 170n.  
 Cars, Laurent, 246n.  
 Carton, Marie-Anne-Armande, detta Manon  
 Dancourt, 110n.  
 Casali, Gaetano, 85n.  
 Casanova, Gaetano, 40, 41, 119.  
 Casanova, Giacomo, 36n., 41n., 43 e n., 113,  
 119 e n., 174n., 176 e n., 178 e n., 179n., 248 e  
 n.  
 Castelluccio, Stéphane, 212n., 213n.  
 Castelvetro, Ludovico, 23n., 91.  
 Castagneto, Stefano, 131n.  
  
 Castri, Massimo, 235.  
 Caumont, Henri Jacques Nompard de, p. 234n.  
 Cavalcanti, Bartolomeo, 65n.  
 Cavanna, Giovan Battista, 92n.  
 Cavazza, Alfonso, 83n.  
 Cavazzoni Zanotti, Ercole, 59, 61.  
 Cavazzoni Zanotti, Francesco Maria, 61 e n.  
 Cavazzoni Zanotti, Giampietro, 57 e n., 59 e  
 n., 60n., 61 e n., 69n.  
 Cavazzoni Zanotti, Giovan Andrea, 57 e n.  
 Caylus, Marthe-Marguerite Le Valois de  
 Villette, detta Madame de, 71n.  
 Cayrou, Gaston, 121n.  
 Cazenave, dottore, 163n.  
 Cazeneuve, François, detto Desgranges, 163n.,  
 195.  
 Cecchini, Orsola, 189.  
 Cecchini, Pier Maria, detto Frittellino, 2 e n.  
 Cesarini Sforza, famiglia, 41n.  
 Cesatti, Giovanna, 89n.  
 Chalussay, Le Boulanger de, 200n.  
 Charavay, Étienne, 139n.  
 Châteauneuf, Marie-Anne de, detta  
 Mademoiselle Duclos, 209n., 215, 218, 220-  
 222.  
 Chereau, Patrice, 235.  
 Cherubini, Francesco, 73n.  
 Chiarelli, Alessandra, 158n.  
 Cicerone, Marco Tullio, 65n.  
 Cicognini, Giacinto Andrea, 40n., 82, 118.  
 Cimadori, Giovanni Antonio, detto Finocchio,  
 24.  
 Ciuti, Carlo, 26.  
 Clausen, Jørgen Stender, 192n.  
 Clément, Charles-François, 176.  
 Clemente XI, *alias* Giovanni Francesco  
 Albani, papa, 28, 71n.  
 Cocchi, Antonio, 59n., 104n., 107n.  
 Coeyman, Barbara, 147n., 187n.  
 Cogrossi, Carlo Francesco, 94n.  
 Colbert de Villacerf de Saint-Pouange, Jean-  
 Baptiste Michel, 164 e n.  
 Colet, 187.  
 Coletti, Agostino Bonaventura, 75n.  
 Collé, Charles, 183n.  
 Collucci, Filippo, detto Silvio, 51 e n.  
 Condé, Louis III de, 202n.  
 Cont, Alessandro, 21n.  
 Conti, Antonio Alberto, 5n., 40 e n.  
 Conti, Antonio Schinella, 58 e n., 65n., 66 e  
 n., 68 e n., 71n., 83, 90n., 96n., 103n., 126,  
 223.  
 Conti, Francesco, 105n.  
 Copeau, Jacques, 235.  
 Coppa, Antonio, detto Fulvio, 36.  
 Coppa, Colomba, detta Aurelia, 27, 31, 34-40  
 e n., 45 e n., 48n., 50.  
 Coppa, Giuseppe, detto Trinella, 36.

Cornaro, nobiluomo, 13.  
 Corneille, Pierre, 34 e n., 57n., 72, 82, 83, 175, 212, 215, 228n., 249 e n.  
 Corneille, Thomas, 221n., 237n.  
 Corona in Costantini, Teresa, detta Diana, 3 e n., 4 e n., 31-35 e n., 37 e n.-40, 46n., 48n.-50 e n., 52 e n., 80, 85, 130.  
 Corradi, Cesare, 31n.  
 Cortesi, Orsola, 192n.  
 Cosmacini, Giorgio, 23n.  
 Costa, Orsola, 155n.  
 Costantini, famiglia, 129, 130.  
 Costantini, Angelo, detto Mezzettino, 12, 128-130n., 200n., 211.  
 Costantini, Anna Elisabetta, detta Mademoiselle Belmont, 130 e n., 195.  
 Costantini, Antonio, detto Gradellino, 6n., 37 e n., 38.  
 Costantini, Costantino, detto Gradellino, 24, 37n., 38.  
 Costantini, Domenica, detta Corallina, 24.  
 Costantini, Giovan Battista, detto Ottavio, 2n., 3n., 32 e n., 37n., 130, 145, 146 e n., 167, 195 e n.  
 Cotta, Angela, 37.  
 Cotta, Pietro, detto Celio, 4n., 7, 34 e n., 36, 37n., 100.  
 Cottini, Antonio, 92.  
 Coudray, Alexandre-Jacques du, 32n., 55n., 107n., 128n., 130n., 154n., 193n., 194n., 224n., 230n., 238n., 239n., 241n., 242n.  
 Courbeville, Jeande, 247n.  
 Courville, Xavier de, 25n., 26n., 46n., 55n., 70n., 94n., 97n., 103n., 104, 124n., 131n., 136n., 137n., 146n., 155n., 167n., 194n., 195n., 204n., 206n., 209n., 235.  
 Coypel, Antoine, 187.  
 Coypel, Charles-Antoine, 191n., 214.  
 Coypel, Noël Nicolas, 139n.  
 Cramoisy, editore, 147.  
 Cratino, 157n.  
 Crébillon, Prosper Jolyot de, 212, 246n.  
 Cremona, conte, 51.  
 Crescimbeni, Giovanni Mario, 63n.  
 Cristiani, Beltrame, 41n.  
 Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana, 158n.  
 Croci Viviani, Elena, 155n.  
 Cuzzoni, Francesca, 83n., 89n.  
  
 Dacier, André, 23n.  
 D'Alessandro, Giuseppe, 2n.  
 Dancourt, Florent Carton, 175, 200n.  
 Danese, Giovanni Tommaso, detto Tabarino, 15n.  
 Da Ponte, Lorenzo Antonio, 68n.  
 D'Arco, Carlo, 32n.  
 Davanzo Poli, Doretta, 110n., 112n.  
 Davari, Stefano, 12n., 20 n.  
 De Boni, Filippo, 138n.  
 De Brosse, Charles, 62n., 76n., 92n.  
 De Caro, Gaspare, 13n.  
 De' Dottori, Carlo, 34n.  
 Defrance, Eugene, 140n.  
 De Gaulle, Julien, 139n.  
 Dehesse, Jean-Baptiste, 152n., 245n.  
 Deierkauf-Holsboer, Wilma S., 147n., 157n.  
 Dekker, Rudolf M., 189n.  
 Delacourt, Marc-Anthoine, 171.  
 Delalande, Thérèse, 195 e n., 200, 244.  
 Delaplace, Antoine, 166, 167n.  
 Delettra, Antoine, 175.  
 Delisle de La Devrètière, Louis-François, 115n.-117n., 127, 215, 227, 241 e n.  
 Della Pagana, Giovanni, detto Perella, 155n.  
 Delosme de Montchesnay, Jacques, 183n.  
 De Luca, Emanuele, 168n.  
 Demetrio Falereo, 65n.  
 Desaunières, Louis, 139.  
 Desboulmiers, Jean-Auguste Julien, 128n., 136n., 147n., 224n.  
 Desfontaines, Pierre-François, 67, 68, 103.  
 Desmares, Christine Antoinette Charlotte, 203 e n.  
 Desmares, Marie, detta La Champmeslé, 203n., 220n.  
 Desmares, Nicolas, 203n.  
 Desmeure, notaio, 134.  
 Desplace, Louis, 221n.  
 Desportes, Claude-François, 112n., 113, 227.  
 D'Orneval, Jacques-Philippe, 238n.  
 D'Orsi, Giovanna, detta Spinetta, 38 e n.  
 D'Orsi, Maria Teresa, 14, 129.  
 D'Orsi, Vittorio, 14.  
 Du Bocage, Antoine Chantrelle, detto, 218.  
 Dubois, Guillaume, 144n., 203.  
 Dubois Kevran, Geneviève, 163n.  
 Dubuisson, Simon Henri, p. 234n.  
 Duboul, Axel, 165n.  
 Duc de Gesvres *vedi* Tresmes, Louis Leon Potier, duca di.  
 Duchemin, Jean-Pierre Chemin, detto, 218.  
 Duchemin, Pierre Jacques, 221n.  
 Dudit de Maizières, 128n.  
 Dumas D'Aigueberre, Jean, 221n.  
 Dufresny, Charles, 183n.  
 Dun, attore, 201n.  
 Duni, Egidio, 186n.  
 Dupilet, Alexandre, 144n.  
 Duroncerav in Favart, Marie Justine Benoîte, detta Madame Favart, 132 e n., 133n., 174 e n., 175n., 182.  
 Duse, Eleonora, 111.  
  
 Elias, Norbert, 207n.  
 Ermogene, 65n.

Errico, Scipione, 158.  
 Este, famiglia d', 22n., 27, 41n.  
 Este, Alfonso IV d', 22n.  
 Este, Cesare Ignazio d', 21n.  
 Este, Enrichetta d', 41n., 69, 131.  
 Este, Francesco I d', 22n., 57n.  
 Este, Francesco II d', 16 e n., 17 e n., 21 e n.-27 e n., 45, 48n., 81n., 91, 153, 195n.  
 Este, Francesco III d', 69.  
 Este, Maria d', 13.  
 Este, Rinaldo I d', 21n., 22n., 27, 84, 89n.-92n., 130, 131, 166, 180n., 198 e n., 202.  
 Eupoli, 157n.  
 Euripide, 75n., 97.

Fabiano, Andrea, 224n.  
 Fabiot Aunillon, Pierre-Charles, 241n.  
 Fabri, Agostino, 16n.  
 Facchinelli, Lucia, 89n.  
 Fagan, Barthelemy Christophe, 180n.  
 Farge, Arlette, 207n.  
 Farnese, famiglia, 41n., 57.  
 Farnese, Alessandro, 13, 25, 32.  
 Farnese, Antonio, 41n., 54, 55n., 69, 106, 131, 145, 156n., 206 e n.  
 Farnese, Elisabetta, 131.  
 Farnese, Francesco Maria, 54, 71n., 148.  
 Farnese, Margherita, 21n.  
 Farnese, Ranuccio II, 13, 16n., 36, 128n.  
 Fatouville, Anne Mauduit, detto Nolant de, 230.  
 Faustini, Giuseppe, 26n., 59n.  
 Favalli, Cesare, 103n.  
 Favart, Charles-Simon, 132n., 174 e n., 175n., 186n.  
 Federico Augusto I, 129.  
 Federico Augusto II, 69.  
 Felicini, famiglia, 62n.  
 Ferrari, Giuseppe Ignazio, 155n.  
 Ferrari, Silvio, detto della Diana, 3n.  
 Ferrone, Siro, 2n., 6n., 9n., 11n.  
 Fiala, Angiolina, 2n.  
 Fiala, Giuseppe, detto Capitan Sbranaleoni, 2n., 20, 24.  
 Filippo V, re di Spagna, 28, 131, 162, 165n.  
 Filippo d'Angiò, *vedi* Filippo V, re di Spagna.  
 Fiorilli, Tiberio, detto Scaramuccia, 147n., 165n.  
 Fleury, André-Hercule de, 62n., 63n., 129, 132n., 133n., 143n., 202.  
 Fleury, Marguerite, 140.  
 Fontanelli, Decio, 21, 22 e n., 25n., 92 e n.  
 Fontanini, Giusto, 102.  
 Fontenelle, Bernard de, 58n., 226n., 228n.  
 Forsan, Ola, 190n.  
 Foucault, Michel, 207n.  
 Frajese, Carlo, 50n.  
 Francesco I, re di Francia, 198.

Franchetti, Anna Lia, 233n.  
 Françoise, domestica, 138.  
 Freret, Nicolas, 194.  
 Freschot, Casimir, 9n., 28n.  
 Frugoni, Carlo Innocenzo, 69n.  
 Fuchs, Max, 166n., 167n., 193n., 195n.  
 Fuzelier, Louis, 216 e n., 217n.

Gaggi, Giovanni, detto Pantalone, 15, 16n., 39, 50.  
 Gagliardi, Giuseppe, 76n.  
 Gallet, Michel, 178n.  
 Galli, Gilberta, 64.  
 Galli Bibbiena, Francesco, 71n., 89n.  
 Gallini Berloi, Vincenza, 153, 178n.  
 Gandini, Antonio, 21n., 24n., 83n., 91n.-93n.  
 Gardellini, Gabriella, detta Argentina, 27, 45 e n., 46 e n., 153.  
 Garelli, Giovan Battista, detto Pantalone, 35, 36, 38, 40, 48, 79, 95, 96.  
 Garrick, David, 135n., 136n., 138n., 139n., 156n.  
 Gaspari, Antonio, 155n.  
 Gasparini, Francesco, 89n., 92n., 105n.  
 Gassmann, Floria Leopold, 89n.  
 Gastaldi, Girolamo, 16 e n.  
 Gaussem, Jeanne-Catherine o Marie-Madelaine, detta Mademoiselle Gaussin o La Gaussin, 140, 179n., 246n.  
 Gauthier Marie-Jeanne, detta Mademoiselle Gauthier, 204.  
 Gautier, Théophile, 182n.  
 Geoffroy, Nicolas, 70n.  
 Ghedini, Antonio, 92n.  
 Ghedini, Ferdinand'Antonio, 57n., 59n., 60n., 61n., 69n.  
 Gherardi, Evaristo, 183n., 184n., 230.  
 Ghiselli, Antonio Francesco, 62n.  
 Ghislandi, Vittore, detto Fra' Galgario, 70n.  
 Ghislieri, famiglia, 62n.  
 Giacomelli, Geminiano, 89n.  
 Giannettini, Antonio, 81n.  
 Giarantoni, Giuseppe, 156.  
 Giorgio I, re di Gran Bretagna, 81n.  
 Giovan Giorgio III, principe elettore di Sassonia, 29 e n.  
 Giraldo Cinzio, Giovan Battista, 23n.  
 Girdlestone, Cuthbert, 165n.  
 Girò, Anna, 89n.  
 Giuseppe I d'Asburgo, imperatore, 51.  
 Godard de Beauchamps, Pierre-François, 187n., 226 e n.-228, 231, 241n.  
 Goldoni, Alfonso, 92n.  
 Goldoni, Carlo, 43 e n., 51n., 52n., 85n., 135n.  
 Goldzink, Jean, 240n., 242n.  
 Gonzaga, famiglia, 10, 30n., 41 e n., 133.  
 Gonzaga, Anna Isabella, 28, 29.  
 Gonzaga, Elena, 31n.

Gonzaga, Francesco Antonio, 42n., 133n.  
 Gonzaga, Francesco Luigi, 31n.  
 Gonzaga, Giulio Cesare, 11n.  
 Gonzaga, Marc'Antonio Michele, 31n.  
 Gonzaga, Pirro Maria, 31n.  
 Gonzaga-Nevers, Ferdinando Carlo, 3 e n., 4 e n., 11, 14, 28 e n.-36, 39 e n.-41 e n., 43-46 e n., 48 e n., 50, 165n., 168.  
 Gourdan, Marguerite, 140 e n.  
 Graciàn, Balthasar, 247.  
 Graffigny, Françoise de, 68, 87n., 246 e n.  
 Gramont, Jacques Barhélemy, 163 e n.  
 Grandval, Hortense, 179n.  
 Grasseti, Giovanni Antonio, 76n., 79n., 93n.  
 Gravina, Giovanni Vincenzo, 88n.  
 Greisenegger, Wolfgang, 19n.  
 Grilli, Rosa, 38.  
 Grimaldi, Nicola, detto Nicolini, 83n.  
 Grimani, famiglia, 54n., 58.  
 Grimani, Adriana, 31n.  
 Grimani, Giovan Battista, 76n.  
 Grimani, Giovan Carlo, 4n., 14, 31 e n., 34, 39n., 40 e n., 49n., 52, 58n.  
 Grimani, Michele, 132.  
 Grimani, Olimpia, 31n.  
 Grimani, Vincenzo, 4n., 14 e n., 31 e n., 34, 40, 52, 58n., 74.  
 Grimm, Friedrich Melchior, 246 e n.  
 Grisanti, Giovanni Agostino, 10n.  
 Gronda, Giovanna, 80n., 105n.  
 Grottarolo, Buongiovanni, 83n.  
 Guardenti, Renzo, 32n., 151n., 153n., 165n., 167n., 194n., 197n.  
 Guarini, Giovanni Battista, 2n., 17, 34n., 72, 100 e n.  
 Guccini, Gerardo, 62n., 93n., 123n.  
 Guérin de Tencin, Claudine Alexandrine, detta Madame de Tencin, p. 72n.  
 Gueullette, Charles, 187n.  
 Gueullette, Thomas-Simon, 13n., 37n., 70n., 84n., 111n., 114n., 116n., 128n., 129n., 150n., 153n., 155 e n., 158n., 169n., 171 e n., 187n., 193, 194n., 230n.  
 Guillaud, Jacques, 140.  
 Guizzardi, Francesco, 84n.  
 Guyot, Marie Antoinette Margaret, 140.  
  
 Haendel, Georg Friedrich, 50n.  
 Hamilton, Anthony, 175.  
 Hannetaire, Jean-Nicolas Servandoni d', 221n.  
 Hannover, Georg Ludwig von, *vedi* Giorgio I, re di Gran Bretagna.  
 Hauteroche, Noël Lebreton de, 215.  
 Haym, Nicola Francesco, 83n.  
 Heinichen, Johann David, 155n.  
 Holberg, Ludvig, 192 e n.  
 Houdar de La Motte, Antoine, 116n., 150, 190 e n., 218, 219, 221 e n., 226n.  
  
 Ioannovna, Anna, zarina, 37n.  
 Illingworth, David, 183n.  
 Imer, Giuseppe, 37n., 51n.  
 Imperiali, Giuseppe Renato, 9 e n.  
 Innocenzo XI *alias* Benedetto Odescalchi, papa, 15, 16.  
 Innocenzo XII *alias* Antonio Pignatelli, papa, 9, 16, 28.  
 Isabella Clara d'Asburgo, duchessa di Mantova, 11.  
 Isola, Angiola, detta Leonora, 27, 45 e n.  
 Isola in Torri, Antonia, detta Lavinia, 12, 27.  
 Isolani Lupari, Alamanno, 58n.  
 Ivanovich, Cristoforo, 31n.  
  
 Jal, Auguste, 135n., 174n.  
 Jeanne de Toulouse, beata, 164.  
 Jolly, François-Antoine, 117n., 188 e n., 189n., 225 e n.  
 Jommelli, Niccolò, 89n.  
 Jouffray, Alain, 165n.  
 Jullien, Antoine, 182n.  
  
 Klenz, William, 50n.  
  
 Laboras de Mézieres Riccoboni, Marie-Jeanne de, detta Madame Riccoboni, 128n., 135 e n., 138n., 139n., 245n.  
 La Bruyère, Jean de, 228n.  
 La Font, Joseph de, 196n.  
 La Fontaine, Jean, 128n.  
 La Grange-Chancel, François-Joseph, de, 182n.  
 Lagrave, Henri, 157n.  
 La Harpe, Jean-François de, 176n., 238n.  
 Lalli, Domenico *alias* Sebastiano Biancardi, 80n.  
 Lamesle, Giambatista, 83n.  
 La Mothe-Houdancourt, Philippe de, 143n.  
 La Mothe-Houdancourt, Charlotte-Éléonore de, detta Madame de Ventadour, 143 e n.  
 La Motte, Marie-Hélène, detta Mademoiselle de Lamotte, 218.  
 Lancret, Nicolas, 246n.  
 Landini, Maria detta Marie de Chateauneuf, 89n.  
 Lanzi, famiglia, 41n.  
 Lapi, Gasparo, 59, 60.  
 La Place, Pierre-Antoine de, 135n.  
 Largillière, Nicolas de, 221n.  
 Latilla, Gaetano, 90n.  
 La Thorillière, Pierre Lenoir, 188.  
 La Versane, Louis Lesbros de, 228n.  
 Law, John, 144n.  
 Le Blanc, Judith, 224n.  
 Lecouvreur, Adrienne, 180 e n., 205, 208, 209n., 215, 218, 222 e n., 223, 243.

Lefèvre in Dacier, Anne, 17n.  
 Le Fevre de Fontenay, Hardouin, 146n., 148n.,  
 149 e n., 151n., 186n.  
 Legnani, famiglia, 62n.  
 Legrand, Marc-Antoine, 200 e n., 215, 216n.,  
 218 e n., 241n.  
 Lekain, Henri-Louis Kain, detto, 181.  
 Lemaigre-Gaffier, Pauline, 220n.  
 Lemarchand, Laurent, 144n.  
 Le Noir de Cindré, intendant des menus  
 plaisirs, 132.  
 Le Normant d'Étioles, Charles-Guillaume,  
 145n.  
 Leopoldo I, imperatore, 15, 19, 28, 29.  
 Lérés, Antoine, 121n.  
 Lérés, Claire-Hippolyte, detta Mademoiselle  
 Clairon, 181, 208 e n.  
 Leroux, Robert, 170n.  
 Lesage, Alain-René, 156n., 195n., 196n., 215,  
 216, 238n.  
 Levacher de Charnois, Jean-Charles, 214n.,  
 223n.  
 Lévis, Louis Charles de, 143n.  
 Locatelli, Stefano, 2n., 90n., 98n., 101n.  
 Lolli, Giovan Antonio, detto Dottor  
 Bombarda, poi Dottor Brentino, 11, 17.  
 Longino, Cassio, 65n.  
 Longo, Nicola, 57n.  
 Longoni, Franco, 89n.  
 López de Ayala y Velasco, Antonio, conte di  
 Fuensalida, 29, 30 e n.  
 Lubinato, Pietro, 54.  
 Luigi XIV, re di Francia, 21, 23, 28, 30n., 31,  
 70, 84, 92, 143-145n., 160, 161, 163, 165,  
 166, 170, 198, 202n.-204, 212, 213, 237n.  
 Luigi XV, re di Francia, 62n., 143-145, 170n.,  
 178, 187, 197-202, 204, 206 e n., 212 e n.-  
 214.  
 Luigi XVI, re di Francia, 213n.  
 Luigi Ferdinando di Borbone-Francia, 69,  
 143n.  
 Lully, Jean-Baptiste, 145, 212.  
 Lyonnet, Henri, 135n., 228n.  
  
 Macari, Antonia, 84n.  
 Macari, Giacomo, 84n.  
 Madame Aissé, *vedi* Aïcha, Charlotte-  
 Élisabeth.  
 Madame Calandrini, *vedi* Pellissary in  
 Calandrini, Julie, 172.  
 Madame Candi, 197.  
 Madame Dacier, *vedi* Lefèvre in Dacier,  
 Anne.  
 Madame Dancourt, *vedi* Carton, Marie-Anne-  
 Armande.  
 Madame de Lambert, *vedi* Marguenat de  
 Courcelles, Anne-Thérèse de.  
  
 Madame de Maintenon, *vedi* Aubigné,  
 Françoise d'.  
 Madame de Monconseil, 176.  
 Madame de Tencin, *vedi* Guérin de Tencin,  
 Claudine Alexandrine, 172n.  
 Madame de Ventadour, *vedi* La Mothe-  
 Houdancourt, Charlotte-Éléonore de.  
 Madame Riccoboni, *vedi* Laboras de Mézieres  
 Riccoboni, Marie-Jeanne de.  
 Mademoiselle Antier, *vedi* Antier, Marie.  
 Mademoiselle Armand, 156n.  
 Mademoiselle Belmont, *vedi* Costantini, Anna  
 Elisabetta.  
 Mademoiselle Clairon, *vedi* Lérés, Claire-  
 Hippolyte.  
 Mademoiselle Dangeville, *vedi* Botot, Marie-  
 Anne.  
 Mademoiselle de Lamotte, *vedi* La Motte,  
 Marie-Hélène, 218.  
 Mademoiselle Duclos, *vedi* Châteauneuf,  
 Marie-Anne de.  
 Mademoiselle Dumesnil, *vedi* Marchand,  
 Marie-Françoise.  
 Mademoiselle Gaussin, *vedi* Gaussem, Jeanne-  
 Catherine o Marie-Madelaine.  
 Mademoiselle Gauthier, *vedi* Gauthier Marie-  
 Jeanne, 204.  
 Mademoiselle Maupin, *vedi* Aubigny, Julie d'.  
 Mademoiselle, Misnier, 201n.  
 Mademoiselle Thierry, 199.  
 Maffei, Ferdinando Alessandro, 71, 95n., 98n.  
 Maffei, Scipione, 58 e n., 59 e n., 65 e n., 66,  
 69-72 e n., 74n., 75 e n., 79n., 82, 88-99 e n.,  
 100 e n.-104 e n., 106 e n., 107 e n., 114n.,  
 125 e n.  
 Maffi, Davide, 30n.  
 Maganox, François, 167.  
 Mage, Pierre, 169 e n.  
 Maggi, Carlo Maria, 85 e n.  
 Magnani, Romualdo, 59n.  
 Maizières, Charles-Jean Dudit de, 128n.  
 Majorana, Gaetano, detto Caffariello, 89n.  
 Malateste, monsieur, 234n.  
 Malebranche, Nicolas, 58n.  
 Malvezzi, famiglia, 62n.  
 Mamone, Sara, 10n.  
 Manelli, Francesco, 93.  
 Manfredi, Eustachio, 61n.  
 Manfredi, Gianvito, 123n., 128n.  
 Manfredi, Muzio, 75.  
 Mangini, Nicola, 14n.  
 Manon Dancourt, *vedi* Carton, Marie-Anne-  
 Armande, detta Manon Dancourt.  
 Marana, Giovanni Paolo, 197n.  
 Maratta, Carlo, 59n.  
 Maratti in Zappi, Faustina, 59n., 63n.

Marchand, Marie-Françoise, detta Mademoiselle Dumesnil o La Dumesnil, 140, 179n.  
 Marchand, Sophie, 223n.  
 Marchante Moralejo, Carmen, 147n.  
 Marchi, Antonio, 92n.  
 Marchi, Gian Paolo, 59n., 71n., 90n., 100n., 104n., 107n.  
 Marguenat de Courcelles, Anne-Thérèse de, detta Madame de Lambert, 228n., 246 e n.  
 Maria Antonia d'Asburgo, 15 e n.  
 Maria Leszczyńska, regina di Francia, 69, 213, 214.  
 Marini, Anna, 31.  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 83n., 116, 127, 150, 172n., 173, 176, 183n., 190, 203n., 214, 215, 226, 228 e n., 229 e n., 232-246 e n., 248 e n., 249.  
 Martelli, abate, 66.  
 Martello, Pier Jacopo, 23n., 57n., 60n., 70 e n., 75 e n.-80, 87, 88n., 93 e n., 94 e n., 97 e n., 104n., 105 e n., 106.  
 Martinazzo, Estelle, 164n.  
 Martinelli, Tristano, detto Arlecchino, 1n.  
 Martinelli Braglia, Graziella, 22n., 92n.  
 Martinuzzi, Laura, 21 e n.  
 Mascara, Clara, 163, 166, 168.  
 Massimiliano II Emanuele, elettore di Baviera, 10, 14, 15, 17, 18, 33, 71.  
 Materazzi, Francesco, detto Dottore, 27, 45 e n., 86, 96, 153 e n., 191.  
 Matteis, Nicolò, 105n.  
 Matucci, Mario, 241n.  
 Maugeri, Vincenza, 70n.  
 Maugras, Gaston, 204n., 205n., 208n., 209n.  
 Maupoint, Pierre, 121n., 236n.  
 Maurepas, Jean-Frédéric Phélypeaux de, 62n., 63n.  
 Mauro, famiglia, 15.  
 Mazouer, Charles, 230n.  
 Mazzarino, Giulio, 21n., 158-160.  
 McManners, John, 205n.  
 Medebach, Girolamo, 43n.  
 Medici, Ferdinando de', 158n.  
 Medici, Leopoldo de', 11 e n.  
 Medici, Lorenzo de', detto il Magnifico, 3n.  
 Mée, Guillaume Toussaint, de, 171.  
 Meldolesi, Claudio, 130n., 156n.  
 Melèse, Paul, 166n.  
 Mesuret, Robert, 165n.  
 Mezzalira, Giuseppe, 73n.  
 Michaud, Henri, 60n., 121n.  
 Michiel, Girolamo A., 31n.  
 Miglioli in Riccoboni, Anastasia, 24 e n., 44n.  
 Milesi, Francesco, 158n.  
 Mirabaud, Jean Baptiste de, 66, 67 e n.  
 Mirabeau, Victor Riqueti de, 246n.  
 Mocenigo, Alvise III, 201n.-203n., 212n.  
 Mocenigo, Giovanni, 73n.  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, detto, 83, 114, 138, 147, 175, 186, 200n., 223 e n., 238, 241, 244, 245n.  
 Mollica, Fabio, 83n.  
 Moltini, fratelli, 52.  
 Molza, Nicolò Maria, 92 e n.  
 Monaldini, Sergio, 14n., 16n., 17n.  
 Mongrédien, Georges, 221n.  
 Monnet, Jean, 133n.  
 Montespan, Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, marchesa di, 202n., 203.  
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, 219 e n.  
 Monteverdi, Claudio, 158n.  
 Montherlant, Henri de, 218n.  
 Monti, Giuseppe, 38, 52.  
 Monval, George, 170n., 205n.  
 Monyer, Rose Guyonne, de, 163.  
 Morel, Joseph, 163n., 164 e n.  
 Moreto, Augustín, 147n., 194.  
 Morosini, Vincenzo Barbon, 66 e n.  
 Mortemart, Louis de Rochechouart, detto duc de, 130n., 195n.  
 Mouhy, Charles de Fieux de, 102n., 123n.  
 Moureau, François, 230n.  
 Mouret, Jean-Joseph, 152n., 187n., 188n., 190n., 199, 225n., 226n., 235n.  
 Mulazzani, Giovanni, 96n.  
 Murari, Giovanni Battista, 105n.  
 Muraro, Maria Teresa, 158n.  
 Muratori, Ludovico Antonio, 23n., 28 e n., 54n., 58n., 61n., 68 e n., 69n., 72n., 76n., 78n., 79n., 85n., 88n., 91 e n., 94 e n., 97n., 102, 103n., 131n.-133n.  
 Nanni, Pietro, 60.  
 Nannini, compagnia, 19.  
 Nannini, Giovanni, detto Dottore, 18, 62n.  
 Napolioni, famiglia, 11.  
 Napolioni, Flaminia, 10, 11.  
 Napolioni, Fragoletta, 11.  
 Napolioni, Marco, detto Flaminio, 2, 10, 11 e n., 36n., 57.  
 Narici, Bernardo, detto Orazio, 20, 24.  
 Narici, Marzia, detta Flaminia, 2 e n., 20, 24.  
 Nattier, Jean-Marc, 175 e n.  
 Navesi, Bonaventura, detto Gradellino, 105.  
 Nelli, Angela, 189.  
 Neufville di Villeroy, François de, 143n.  
 Neuilly, A.M. de, 92n.  
 Neuville, Jean-Baptiste Maximilien Titon de la, 135n.  
 Newton, Isaac, 58n.  
 Nicoll, Allardyce, 63n.  
 Nigrisoli, Francesco Maria, 94n.  
 Noailles, Louis Antoine de, 144n.

Nobili, Rosa, 39.  
 Nobili, Santo, 39.  
 Nogara, Gino, 72n.  
 Noiray, Michel, 224n.  
 Noris, Matteo, 31n., 81.  
 Noverre, Jean-Georges, 182.

Oddi, Sforza, 114 e n.  
 Odescalchi, Benedetto, 16 e n.  
 Oliva, Giovanni, 66.  
 Orazio Flacco Quinto, 23n., 114, 193n., 210n.  
 Origny, Antoine d', 127n., 156n.  
 Orlandi, Giuseppe, detto Dottore, 24.  
 Orlandini, Giuseppe Maria, 89n., 224.  
 Orléans, famiglia, 202, 204.  
 Orléans, Carlotta Aglae d', 28, 69.  
 Orléans, Louis I d', 212 e n.  
 Orléans, Marie-Louise Élisabeth d', 203.  
 Orléans, Philippe d', 145n.  
 Orléans, Philippe II d', reggente di Francia, 28, 54, 55n., 143-145 e n., 147-151, 154, 160, 170, 171, 188, 197, 198, 200-204, 206 e n., 212.  
 Orsato, Giovanni, 72.  
 Orsatti, Domenico, 14.  
 Orsi, famiglia, 62n.  
 Orsi, Gian Gioseffo, 16 e n., 17n., 58n., 61 e n., 65, 78 e n., 90 e n., 102n., 106, 114n.  
 Orsi, Guido Ascanio, 58n., 59.  
 Orsini, famiglia, 41n.  
 Ottani, Gaetano, 89n.  
 Ottoboni, Pietro, cardinale, 25n.  
 Ottolino, Ottolini, 75n., 79n.  
 Ottonelli, Giovanni Domenico, 23n.

Paffumi, Angela, 70n.  
 Paghetti, Angela, 31, 38, 39 e n., 50.  
 Paghetti, Carlo, 38, 39, 50.  
 Paghetti, Giovanni Battista, detto Dottore, 2n., 38, 39, 49, 195n.  
 Paghetti, Odoardo, 55n.  
 Paghetti, Pietro, 167 e n., 195 e n., 200, 215n.  
 Paghetti, Roberto, 52.  
 Palaprat, Jean, 165 e n.  
 Pallavicini, Carlo, 31n.  
 Pallavicino, famiglia, 41n.  
 Pamphilj, Benedetto, 16, 81.  
 Pampolini, Angela, 9n.  
 Pania, Bartolomeo, 24.  
 Pankeeva, Anastasia Sakhnovskaia, 163n.  
 Pannini, Domenico, detto Florindo, 24.  
 Paquet, Dominique, 112n., 184n.  
 Parfaict, Claude, 84n., 146n.-148n., 154n., 155n., 167n., 168n., 174n., 190n., 191n., 197n., 218n., 230n., 236n.  
 Pariati, Pietro, 49 e n., 51n., 80 e n., 81 e n., 89n., 92n., 105 e n.  
 Pâris, Justine, 140 e n.

Pasini Frassoni, Ferruccio, 9n.  
 Patisier, Augustin Pierre, detto Chateaufeuf, 221n.  
 Pavis, Patrice, 235n.  
 Pecori, Antonio Francesco, 19.  
 Pélissier, Marie, 180.  
 Pellegrini, Bertoldo, 90n., 93n., 94n., 96n., 97n., 101n., 106n.  
 Pellegrini, Silvia, 98.  
 Pellissary in Calandrini, Julie, detta Madame Calandrini, 172.  
 Pepoli, famiglia, 41n., 62n.  
 Pepoli, Ercole, 16n.  
 Perez, David, 89n.  
 Perrault, Charles, 228n.  
 Perrucci, Andrea, 121n., 122n.  
 Pesari, Girolamo, 38n.  
 Peterborough, Charles Mordaunt, III conte di, 83n.  
 Petrarca, Francesco, 59.  
 Petricini, poliglotta veneziano, 66.  
 Peyronnet, Pierre, 156n., 158n., 180n., 182n., 184n., 214n., 218n., 220n.  
 Pfalz, Elisabeth Charlotte von der, detta La Palatina, 143n., 145 e n., 154, 160, 203, 204.  
 Piccioli, Giovanni Maria, 59n.  
 Piccolo, Nane, 39.  
 Pico, Giovanbattista, 32, 40.  
 Pidansat de Mairobert, Mathieu-François, 140n.  
 Pielli, Luigi, 59, 60 e n.  
 Pieri, Marzia, 100n.  
 Pierre, domestico, 175.  
 Pietro I il Grande, imperatore di Russia, 212.  
 Pighi, Luigi, 205n.  
 Pillotti, Antonio, 45 e n., 48, 50.  
 Pillotti, Giovanni, 45n.  
 Piissimi, Vittoria, 227.  
 Pindemonte, Ippolito, 59n., 64.  
 Pissarri, Costantino, 92n.  
 Planche, Joseph, 119n.  
 Platone, 236.  
 Plauto Tito Maccio, 105, 127, 157n.  
 Poidevin, Louis-Philibert, 177.  
 Poirson, Martial, 6n.  
 Poisson, Raimond, detto Crispin, 216, 217.  
 Pollarolo, Carlo Francesco, 84n.  
 Polo, Marco, 31n.  
 Pompadour, Jeanne d'Etioles *alias* Jeanne-Antoinette Poisson, marchesa di, 145 e n., 178, 213.  
 Pompei, famiglia, 71n.  
 Pompilio, Angelo, 158n.  
 Pope, Alexander, 58n.  
 Portugal, Marcos António, 90n.  
 Posmoni in Cecchini, Orsola, detta Flaminia, 2 e n.  
 Possi, Leandro, 39.

Poullain de la Barre, François, 246.  
 Precatio, Giuseppe, 84n.  
 Prie, Jeanne-Agnès Berthelot de Pléneuf, marchesa de, 203 e n.  
 Prie, Louise de, 143n.  
 Provenzal, Dino, 57n.

Quadrio, Francesco Saverio, 12n., 34n., 83n.  
 Queguiner, Anne, 179n.  
 Quinault, Abraham-Alexis, detto Quinault-Dufresne, 218.  
 Quinault, Jeanne-Françoise, 68.  
 Quintiliano, Marco Fabio, 65n.

Rabboni, Renzo, 58n., 68n.  
 Racine, Jean, 205n.  
 Racine, Jean (Baptiste), 34, 58n., 72, 82-84 e n., 95n., 165n., 205n., 212, 220, 228n., 233, 243.  
 Raguzzini, Giacomo, 86, 154 e n., 191.  
 Ramazzini, Bernardino, 94n.  
 Rampini, Giacomo, 155n.  
 Ramponi, Virginia, detta Florinda, 2n., 189.  
 Rangoni, famiglia, 41 e n., 42n., 92, 93, 133.  
 Rangoni, Bonifazio, 41n.  
 Rangoni, Giovanni, 61n., 65, 66n., 83, 84, 134n., 175 e n., 180 e n., 181 e n., 198 e n., 203.  
 Rangoni, Ludovico III, 41 e n., 42 e n., 91, 92 e n., 155.  
 Rangoni, Ludovico IV, 42n.  
 Rangoni, Teodoro, 92.  
 Rangoni in Gonzaga, Gertrude, 41n.-43n., 136 e n.  
 Ranuzzi, famiglia, 62n.  
 Rapparini, Angelica, 155n.  
 Rasi, Luigi, 2n., 14n., 26n., 37n., 44n., 153n., 154n., 156n., 193n.-195n.  
 Raynal, Jean, 162n.  
 Recanati, Giovambattista, 69, 104n., 105n.  
 Regnard, Jean-François, 183n., 211n.  
 Regnard de Barantin, Claude Louis, 138, 183n.  
 Remesini Luzzara, Antonio, 41n.  
 Rena, Valentin de la, 94.  
 Rémond de Sainte-Albine, Pierre, 116n.  
 Renzi, Anna, 158n.  
 Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme Rétif detto, 210 e n.  
 Riario, famiglia, 62n.  
 Ricci, Corrado, 14n., 17n., 18n., 30n., 62n., 81n., 89n.  
 Riccoboni, coniugi, 57n., 89, 93, 245.  
 Riccoboni, Antonio, letterato, 23 e n., 72.  
 Riccoboni, Antonio, detto Pantalone, 2n., 23 e n.-26, 44 e n.-46 e n.  
 Riccoboni, Barnaba, 23.  
 Riccoboni, Bartolomeo, 25, 26 e n.

Riccoboni, Francesco Antonio, 86, 129-132n., 135, 138 e n., 139, 154, 174n., 182 e n., 224n.  
 Riccoboni, Giovanni Battista, 26 e n.  
 Riccoboni, Lorenza, 45n.  
 Riccoboni, Luigi Andrea, detto Lelio, 6n., 7, 12, 13 e n., 20, 26 e n., 35, 36n., 38, 41n.-51 e n., 53-55 e n., 57n., 61 e n., 62n., 64 e n.-70 e n., 72 e n.-88n., 89-91, 93, 95, 96 e n., 99-108n., 110, 111, 114 e n.-118 e n., 122n.-124 e n., 128n.-136, 138, 139, 145, 146, 148, 149, 153-155 e n., 159-161, 168n., 170 e n., 171, 173, 174, 180, 186 e n., 188 e n., 191 e n.-195 e n., 197n., 198, 200, 201, 204, 206, 209 e n., 211, 214, 217, 219, 220 e n., 222 e n., 224-226, 229-232 e n., 239n., 241-243, 245, 246n.  
 Rice, Paul F., 213n., 214n.  
 Richard, Marie Anne, 216n.  
 Richelieu, 132n.  
 Richiari, Guido, detto Ottavio, 36.  
 Righelli, Gaetano, 42.  
 Ringger, Kurt, 100n.  
 Ripa, Cesare, 237n.  
 Riquet, famiglia, 165.  
 Riquet, Catherine Madeleine du, 163.  
 Riquet, Jean-Mathias du, 162 e n.-164.  
 Riquet, Pierre-Paul du, 162 e n.  
 Ristori, Adelaide, 111.  
 Ristori, Tommaso, 19, 52.  
 Riva, Giampietro, 66 e n.  
 Riva, Giuseppe, 66n., 175n., 180n.  
 Riva, Pietro, 75n.  
 Rivière, Auguste, 165n.  
 Robert, Jean, 165n.  
 Roberti, Giovanni Battista, 84n.  
 Robinson, Anastasia, 83n.  
 Robinson, Thomas, 83n.  
 Roffi, Giuseppe, 52.  
 Rogers, Pat, 83n.  
 Rolli, Paolo, 84n.  
 Romagnesi, Gaetano, 216n.  
 Romagnesi, Jean-Antoine, 152n., 182 e n., 216 e n.-218n., 225n.-227n., 241, 243n.-245n.  
 Romagnesi, Marc'Antonio, detto Cinzio, 216n.  
 Romagnesi di Belmont, Charles-Virgile, detto Leandro, 130n., 195.  
 Romani, Stefano, 105n.  
 Romei, Giovanna, 4n., 128n.  
 Rosselli, John, 53n.  
 Rossi, famiglia, 41n.  
 Rossi, Giuseppe, 22n., 89n.  
 Roubine, Jean-Jacques, 99n.  
 Rougemont, Martine de, 157n.  
 Rouillé du Coudray, Charles Hilaire, 145, 148, 149.  
 Rousseau, Jean-Baptiste, 139n., 226n.  
 Rousset, Jean, 233n.



Rubellin, Françoise, 216n., 229n., 233n., 239n.  
 Rubinati, Pietro, 40n., 50 e n.  
 Rucellai, Giovanni, 72n., 89.  
 Rusca, Carlo, detto Gradellino, 39.  
 Rusca, Margherita, detta Violetta, 131, 152, 153, 191, 194, 227n., 239n.  
 Rustaing de Saint-Jory, Louis, 235, 236.  
 Rutti, Cecilia, detta la Romana, 51 e n., 79, 85.  
 Ruzante, Angelo Beolco detto il, 7.

Saccenti, Mario, 61n.  
 Sacco, Andriana, detta Smeraldina, 44n.  
 Sacco, Antonio, detto Arlecchino, 44n.  
 Sacco, Gaetano, detto Truffaldino, 44 e n., 45, 51n.  
 Sacco, Gennaro, detto Coviello, 44n., 51n., 94.  
 Sacco, Libera, 44n.  
 Sacco, Maddalena, 44n.  
 Sacrati, Francesco, 158.  
 Saint-Didier, Alexandre Toussaint de Limojon de, 107n., 108n.  
 Saint-Foix, Germain François Poullain de, 157n., 183n.  
 Saint Gelais, Louis-François Dubois de, 107n., 197n.  
 Saletti, Pellegrino, 60.  
 Salicola, Angiola, 30n.  
 Salicola, Margherita, 29 e n., 30n.  
 Sallé, Marie, 135 e n., 182, 209.  
 Salvagnini, Margherita, 155n.  
 Salvi, Antonio, 83n.  
 Salvini, Anton Maria, 75 e n.  
 Salvini, Salvino, 89n.  
 Samaran, Claude, 175n.  
 Sampieri, famiglia, 62n.  
 Sarman, Edouard, 172n.  
 Sartori, Angelo, 70n.  
 Sassi, Giovan Antonio, 79.  
 Sassi, Giovanbattista, detto Pasquino, 36, 39n., 48.  
 Sauval, Henri, 197n.  
 Savoia, famiglia, 31n., 203.  
 Savoia, Carlo Emanuele II di, 57n.  
 Savoia, Eugenio di, 14, 19n., 29.  
 Savorini, Galeazzo, detto Dottore, 53n.  
 Saxe, Maurice de, 209n.  
 Scala, Flaminio, detto Flavio, 158, 161.  
 Scaligero (o Della Scala), Giulio Cesare, 23n.  
 Scarabelli, Diamante, 74, 89.  
 Scarlatti, Alessandro, 84n., 89n.  
 Scarpati, Claudio, 97n., 100n.  
 Schindler, Otto G., 15n., 19n., 20 n.  
 Schino, Mirella, 12n., 148n.  
 Scott, Virginia, 179n., 184n., 206n.  
 Scroffa, Gioseffo, 9 e n., 17.

Selfridge-Field, Eleanor, 4n., 13n.-15n., 29n., 32n.-34n., 39n., 45n., 50n., 58n., 74n., 75n., 79n., 81n., 83n., 89n., 90n., 120n.  
 Serafini, Pietro, 89n.  
 Serrau, Jean Marie, 138.  
 Sertori, conte modenese, 24.  
 Servilli, Isabella, detta Eularia, 37, 62 e n.  
 Settala, Manfredo, 12.  
 Sforza, Ludovico, detto il Moro, 3n.  
 Shakespeare, William, 84.  
 Silvani, Francesco, 74n., 92n.  
 Siméon, Marie Agnès, 153n.  
 Smith, Patrick J., 80n.  
 Sobieski, Giacomo Luigi, 209n.  
 Sobieski, Maria Karolina, 209n.  
 Sofocle, 105.  
 Solani, Leone, 47.  
 Sommer-Mathis, Andrea, 19n.  
 Soufflot, Jacques-Germain, 187n.  
 Spaziani, Marcello, 194n.  
 Speroni, Sperone, 72.  
 Stanislao II Augusto Poniatowski, re di Polonia, 176.  
 Sticotti, Agathe, 156n.  
 Sticotti, Antonio Giovanni, detto Fabio jr., 130 e n., 155, 156 e n., 184n.  
 Sticotti, Michel, detto Kelly, 130n., 156n.  
 Stivorio, comico, 39.  
 Stranitzky, Joseph Anton, 19n.  
 Strehler, Giorgio, 235.  
 Strozzi, Giulio, 158 e n.  
 Surma-Gawłowska, Monika, 19n.  
 Sylva Taronca, duca, 41n.

Tabacchi, Stefano, 9n.  
 Tartarotti, Girolamo, 102.  
 Tasso, Torquato, 34n., 58n., 66, 68n., 95, 100n., 114, 124, 248n.  
 Tassoni, Alessandro, 91.  
 Taviani, Ferdinando, 12n., 148n., 189n., 227n.  
 Tedalgo, pastore arcade, 108n.  
 Telemann, Georg Philipp, 62n.  
 Teofrasto, 228n.  
 Terenzio, Afro Publio, 127.  
 Terzago, Bonaventura, 14.  
 Terzi, Corona, 41n.  
 Tesi in Tramontini, Vittoria, 89n.  
 Tessari, Roberto, 23n.  
 Thévenard, Gabriel-Vincent, 182, 199, 201n., 224 e n.  
 Théveneau, Pierre, 218 e n.  
 Tiffault, Raymond de, 163 e n.  
 Tolve, Francesco, 89n.  
 Tommasini, Giacomo, 102.  
 Tommaso d'Aquino, santo, 152n.  
 Torelli, famiglia, 41n.  
 Torelli, Giacomo, 158 n., 159.  
 Torelli, Giuseppe, 16 e n.

Torelli, Pomponio, 97 e n.  
 Torri, Antonia, detta Lavinia, 27.  
 Tortoriti, Angelique Catherine, 167 e n.  
 Tortoriti, Giuseppe, detto Pascariello, 165 e n.-168, 192n., 195n., 230n.  
 Tortoriti, Jeanne-Jacquette, 167, 192n., 195, 230 e n.  
 Toscano, Angelica, 166, 230n.  
 Toscano, Gregorio, detto Arlecchino, 166 e n.  
 Toschi, Francesco, 11n., 20, 21.  
 Tot, Isaac du, 144n.  
 Traetta, Tommaso, 90n.  
 Trautmann, Karl, 14n.  
 Trebbi, Angelica, 92n.  
 Trecco, Antonio, 73n.  
 Trecio, Francesco, 71n.  
 Tresmes, Louis Leon Potier, duca di, 131 e n., 132n.  
 Tribout, attore, 201n.  
 Tricou, Jean, 161n.  
 Trissino, Giangiorgio, 72, 73n., 79n., 175.  
 Trivero, Paola, 74n.  
 Trivulzio Fregoso, famiglia, 41n.  
 Trott, David, 200n., 219n.  
 Troy, François de, 128n.  
 Tumermani, Giovan Alberto, 92n.  
 Turi, Giovanbattista, 23.  
  
 Valentini, Camillo, 20, 21n.  
 Valentini, Lorenzo, 21.  
 Vallarosso, Zaccaria, 100 e n.  
 Vallisneri, Antonio, 90n., 95n.  
 Vandelli, Vincenzo, 93n.  
 Van de Pol, Lotte, 189n.  
 Vaumonière, Pierre Ortigue de, 108n.  
 Vega, Lope de, 116n., 118.  
 Vendramin, famiglia, 31, 54 e n., 94.  
 Vendramin, fratelli, 33, 39 e n., 44, 51n., 53 e n.  
 Vendramin, Alvise, 20 e n., 39 e n., 40, 45n., 52, 54 e n., 71, 96 e n.  
 Verità, Marco, 22.  
 Vermenlen, Cornelis Martinus, 128n.  
 Vialardi, Carlo Maria, 32 e n., 37, 40, 47.  
 Viani, Prospero, 78n.  
 Vigarani, Gaspare, 92, 93.  
 Vilar, Jean, 235 e n.  
 Vinciguerra, Antonio, 89n.  
 Vinti, Claudio, 194n.  
 Viola, Corrado, 17n.  
 Virgilio, Marone Publio, 114.  
 Visentini, figli, 86.  
 Visentini, Catherine Antoinette, detta Catine, 152n., 168n., 195, 245n.  
 Visentini, Elisabette, 153n.  
 Visentini, François, 152n.  
 Visentini, Françoise Sidonie, 152n.  
  
 Visentini, Guillaume-Adrien, detto Thomassin, 153n.  
 Visentini, Louise Elisabeth Charlotte, detta Babet, 152n.  
 Visentini, Marie Louise, 152n.  
 Visentini, Tommaso, detto Thomassin, 37n., 85, 129, 148, 151 e n., 152 e n., 168n., 191, 193 e n., 194 e n., 199 e n., 200, 217, 220, 230, 238, 239n., 241, 242, 246n.  
 Visentini, Vincent-Jean, 152n.  
 Vitali, Buonafede, 23n.  
 Vitaliani, Americo, detto Odoardo, 10, 11.  
 Vitaliani in Calderoni, Agata Caterina, detta Flaminia, 2 e n.-4 e n., 7, 10 e n.-15, 17 e n., 18, 20 e n., 25, 33, 36, 64, 166.  
 Vitez, Antoine, 235.  
 Vitturi, Bartolomeo, 89n.  
 Vivaldi, Antonio, 89n.  
 Viviani, Gerolamo, 18n.  
 Voisenon, Claude-Henri de Fusée, abate di, 60n.  
 Voiture, Vincent, 159n.  
 Voltaire, François-Marie Arouet de', 87 e n., 101n., 183n., 215, 222 e n., 246n.  
 Vondrebeck, Jeanne, detta La Veuve Maurice, 167.  
 Vulcano, Bernardo, 174.  
  
 Watteau, Antoine, 110.  
 Weber, Max, 207n.  
 West, Shearer, 9n.  
  
 Zapperi, Ada, 147n., 172n., 193n., 230n.  
 Zeno, Apostolo, 49n., 58n., 74, 80, 81n., 84n.-87n., 89 e n., 102 e n., 105 e n.  
 Zeno, Pier Caterino, 102n.  
 Zerbini, tesoriere ducale, 25.  
 Zweig, Stefan, 203n.

