

PIERMARIO VESCOVO

TARASCA.
TRA NAPOLI, VENEZIA E L'EUROPA*

A Napoli vengo spesso e mi pare di scrivere o ricamare una trama a puntate, anche perché essa si apre inevitabilmente in direzioni plurime. Provo qui a riprenderne qualcuna e a proporre qualche altra, scandendole sinteticamente quali promemoria o tappe, come in un'ideale processione. Questo per giustificare il richiamo nel titolo alla *Tarasca*, dedicata a un drago femmina, che si svolse per secoli durante la festa del *Corpus Domini* a Madrid e altrove. Vedremo poi cosa essa abbia a che fare con Napoli, permettendo altresì di richiamare Venezia e altri luoghi e personaggi.

Incongrua – o solo testimonianza indiretta, che salderemo poi a qualche altra immagine 'originale' – la fotografia da cui parto (fig. 1), con la sua coloratura ingenua (si vedano le labbra rosse, a indicare il genere femminile del 'mostro') – che si riferisce alla successiva tradizione dall'altra parte dei Pirenei, a Tarascon.

1. *Prima stazione*

Mi sono già dedicato in un recente contributo al rapporto tra Carlo Goldoni e Domenico Barone, il cavalier di Liveri, e all'accusa mossa al primo – fondatamente – di essersi ispirato alle «scene composte» sperimentate dal secondo e alla «concertazione» degli attori in rapporto a tale pratica stabilita.¹

* È il testo di una relazione presentata al convegno conclusivo del progetto di ricerca PRIN 2008, *Per una nuova enciclopedia dello spettacolo (italiano)*, Napoli, 13-15 settembre 2012. Mantengo volutamente la forma discorsiva della presentazione orale e mi limito ai riferimenti bibliografici essenziali in nota.

1. Mi permetto di rinviare al mio *«J'avois grande envie d'aller à Naples»*. Goldoni, *l'erudito cavaliere Baron di Liveri e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco*, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2011, pp. 63-82. Su Domenico Barone si veda ora la monografia di F. IANNICIELLO, *Marchese*

Comincio dunque subito con un'aggiunta che è, in realtà, quello che cercavo concludendo il mio ragionamento sul 'metodo Liveri', dove un commediografo diventa soprattutto famoso, alla metà del Settecento, per la sua pratica di far provare gli attori per alcuni mesi, come testimoniato da varie fonti napoletane coeve e per esempio da Francesco Cerlone. Pratica – a proposito delle scene d'ambiente concertate «doppie» e «triple» – che ispirerebbe Goldoni, accusato di averla ripresa nel *Filosofo inglese* e che si vede in realtà prima e dopo testimoniata dalla *Bottega del caffè* al *Campiello* al *Ventaglio*: nelle commedie cioè a «scena stabile», corali e composte da azioni simultanee. Ecco, appunto, la parola della disputa: «concertazione». E questi, mentre si difende, riconosce in qualche modo il suo debito: Barone lavora per gli stipendi di Carlo III di Borbone e ha a disposizione tutto il tempo e i mezzi che vuole, Goldoni, alle dipendenze di un impresario che guarda al botteghino, deve fare presto e con poche prove.

Nelle ultime pagine del mio intervento, dunque, provavo a mostrare l'ingenuità e l'infondatezza della deduzione di una studiosa che riteneva che Diderot si ispirasse a Goldoni teorizzando le cosiddette «scènes composées», ipotizzando per contro come Diderot potesse fare direttamente riferimento al cavalier di Liveri, a partire dal fatto che questi legava la sua attività e la sua fama a una delle maggiori teste coronate d'Europa del suo tempo, re di Napoli e poi di Spagna, e lo facevo provando ad accostare quanto si scriveva a Napoli nella prima metà del Settecento (ripartendo da studi fondamentali di Franco Carmelo Greco) e quanto si scriveva a Parigi nella seconda metà del secolo medesimo. Mi si permetta di citarmi, al solo fine di mostrare il punto a cui ero arrivato:

Ovviamente Diderot, oltre ai testi di Goldoni (invero meritoriamente poveri sotto il profilo della proiezione teorica), avrebbe benissimo potuto leggere le pagine – se non le commedie in sé, forse troppo difficili – che accompagnano e riflettono la carriera del cavalier di Liveri, dopotutto all'ombra di una delle teste coronate più importanti d'Europa, ma non è nemmeno questo il punto e si tratterebbe – dal più ovvio al più difficile – di un'altra soluzione ingenua.

Viceversa la «soluzione ingenua» è storicamente documentata, di grande evidenza e al centro del più famoso scritto di Diderot sul metodo teatrale o sul lavoro dell'attore: *Le paradoxe sur le comédien*. Siamo ai soliti termini della lettera rubata di Edgar Allan Poe: le cose di dimensioni maggiori non si vedono mentre si vanno investigando i dettagli. Da tempo non rileggevo *Le paradoxe*, che

presenta tuttavia nella tradizione francese un qualche difetto di annotazione. Recentemente, leggendo altro, mi sono imbattuto nella citazione di una parte di questo passo, che sono andato a rileggere per intero nell'originale, e che mi pare clamoroso. I due interlocutori del dialogo di Diderot – che si chiamano Il Primo e Il Secondo – stanno discutendo chi abbia ispirato il *Père de famille*, ponendo però la questione non dal punto di vista della materia drammatica ma del metodo. Si parte dall'intellettuale napoletano forse più famoso in Europa nel Settecento, l'abate Galiani:

...un fait décisif [...] m'a été raconté par un homme vrai, d'un tour d'esprit original et piquant, l'abbé Galiani, et qui m'a été confirmé par un autre homme vrai, d'un tour d'esprit aussi original et piquant, M. le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, c'est que à Naples, la patrie de l'un et de l'autre, il y a un poète dramatique dont le soin principal n'est pas de composer sa pièce.

Fulminante definizione: un autore drammatico a cui non importa tanto quello che scrive ma come lo mette in scena. Cosa che potrebbe valere anche per Diderot, almeno sul piano delle intenzioni. Il Primo interlocutore parla d'altro – e ricorda quanto sia riuscito sulla scena *Le père de famille* –, e il Secondo riprende fregiandosi soprattutto del fatto che il re di Napoli in persona lo abbia fatto recitare a corte ben quattro volte (evidente la coda di paglia e la rivalsa contro il diverso destino davanti al pubblico pagante francese). Ecco, allora, le considerazioni sul «poète napolitain» che poi *poète* non è così tanto; considerazioni estremamente dettagliate e che sembrano poco plausibili come sentito dire in una conversazione eletta:

Mais le souci du poète napolitain est de trouver dans la société des personnages d'âge, de figure, de voix, de caractère propres à remplir ses rôles. On n'ose le refuser, parce qu'il s'agit de l'amusement du souverain. Il exerce ses acteurs pendant six mois, ensemble et séparément. Et quand n' imaginez vous que la troupe commence à jouer, à s'entendre, à s'acheminer vers le point de perfection qu'il exige? C'est lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliés, ce que nous appelons blasés. De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale. Et cette illusion, aussi forte, aussi parfaite à la dernière représentation qu'à la première, à votre avis, peut-être l'effet de la sensibilité?

Quanto al povero Barone il caso è evidente: abbastanza noto da poter essere citato a quella data attraverso una perifrasi, quanto impenetrabile ai lettori delle età successive. Qualcuno se n'era però già accorto (e devo il richiamo alla cor-

tesia di Francesco Cotticelli): Franco Ruffini, in un saggio dedicato appunto ad alcune pagine del *Paradoxe*, aveva identificato Domenico Barone come il personaggio a cui allude Diderot, restituendo a un tempo assai precedente alla data di questo testo il colloquio con l'abate Galiani e l'ambasciatore Caracciolo.² Questa attestazione riconduce, infatti, la notizia verso la metà degli anni Cinquanta (Galiani lasciò Parigi, in cui abitava dal 1751, per tornare a Napoli nel 1761; Domenico Caracciolo fu ambasciatore a Parigi nel 1753-1754: date che precedono visibilmente la scrittura del *Père de famille* e la teorizzazione della «scène composée»).

Domenico Barone, questa specie di Stanislavskij del XVIII secolo, è altresì l'indubitabile inventore di un sistema delle *répétitions* e delle «scene composte» che si svolgono, debitamente «concertate», in luoghi diversi del palcoscenico. Mediocre drammaturgo e grande concertatore, anzi, per dirla con Diderot, «un poète dramatique dont le soin principal n'est pas de composer sa pièce». Scriverà Diderot:

J'appelle scènes composées, celles où plusieurs personnages sont occupés d'une chose, tandis que d'autres personnages sont à une chose différente ou à la même chose, mais à part.

Si tratta di una definizione – quella di Diderot – che sembra tolta di peso dalle pagine di Barone e dei suoi prefatori o fiancheggiatori («L'artificiosa veduta della scena era di tal modo congegnata per indicarvi a un tempo diverse azioni e più colloqui contemporanei, che presentava l'immagine parlante di una parte della città o di una gran casa», riassumerà Napoli Signorelli), o di cui si trova traccia in rapide, precedenti, sintesi, come quella della difesa goldoniana, che la definisce così nella prefazione a *Il filosofo inglese* l'invenzione del napoletano:

So che in Napoli l'erudito Cavaliere Baron di Liveri varie commedie ha composto per divertimento di quel sovrano, condotte con queste azioni duplicate, triplicate e quadruplicate in scena [...].

Lo spostamento dalla funzione di poeta drammatico a quella di concertatore merita altre considerazioni e indagini che qui non posso svolgere.

2. Cfr. 'Gens de lettres' e 'gens de théâtre': dell'attore nel Settecento, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, vol. II, pp. 569-595. Risalendo ancora all'indietro l'identificazione era stata compiuta da M. BUSNELLI in *Diderot et l'Italie. Réflexions de vie et de culture italiennes dans la pensée de Diderot. Avec des documents inédits et un essai bibliographique sur la fortune du grand encyclopédiste en Italie*, Paris, Champion, 1925, p. 46, n. 1, che lo riprendeva a propria volta da F. SALFI, *Saggio storico critico della commedia italiana*, Paris, Baudry, 1829, p. 48.

Qui ci fermiamo, per meri motivi di tempo, e rinviando a un'altra puntata la ricaduta di questo brano su varie questioni. Ne accenno una sola, attraverso una scorciatoia, diciamo così, etimologica.

2. Seconda stazione

«Certare» (da *cernere*), con il suffisso *con(certare)* indica – fin dall'antico italiano – un significato positivo: «certare non valeva soltanto lotta nimichevole, ma e gara amica: e viene da *cernere*» (si legge all'inizio della voce nel Tommaseo-Bellini): qui leggiamo anche del senso musicale del termine a tutti noto, «l'esercitarsi che fanno due o più voci o strumenti insieme; finché l'esecuzione della composizione riesca perfetta, altrimenti *provare*». Questa accezione, poi dominante, è tuttavia preceduta nell'uso stortico da un significato che noi percepiamo come traslato (per esempio in espressioni come 'concertazione sindacale') e che rappresenta, invece, il senso letterale di partenza, come mostra, scegliendo ancora dalla medesima voce, un passo dal *Teseida* di Boccaccio (VII 95), significativo nel rapporto di armato/concertato: «Perché ne' tempii armati gli due amanti / i loro compagni quivi convocaro; / ed i fatti futuri tutti quanti / del giorno tra di loro concertaro».

Di «concerto» e «concertazione» si dà traccia nel lessico teatrale italiano fin dal principio del XVIII secolo. Andrea Perrucci – e continuiamo con le glorie napoletane – dedica nel suo *Dell'arte rappresentativa* un capitoletto proprio alla figura del «concertatore». Per Domenico Barone di «concerto», per 'messinscena', si legge per esempio nella prefazione di Arrigo Brizi a una sua commedia, *Il Partenio* (Napoli 1737, fig. 2):

Taluno adunque che avuto ha la sorte di leggere in gran parte la presente favola, com'altresì di vederne sovente volte il *concerto*, s'è lasciato altamente intendere che non vi ha trovato a gran pezza in leggendola quel diletto che ha provato in vedendola rappresentare [...].

La parola «concertazione» si rintraccia anche nel lessico goldoniano: egli parla, per esempio, del «concerto delle parti», quando va a 'giocare' alla commedia coi nobili dilettanti che si raccolgono intorno a Lodovico Widmann nella villa di Bagnoli, nei pressi di Padova. E ancora – oltre che nella polemica sul caso Liveri – quando comincia a lavorare a Parigi, soprattutto in rapporto al *Ventaglio* (che conosce una crescita esponenziale dell'annotazione didascalica; Liveri era giunto alle mappe coi numeretti allegate alle commedie).

«Concertazione» è dunque, insieme, un determinato tipo di scrittura delle battute, di concatenazione del parlato e delle azioni (suggerite dal sistema

didascalico), ma anche di pratica della direzione dell'allestimento e degli attori, esercitata sostanzialmente da una persona che guarda da fuori e che è, in questo caso, anche l'autore del testo o, più in generale, della sua idea o – in termini meno idealizzanti, come si addice a questo orizzonte pur sempre artigianale – del suo 'disegno'. Il 'disegnatore' Anzoletto, che lavora per artigiani tessitori, non inquadra tutto il lavoro di Goldoni, ma soprattutto una sua zona o traiettoria.

E ora veniamo a uno dei grandi maestri degli studi goldoniani, e ovviamente non solo: Gianfranco Folena. Nei suoi lavori su Goldoni – raccolti in volume³ insieme a quelli che parlano del primato napoletano, come il meraviglioso saggio sul linguaggio di Gennaro Antonio Federico nella *Serva padrona* – l'impiego della parola «concertato» è, infatti, una vera e propria chiave di volta, nel senso architettonico del termine, che infatti spicca nel titolo di uno dei più belli – forse il più bello – di quelli dedicati a Goldoni: *Il linguaggio del Goldoni dall'improvviso al concertato*, dove è in lettere capitali, di presentazione del tragitto critico e di descrizione del sistema, che l'evoluzione goldoniana non va certo – come si crede – dall'improvvisazione della tradizione dell'Arte al premeditato dello scritto, ma dal premeditato al concertato. Folena parla sempre di «dialogo concertato», sistema in quanto luogo «vasto e corale» della parola goldoniana, che supera cioè il personaggio o lo scambio di battute semplice tra un numero contato di interlocutori, al di qua dell'asticella posta da Orazio sul numero massimo degli interlocutori in scena: «Lingua concertata delle conversazioni mondane delle *Smanie [della villeggiatura]*», scrive, per esempio, a un certo punto, rinviando al parlato mondano o alla «conversazione».⁴ Ma è in un luogo laterale – in una nota – e non nel testo che si offre la maggiore delucidazione su tale riferimento: «'concertato' sia detto qui, non in accezione musicale, ma nel senso di un incontro di voci in un'atmosfera comune, dentro un'organica visione della vita»;⁵ frase che – se Dio si cela sempre nel particolare, come diceva Aby Warburg – è una sorta di prisma di osservazione multipla del sistema, tra storia della lingua e storia del teatro, prima di tutto musicale.

Solo che Folena – ecco il punto – si premurava di indicare il carattere metaforico della sua definizione, laddove essa coincide con una categoria che lo stesso Goldoni adopera, mutuandola proprio dal lessico musicale e della pratica musicale di esecuzione 'in prova' e riprendendola, forse o probabilmente, dai napoletani. Goldoni fa riferimento a questa parola quando si riferisce al rapporto tra scrittura e lavoro di palcoscenico, soprattutto – nei suoi scritti

3. G. FOLENA, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983.

4. Ivi, p. 138.

5. Ivi, pp. 158-159, n. 13.

prefativi e memorialistici – quando egli abbandona il tracciato apologetico e l'opposizione tra improvviso e scritto che lo caratterizza. Concertazione rispetto all'esecuzione degli attori, esattamente come il disegno sta alla tessitura degli artigiani in una assai più celebre metafora o allegoria.

Della drammaturgia come 'disegno' in rapporto alle pratiche artigianali dei mestieri della scena ho scritto più volte,⁶ a partire sostanzialmente da un'esigenza di superare le mitologie retrospettive, che si offrono solitamente per la oggi celebre commedia. Dell'invenzione mi preme, ancora una volta, richiamare il legame con la tradizione e la particolarità dell'applicazione che Goldoni ne fa in quell'esatto momento della sua carriera. Esattamente al contrario delle polarizzazioni oppositive, senza nulla togliere ai meriti di queste letture e della riacquisizione a una maggiore complessità della poetica goldoniana che passa attraverso esse; così, per esempio, scrive Luigi Squarzina, meditando sulle origini della cosiddetta 'regia critica', citando Mario Baratto: «la sua arte [di Goldoni] lui [Baratto] amava definirla l'arte del tessere contro i dialoghi appena giustapposti degli scenari dell'Arte».⁷ Mentre è evidente che sono gli artigiani – gli attori e gli altri che esercitano i mestieri dello spettacolo – a 'tessere': qui la differenza è che il responsabile del 'disegno' non è uno degli artigiani, anche se vive e lavora con loro. Se c'è un luogo in cui non si dà alcuna opposizione ma, al contrario, una personalizzazione artistica di un percorso artigianale è proprio questo. Ha osservato benissimo – e in generale – Siro Ferrone, tracciando un quadro di riferimento per il rapporto della scrittura goldoniana col sistema della pratica materiale del lavoro degli attori, nel suo recente *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*,⁸ che l'artigianato è definito proprio dai tempi lenti, dalla conservazione delle pratiche di bottega. Ciò che, su un piano di ricognizione storica e insieme biografica (storia della cultura materiale del teatro e biografia dell'uomo Goldoni), si mostra essere un raggio perfettamente coincidente o, se si preferisce, concentrico a quello desunto da Folena nella ricognizione di una poetica a partire dal sistema linguistico e stilistico dell'autore, in alcuni saggi che, come ricordavo, non mostrano minimamente i loro cinquant'anni e si potrebbero riscrivere benissimo oggi parola per parola, al contrario di quelli del versante – pur meritorio – relativo all'ideologia o all'impegno sociale, assai più invecchiati, talora fino al limite

6. Per ultimo v. P. VESCOVO, *Immediata felicità e didattica nostalgia. Squarzina e le allegorie goldoniane*, in Luigi Squarzina, *Studio, drammaturgo e regista teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi, tavole rotonde e letture (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2013, pp. 247-259.

7. L. SQUARZINA, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 94.

8. Venezia, Marsilio, 2011.

dell'inservibilità. Non è affatto vero che i «dialoghi» dell'Arte sono «appena giustapposti» e che Goldoni trasformi questo in 'tessitura', come, del resto, la stessa metafora-guida, quella del *canevas* (la tela grezza e spessa su cui si ricama all'ago), se opportunamente intesa, ci rammenta (credo inventata coinvolgendo un termine d'uso nel francese da Luigi Riccoboni). I comici sono sempre stati 'tessitori', spesso mirabili, sempre 'meccanici' avrebbe aggiunto Goldoni; il suo ruolo, da intellettuale compromesso con gli attori ma non 'meccanico' (non esercitante cioè un'arte manuale), è quello di ispirare quell'opera di tradizione ('opera' qui nel senso di pratica materiale: *opus*) con un disegno preventivo, che la dirige o – appunto – la 'sostiene', 'la regge'. Egli supera così la fissità della determinazione letteraria o scritta del testo (l'autore che fa) verso quella della determinazione materiale del teatro vivo (l'attore che agisce), nella direzione appunto, del 'disegno' che la scrittura e la pratica attiva del 'disegnatore' (le sue istruzioni relative alla realizzazione materiale del manufatto) vengono ad assumere. Capitale la sottolineatura della «lentezza ad evolvere» tipica di ogni tecnica artigianale, comprese quelle del teatro attoriale nel libro di Siro Ferrone ora ricordato. Annoto solo qualche riscontro: a p. 16, per esempio, in una sola pagina, si trova «professionisti dello spettacolo», ma anche – guardando alla tradizione attoriale che precede Goldoni – «teatro artigianale», «bottega artigiana», «tecniche artigiane» per definire il patrimonio e il sapere della cosiddetta Commedia dell'Arte (Arte, ovviamente nel senso di mestiere, corporazione professionale). L'idea della lentezza a evolvere della pratica artigianale è un modo diverso e assai più complesso che non quello dell'involutione o della degenerazione – con cui ce lo raccontano i letterati – di definire la tradizione dei comici. Qualche pagina dopo – seguendo il filo rosso di termini come «mestiere» o «personalità professionale» – ecco ancora la messa in rilievo della «concretezza» del sistema artigianale di questo teatro contro l'intellettualismo o l'astrattezza dei progetti teorici di «riforma». Alle pp. 16–21: «collaborazione con solidi capocomici» ben oltre la pratica dei libri e, ancora, il « tirocinio (o *training* che dir si voglia) artigianale» (p. 29). Fino al riconoscimento del valore materiale (cioè «venale» o «commerciale») della scrittura per il teatro e dell'esercizio di varie pratiche che la circondano, in un senso preciso di «scelta professionale» o di lavoro teatrale. Non, dunque, una generica apologia del 'professionismo' – come si usa e si costuma – ma, al contrario, di rinnovamento della scrittura attraverso la pratica del teatro.

3. Terza stazione

A un allievo di Folena, Bruno Brizi – purtroppo recentemente scomparso – si deve tra l'altro un breve ma importante saggio, che permette di indi-

viduare il vero 'maestro' (se mai egli ne ha avuto uno in particolare) di Carlo Goldoni.⁹ Questione che ho richiamato più di una volta altrove. Si tratta di Domenico Lalli, al secolo Sebastiano Biancardi, napoletano in fuga e che trova una sistemazione e una seconda vita a Venezia e di cui Goldoni è alle dipendenze nei suoi anni di formazione, quando fra il 1737 e il 1741 (anno in cui altresì Lalli muore), egli lavora alle dipendenze dei nobili Grimani come direttore dei loro teatri. Goldoni non ha ancora scelto il suo mestiere, e sarà forse il mestiere a scegliere l'uomo alcuni anni più in là, dopo varie pratiche e professioni, comprese quelle a cui gli studi avrebbero dovuto condurlo, legate all'esercizio della legge. Soprattutto Goldoni non ha messo al centro dei suoi interessi la pratica della scrittura drammatica, che egli alle dipendenze di Lalli comincia a esercitare, nel lavoro di 'taglio e cucito' dei suoi libretti (lasciando a Lalli il diritto di dedica e il ricavato economico), poi come autore in proprio: dai limiti dell'autorialità propriamente intesa alla scrittura davvero originale, che comincia nel terreno dell'intermezzo per musica, trapiantato da Napoli a Venezia, per far cantare gli attori che oggi chiamiamo 'di prosa'. Lalli è 'maestro' di Goldoni, soprattutto il secondo apprende dal primo la pratica materiale del teatro, quella cioè che i libri non trasmettevano (e si pensi alla distanza siderale dei più rinomati 'riformatori' che lo precedono): rapporti impresariali, cura di allestimenti per scene e costumi e maestranze varie, direzione di cantanti e di prove, ovvero scrittura sul campo (ben indicativa della mutazione dal teatro musicale a quello drammatico) e 'concertazione'.

Mi piacerebbe raccontare la vita di Sebastiano Biancardi, alias Domenico Lalli, da Napoli a Venezia (passando per varie avventure). La si legge in enciclopedie e strumenti vari di consultazione,¹⁰ ma altra cosa è andare a vedere il volumetto – raccomandatomi da Valeria Tavazzi –¹¹ che contiene le sue rime

9. Cfr. B. BRIZI, *Domenico Lalli librettista di Vivaldi?*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di F. DEGRADA, Firenze, Olschki, 1980, pp. 183-204.

10. Questo ciò che si legge in Wikipedia: nel 1706 dovette fuggire dalla nativa Napoli dopo esser stato accusato d'aver rubato del denaro alla tesoreria della confraternita dell'Annunziata, della quale faceva parte. Quindi decise di recarsi a Roma, dove conobbe e studiò con il compositore Emanuele d'Astorga, con il quale viaggiò per alcuni anni attraverso l'Italia. Nel 1709, dopo aver cambiato nome in Benedetto Domenico Lalli, si stabilì a Venezia. Ivi dal 1710 al 1718 scrisse libretti per il teatro san Cassiano, i quali vennero musicati dai più noti compositori veneziani. Nel 1719 diventò impresario del teatro san Samuele e del teatro san Giovanni Grisostomo. Nei primi anni '20 fu operativo al servizio del conte Franz Anton von Harrach, arcivescovo di Salisburgo, e dal 1727 al 1740 lavorò come poeta di corte presso l'imperatore Carlo VII a Vienna. Durante questo periodo egli poté fare la conoscenza con i grandi librettisti Pietro Metastasio e Carlo Goldoni, il quale celebrò spesso Lalli come un poeta geniale.

11. E si vedano le osservazioni della studiosa, in questo numero di «Drammaturgia», a pp. 217-234: 218 ss.

(Venezia, Lovisa, 1732: anno centralissimo, tra l'altro, nella ricostruzione biografica goldoniana: quello della fuga da Venezia e della scrittura, chissà se vera, dell'*Amalasantia*).¹² Questo merita di essere sfogliato, non ovviamente per l'interesse letterario di tale merce d'occasione, ma per due motivi: la vita, bellissima, appunto, che lo apre (di mano di un Giovanni Boldini se non si tratta di un *nom de plume*) e il catalogo dei destinatari di detti versi, utilissimo anche nella prospettiva del terreno che egli lascia al suo 'secondo', cioè al giovane Carlo Goldoni.

Un bel gruppo di patrizi veneti, tra cui spicca il padrone dei teatri Michele Grimani, e alcune personalità di primo piano; oltre a maestri e virtuosi vari di musica troviamo, per esempio: Benedetto Marcello, Apostolo Zeno, il più riverito, il padre Carlo Lodoli, Sebastiano Ricci, il console Joseph Smith – «Tu che all'anglico ciel giungi splendore» –, e, cosa che credo interessi il nostro progetto di oggi, l'ultimo sonetto della sezione delle rime mondane, dedicato a Luigi Riccoboni, anch'esso interessante in rapporto a un personaggio che condizionerà la vita di Goldoni e che Goldoni non cita una sola volta:

Luigi, e qual fia mai sì dotto stile
 ch'esprimer possa le tue glorie sparte?
 Chi può lodar le tue sì terse carte,
 chi la virtù del labbro tuo gentile?

Tu ne vai chiaro infin da Battro a Tile
 nell'alte rime, ove la grazia e l'arte
 della comica additi, e a parte a parte
 l'eroico insegni e ne discacci il vile.

Basta sol dir che in vedovili scene
 piangon le Muse or che più a te non cale
 far correr d'Elicona ivi le vene.

Né l'Adria sol del tuo silenzio ha duolo,
 ma ancor la Senna ne risente il male,
 se il comico esemplar perde in te solo.

Quanto alla vita – raccontata senza pudore, pur se rivista e corretta – si tratta di una lettura appassionante, come quella di una novella o di un conto picaresco, ed essa sembra anzi una trama da commedia autobiografica: come *L'avventuriere onorato* in cui Goldoni, fatto oggetto di polemiche e vituperio, si

12. Cfr. *Rime di Bastian Biancardi napoletano, chiamato Domenico Lalli [...] con la Vita del Autore*, Venezia, Lovisa, 1732.

rappresenterà sulla scena come personaggio da lì a diciott'anni, nella stagione piena zeppa delle sedici commedie nuove in cui egli impone il suo nome ai teatri veneziani e non solo. Goldoni-Guglielmo Aretusi scappa da Venezia, approdando dopo varie tappe a Palermo, per debiti e per abbandono di promessa sposa, come aveva fatto il vero autore, Sebastiano Biancardi, che era a suo tempo fuggito da Napoli a Venezia, passando anche lui per varie città, cambiando mestieri e venendo, volta per volta, riconosciuto da qualche conterraneo capitato al momento giusto a scoprirlo e a disturbarlo. «El xe un de quei arrivi a uso de commedia, dove se fa vegnir le persone co le bisogna», dice una battuta-chiave della commedia goldoniana, ma in mezzo – tra la vita del maestro e del discepolo – Fielding aveva scritto il *Tom Jones*, che è, tra l'altro, uno dei libri capitali per la storia del teatro veneziano di metà Settecento, mostrando la differenza che si dà tra l'utilizzo proemiale che fa della propria vita, evidentemente il suo capolavoro letterario, il 'piccolo' Lalli e l'utilizzo teatrale e romanzesco che ne faranno le generazioni seguenti, tra cui i 'grandi' Goldoni, Casanova, Da Ponte.

Consiglio di andare a leggere le prime venti pagine del libretto, di cui mi limito solo a qualche dettaglio: nato a Napoli il 27 marzo 1679, «nella parrocchia detta dell'Annunciatella» (i familiari risultano sepolti nella chiesa di S. Anna dei Lombardi), ma adottato dal nobile Fulvio Caracciolo, laureato e suo erede, Lalli si trova un mestiere come «cassiere universale della Santissima Annunciata di Napoli». Delle disavventure finanziarie è accusato qui un perfido «ministro» (nel senso del suo vice o coadiuvatore) che carpisce la sua buona fede e ruba a man bassa; il racconto offre una versione presumibilmente attenuata, mentre poi si diffonde con gusto nei particolari della fuga e delle peregrinazioni. Il nostro scappa, «abbandonando per tanto la patria, la consorte e li figli», recita candidamente il nostro compendio, che li dichiara in numero di tredici. A Roma incontra un nobile palermitano, il barone d'Astorga, scappato di casa per «disunioni col padre», e i due fanno coppia fuggendo di città in città, finendo anche in prigione; e soprattutto, mettono insieme la passione per la scrittura e la musica e, dopo varie disavventure, si camuffano sotto i nomi fittizi di Domenico Lalli e, appunto, Giuseppe Del Chiaro. Derubati a Genova dal cameriere – di cui sono dati a perpetua infamia nome, cognome e nazione: Agostino Zimbelli, veneziano – essi si ritrovano male in arnese e si ingegnano scrivendo e musicando cantate (e il Lalli insegnando belle lettere e arciliuto, che sembra suonasse appropriatamente), debuttano a teatro in quel di Genova e nella disgrazia si scoprono una strada, che li porta inevitabilmente a Venezia. Dopo i servizi per vari impresari, sovrani e nobili oltremontani, esercitati senza lasciare Venezia, Giuseppe Del Chiaro incrocia nientemeno che l'approvazione di Carlo III – che in ogni storia che mettiamo in campo fa inevitabilmente la sua apparizione –, che lo fa assumere a Barcellona, dove

Lalli non può seguirlo, pena scoprirsi nella sua identità reale. Assunto stabilmente il nome fittizio come nome vero (non solo sulle composizioni letterarie e nei libretti, ma anche nel registro matrimoniale, dove egli sposa una seconda signora e mette al mondo un altro numero consistente di pargoli), preso in simpatia soprattutto da Apostolo Zeno, che apprezza moltissimo il suo primo libretto – *L'amor tirannico*, 1710 – e lo dichiara suo erede, Lalli fa carriera nei teatri veneziani, dove scrive anche la prima opera buffa della tradizione lagunare. Il resto (compreso il servizio a Vienna) è storia già nota e da strumenti bibliografici. Chiudiamo – si pensi ancora a Guglielmo-Goldoni che si rifà anche una vita amorosa e matrimoniale – col 'lieto fine della commedia': «In questo fratempo, mentre il Lalli invaghito si era d'una gentile ed onesta donzella, e perduto l'amava, ecco la nuova da Napoli della morte della Signora Donna Giustina Baroni, sua consorte». Circostanza che viene definita, alla lettera, dal libretto *Un inaspettato accidente*.

4. Quarta stazione

«J'avois grande envie d'aller à Naples» (*Mémoires*, II 39) e così si intitolava il mio saggio che ricordavo in apertura, dove si parla del tentativo di trovare ingaggio sull'asse Roma-Napoli, dimenticando Venezia, prima dell'offerta della direzione della Comédie italienne a Parigi. Così Goldoni minaccia il nobiluomo Vendramin, suo impresario, il 17 marzo 1759:

Roma non poteva caricarsi di maggiori finezze. Sta in mia mano l'accettare o no in questa città per l'anno venturo l'impegno non solo di uno, ma di due teatri, e siccome solamente nel carnevale in Roma si apre il teatro, mi si offre la congiuntura di trattenermi a Napoli sino al novembre, con offerte non indifferenti [...].¹³

Non riassumo quanto scritto allora, ma rammenterò anche qui una pagina che si legge nella prima edizione de *I teatri di Napoli* di Benedetto Croce (che testimonia documenti perduti con la distruzione nazista dell'Archivio di stato di Napoli).¹⁴ Si tratta della supplica che Antonio Sacchi indirizza al re bambino Ferdinando IV di Borbone. Sacchi – che ha lasciato la corte portoghese dopo anni, a causa del terremoto di Lisbona – prima di riapprodare a Venezia, dove avverrà l'incontro decisivo per la sua vita, quello appunto col conte Carlo Gozzi, progetta di fare della sua truppa una compagnia reale di

13. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1956, vol. XIV, pp. 211-215: 212.

14. Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, pp. 489 ss.

prim'ordine, da un re a un altro. La supplica del capocomico della maggior compagnia della cosiddetta Commedia dell'Arte allora sul mercato (che rubricava tra i suoi comici anche il napoletano Agostino Fiorilli specializzato nel personaggio di Tartaglia), seguiva evidentemente a lunghi contatti e intercessioni, viene spedita da Venezia in data 20 ottobre 1759. Giulietta Bazoli ha richiamato la mia attenzione su un'altra preziosa testimonianza di Croce, a proposito dell'invito a Sacchi da parte di Ferdinando IV a recarsi per un lungo periodo con la sua compagnia a Napoli nel 1777, che Sacchi a quanto pare ricusa, perché troppo impegnato. Poi a Napoli Gozzi avrà i suoi imitatori, da Francesco Cerlone a Francesco di Sangro. Il primo autore di godibili adattamenti con l'introduzione di Pulcinella, il secondo – che è uno dei figli del celebre Raimondo di Sangro – di pesanti adattamenti volti al *noir*, rappresentati al teatro del Fondo di Separazione (vale a dire l'attuale Mercadante), che dichiara nel 1782 in una lettera a Gozzi, che egli era «divenuto l'idolo più gradito» del pubblico napoletano: «basta che si senta di essere sua qualche commedia annunciata dal cartello, perché il teatro dia infallibilmente pieno quella sera».¹⁵ Dalla lettera si comprende che egli carteggiava con Antonio Sacchi e invito, dunque, qualche volonteroso napoletano ad andare in traccia di questa merce.

Una delle volte scorse, sempre qui a Napoli, ho invitato, raccontando queste cose, chi ascoltava a immaginare un incontro di Sacchi e Goldoni in questa città, probabile se Carlo III non se ne fosse andato in Spagna, con vistose conseguenze sulla storia del teatro. Ma torniamo alla realtà. Truffaldino, nato per caso a Vienna, e che morirà vecchissimo in nave, al largo di Marsiglia, è il caso maggiore di artista errante del teatro italiano del Settecento. Egli ereditò – dopo aver cominciato la sua carriera come ballerino – la maschera che fu già di suo padre, Gaetano Sacchi. Gaetano – e suo fratello Gennaro – era napoletano, condizione curiosa, almeno secondo i luoghi comuni retrospettivi, per vestire, col nome di Truffaldino, la casacca a toppe e la maschera nera del secondo zanni (anche se Bartoli, curiosamente, chiama napoletano solo il secondo, lasciando in sospenso la collocazione del primo, ma essendo fratelli e giudicando dai nomi non sembrano possibili particolari perplessità al riguardo). Lo zio Gennaro, infatti, legò il suo nome alla maschera napoletana di Coviello, parlando – come scrive appunto Bartoli, attore della truppa Sacchi e autore del primo dizionario biografico dedicato ai comici italiani – «nel linguaggio della sua patria [...], lepido, grazioso e per conseguenza [...] molto apprezzato in ogni città». Gennaro recita, oltre che nei teatri veneziani, per il duca di Brunswick, per il re di Polonia, per il duca di Modena (insieme a Luigi Ric-

15. C. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. SOLDINI, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 131-133.

coboni), e così via. «Uomo studioso» e scrittore (benché per Bartoli nei limiti dello stile del suo secolo), di un poema (*Il trionfo del merito*, Venezia 1686), di un'opera «anagrammaticomica», *La luna eclissata dalla fede trionfante di Duba, regina d'Ungheria* (Verona) e, soprattutto, la metateatrale *Commedia smascherata, ovvero i comici esaminati* (Varsavia 1699, con dedica al re di Polonia).

Il padre di Antonio muore in Russia, nel 1734, e lo zio Coviello vent'anni prima ancora, a Madrid. Una Madrid in cui doveva ancora arrivare, ovviamente, il nostro Carlo III di Borbone e chiamare colà altri che vi moriranno: ne ricordo uno per tutti, Giambattista Tiepolo, che vi giunge nel 1761 coi figli Giandomenico e Lorenzo, più o meno quando Goldoni se ne va a Parigi, e vi resta fino alla morte, nel 1770. Dei figli uno torna – Giandomenico – e l'altro si ferma, Lorenzo (morendovi, solo quarantenne, a sua volta nel 1776). Giandomenico a Venezia, come è noto, trova committenze secondarie, mentre dipinge e disegna per sé, senza sosta, soprattutto un personaggio ricorrente, quasi ossessivo della *finis Venetiarum*, che è Pulcinella.

Torniamo ai Sacchi padre e zio. Della popolarità delle loro rispettive maschere resta, appunto, traccia nelle illustrazioni della *Tarasca* – una processione burlesca del giorno del *Corpus Domini* –, dove Truffaldino e Coviello appaiono, come pupazzi, nel carro che attraversava le strade di Madrid, tra i personaggi posti sopra al drago di cartapesta.

Apriamo il *Diccionario de la Lengua Española*, alla voce «tarasca», e leggiamo:

1. f. Figura de serpiente monstruosa que se pasea en algunas partes en la procesión del *Corpus*.
2. Mujer fea, desenvuelta y de mal carácter.

La seconda è, in realtà, la misteriosa figura femminile che nella ricca tradizione di attestazioni visive, in vario modo ricreate e simbolizzate, tramanda la memoria di questa processione, soprattutto tra il XVII e il XVIII secolo. Quella che la conduce è Santa Marta, colei che appunto placa la terribile draghessa che infestava la città francese in cui il mostro agiva, e che da allora prende il nome di Tarascon, che infatti ha un drago, o una draga, nello stemma: si legga Jacopo da Varagine che testimonia tutto ciò e, in particolare, come la povera bestia, calmata dalla Santa con l'imposizione del suo cinto virginale, fosse poi lapidata dagli abitanti del paese. Per altri la donna invece posta sopra al mostro – a Toledo e a Madrid, ma si tratta chiaramente di sovrimpressioni successive – è Anna Bolena o la personificazione della Carne, che infatti banchetta nel giorno di magro. Mentre il carro col drago seminava spavento per le strade di Madrid, sopra esso si ambientavano scene burlesche.

Ma torniamo un attimo indietro, andando brevemente a leggere qualche riga almeno dell'opera di Francisco Santos, *Las tarascas de Madrid y Tribunal*

espantoso, pasos del hombre perdido y relación del Espíritu malo (Madrid 1665), che perora la necessità di abolire la processione deviante e blasfema:

Cansado de ver tarascas y gigantones, tan sin provecho y con tanto daño en estos días santos de la semana más misterosa, me recogí a mi casa temprano y, por divertir parte de una tristeza, empecé a leer en la Meditaciones del padre Puento [...];

e ancora, più sopra:

Es la Tarasca una imagen del pecado, Sacánla en espantosa visión, vencida y ultrajada, a la vista de un Dios sacramentado [...] saca sobre sus hombros los trajes del mundo. [...] Lánzase este fierísimo monstruo en la gente perdida de Madrid, dividiéndose en cuantas partes hay; con que donde hay perdido hay tarasca, en un tiempo que debía el hombre ser un santo.

Vediamo brevemente le due immagini (conservate presso l'Archivio de la Villa di Madrid). Siamo rispettivamente nel 1711 e nel 1714 (figg. 3-4).

Nella prima davanti alla donna-Tarasca, vestita alla moda e seduta come in trono, una tauromachia, probabilmente come carosello da carro, di pupazzi o automi, e alle spalle due buffe figure, Coviello e una donna occhialuta, pizzocchera o addirittura suora, che recano due piatti. Sono le riproduzioni in scala di due celebri attori qui precedentemente operanti, appunto Gennaro e Gaetano Sacchi, membri della gloriosa compagnia de Los Trufaldines.¹⁶

Nella seconda abbiamo una vera e propria rappresentazione del mondo alla rovescia: l'interruzione del tempo di penitenza lo richiama (Francisco Santos faceva recitare a vari diavoli nel suo *Tribunal espantoso* le eccessive libertà femminili quasi un secolo prima, richiedendo, come abbiamo detto, l'abolizione della festa deteriore). Ecco nelle figurine che ora vediamo scene di uomini che remano l'immaginaria nave-carro di quell'anno e sopra donne che puniscono e costringono altri uomini ai lavori domestici. Qui la donna-Tarasca siede addirittura a mensa ed è servita dai due fratelli Sacco, Truffaldino e Coviello, se non vedo male, che sembrano fare azioni come quelle dei vari servi di Don Giovanni.

Qualche tempo fa consultavo – per altre faccende – un dizionario americano intitolato al *Teatro medievale* e scopro, non senza divertimento, che la cronologia di questo Medioevo, quantomeno espanso, terminerebbe con l'anno del Signore 1780. Non nove anni prima della Rivoluzione francese, ma nell'anno dell'abolizione per decreto reale della processione della Tarasca. Perfino nel-

16. Su cui si veda il recente lavoro di F. DOMÉNECH RICO, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. La Commedia dell'Arte en la España de Felipe V*, Madrid, RESAD, 2007.

la voce dedicata alla processione madrilenana del *Corpus Christi* da Wikipedia si legge: «Carlos III mediante real cédula de 21 de julio de 1780 prohibió la representación de la *tarasca* y de las otras figuras de la comitiva por considerarlas indecentes». E Carlo III c'entra, dunque, in tutte le storie.

5. Quinta stazione

Il capocomico Antonio Sacchi, figlio di Gaetano e nipote di Gennaro, non voleva tornare a Venezia, dove invece, persa l'occasione napoletana, avrebbe trionfato con le *Fiabe gozziane*, grande fortuna della sua vita. Esse partono, guarda caso, dalla teatralizzazione del basiliano *Lo cunto de li cunti*, lettura tra le preferite del conte Carlo, che vi ricava, appunto, *L'amore delle tre melarance*, *Il corvo* e sceneggia *La pulce*, ritrovata recentemente tra le sue carte, poi non più stesa in copione, a causa della morte del macchinista che curava gli effetti speciali. Tra le migliaia di pagine autografe riemerse – ora presso la Biblioteca nazionale Marciana – c'è anche un foglietto di appunti per una *Gatta covacenera*, due secoli prima della strepitosa idea di Roberto De Simone.

Si è già citato Francesco di Sangro, al quale, in data 14 dicembre 1782, Gozzi scrive, mettendo indirettamente in luce un ruolo forse imprevisto di Antonio Sacchi:

Ho veduto il Sacchi mortificato perché V.E. ha sospeso di mandarle il *Rinnegato*. Ciò che non si potesse recitare in Venezia, può essere esposto senza mutilazioni ne' Teatri delle principali Città dell'Italia nelle quali questa Truppa si porta nella primavera e nell'estate ogn'anno. Rimase il Sacchi med.mo sorpreso di vedere pubblicamente l'*Assassino* a stampa, fatto pubblicare, non si sa da chi durante le recite.¹⁷

Qualcosa di analogo, ma di molto più importante, visto il numero dei testi coinvolti e la durata di questa seconda stagione – dopo quella delle fiabe teatrali – nel repertorio della compagnia Sacchi, riguarda la proposta di merce spagnola, intesa come tragicommedia del *Siglo de oro*, ma non solo.

Centralissimo, anche in questo caso, un passo in cui Gozzi racconta l'inizio di questa attrazione, dunque forse non fatale ma coatta, dietro richiesta del capocomico, che gli portava fardelli di questa produzione: «Il Sacchi mi mandava tratto tratto de' fasci di quelle strane, e mostruose opere di quel Teatro».¹⁸ Ora sono proprio riemerse, grazie alla recentissima pubblicazione di un carteggio

17. Rivedi nota 15.

18. C. GOZZI, *Memorie inutili*, ediz. critica a cura di P. BOSISIO, con la collaborazione di V. GARAVAGLIA, Milano, LED, 2006, vol. II, p. 542.

di un nobile veneziano, Giovanni Querini – personaggio fondamentale della storia culturale veneziana della seconda metà del Settecento – con la moglie, Caterina Contarini Querini, rimasta a Venezia nel periodo in cui egli si trova a fare l'ambasciatore a Madrid, prove inconfutabili di questa attenzione.¹⁹ Siamo nel 1769-1770 e si ricordi che Gozzi, su richiesta di Sacchi, si sarebbe dedicato a trarre nuovi copioni dal repertorio spagnolo a partire dal vicino 1767. Peraltro Carlo III di Borbone è il re di Spagna presso cui Giovanni Querini è a Madrid ambasciatore della Repubblica di Venezia.

Caterina ricorda al marito la richiesta di «comédie spagnuole» del «Trufaldin di S. Angelo», in data 30 dicembre 1769:

Il Trufaldin di S. Angelo cioè Sacchi vi prega col mio mezzo, che gli spedite alcune di coteste comedie spagnuole di quelle però, che voi credette più adatte al nostro gusto, onde vi prego anch'io di spedirmele colla maggiore sollecitudine, ch'io poi le farò tenere allo stesso Sacchi, e almeno questo potrò farmi onore, non potendo farmelo nemeno col tabacco di costì. In qualunque modo io vi amerò sempre, e sarò sempre vostra.

«Le commedie continuano ad esservi spedite, e continueranno per molto tempo poiché ne tengo moltissime in mio potere», risponde il marito in data 20 marzo 1770, a quanto la moglie era tornata a ricordargli pochi giorni prima (17 marzo): «Vi sono assai obbligata per la spedizione, che mi feste della prima comedia, e molto più per la raccolta, che dite di aver fatta di una ventina: poiché così avrò il piacere di farmi onore col Sacchi». Tra tutti rilevante, a mio modo di vedere, il passo in cui si riporta la voce di Sacchi, che in realtà chiede non stampe del repertorio più noto, che egli già possiede (e che, ovviamente, saranno state di non difficile reperibilità nella città dei librai e delle tipografie che era ancora a quel tempo Venezia), ma di titoli meno correvi. Scrive Caterina al marito il 14 aprile 1770:

Ricevei anche in'oggi come il solito la comedia, ma avendo date al Sacchi le prime quattro, mi ringraziò, ma mi disse, che non le servono, perché queste de Don Pedro Calderon de la Barca le anno tutte, onde né bramerebbero di un'autor più moderno; sicchè se fosse possibile vi prego anch'io di cambiarle.

Come conferma la testimonianza del modesto drammaturgo Alessandro Zanchi (1759-1838), che rilevò l'intera biblioteca di Antonio Sacchi, al mo-

19. Cfr. *Gagliarde spese... incostanza della stagione: carteggio Giovanni Querini-Caterina Contarini Querini*, a cura di A. FANCELLO e M. GAMBIER, Venezia, Gambier&Keller, 2013: si veda nel volume il breve saggio di Anna Bogo, che ringrazio per la segnalazione, sul relevantissimo caso che coinvolge Sacchi.

mento della partenza definitiva del comico da Venezia, sembra che nella sua casa egli avesse «più Commedie stampate di Calderon, ed altri Spagnuoli Autori teatrali, e più molti, de primi di G. Gozzi delle Commedie di Goldoni di quelle del defunto Federici, ed alcune traduzioni dallo Spagnuolo Teatro, dopo averne fatto generoso spoglio il mercenario autore teatrale Giuseppe Foppa». Ricerche su questo punto – bibliografiche (nel senso di un possibile reperimento di qualcuno, almeno, dei testi che furono di Sacchi), ma soprattutto culturali (nel senso della ricostruzione di qualche lacerto della cultura di Truffaldino) – sono evidentemente tutte da intraprendere, e non potranno che riguardare la sottrazione di meriti o una riequilibrata considerazione tra i ruoli dell'uomo di libro e dell'uomo di scena. Sacchi non fu un uomo di libro, ma certo un attore che possedette molti libri: libri che interessarono la costruzione del suo teatro. Una biblioteca molto diversa da quella – di cui ora possediamo l'inventario (ritrovato da Marta Vanore) – di Carlo Gozzi, meno ricca di testi teatrali e che parla proprio e soprattutto dell'intromissione dell'extra-teatrale a nutrire l'invenzione del teatro. Il capocomico, coi piedi per terra, si nutriva evidentemente di materia prima, leggendo senza problemi lo spagnolo.

6. Sesta (e ultima) stazione

All'ultima stazione poniamo l'opera più mirabile dell'immaginario settecentesco teatrale – insieme a quelle di Goldoni e Gozzi – che Venezia abbia dato all'Europa, opera non di un drammaturgo né di un uomo di teatro, ma di un pittore figlio d'Arte, che prima di partire per la corte spagnola col padre e il fratello aveva legato il suo nome proprio a una *Via Crucis. Divertimento per li ragazzi*, album di centoquattro disegni pulcinelleschi, a cui dedica i suoi ultimi anni Giandomenico Tiepolo, al ritorno da Madrid, dove lascia, dopo la morte del padre, il fratello Lorenzo (fig. 5). Che Giandomenico disegni Pulcinelli – a Venezia noti solo nei casotti di burattini di piazza e parlanti in veneziano, ma con la pivetta – avrà una qualche relazione con i suoi anni spagnoli, immagino. Forse anche con i reali napoletani. Album sfasciato e disperso poi nelle più varie collezioni del mondo, nei tempi stessi in cui si cercava di strappare il ciclo dei Pulcinelli nella casa di Zianigo, nella prima Terraferma veneziana (e in cui gli affreschi di villa dei Leoni a Mira, nei paraggi, venivano 'incollati' sulle pareti del musée Jacquemart-André di Parigi). Gli anni del ritorno a Venezia di Giandomenico sono anni gozziani, che rendono i nostri due vecchi sopravvivenuti che guardano il mondo vecchio – ci insegna Tiepolo – attraverso le lenti deformanti del *Mondo novo*, quello dei baracconi di fiera.

Il titolo dell'album di Giandomenico è indubitabilmente una ripresa letterale, dopo vari decenni, dei tempi della veneziana Basile-renaissance: *Trattie-*

nimento de li piccerille è tradotto, infatti, alla lettera in *Divertimento per li ragazzi* (poco perspicue le spiegazioni del titolo come riferimento alla categoria musicale del *divertimento*; e i *ragazzi*?). Giandomenico disegna incessantemente e ripartisce, in continue imitazioni e contraffazioni, tre grandi album: scene della vita veneziana contemporanea tra città e villa (il cosiddetto *Album* del 1791), i disegni sacri (quello meglio conservato, recentemente oggetto di una splendida mostra alla Frick collection di New York), e i *Pulcinelli*.²⁰ Cosa fa il Pulcinella nel frontespizio (l'ultimo disegno della serie)? Tiene in mano, con un cane vicino, una *pù*, una bambola e guarda desolato ai vasi gnoccolari delle processioni di carnevale, che riutilizzano i càntari per la defecazione («chi magna gnocchi caga gnocchi», aveva scritto Giandomenico accompagnando un disegno di Pulcinelli defecanti): vasi trasformati ancora in cappelli ritti, al posto del floscio 'pan di zucchero' del Pulcinella napoletano. Vasi sparsi sul sepolcro e intorno – non per blasfemia ma per compenetrazione e profonda comprensione del mondo –, tra varia masserizia, in cui si rinvencono gli oggetti-simbolo della passione di Cristo (a partire dalla scala e dalla sporta che contiene chiodi, martello e tenaglia): *Passione* che Giandomenico aveva disegnato, dipinto e inciso all'acquaforte, a partire dalla *Via Crucis* di San Polo che lo aveva coronato come artista in proprio, non semplicemente 'figlio di bottega', per tutta la vita.

Ferdinando di Borbone, il re bambino, scandalizzò Samuel Sharp – il chirurgo inglese contro cui scrisse Giuseppe Baretti – a Napoli, a metà degli anni Sessanta, perché il sovrano si faceva vedere giocare col teatrino dei burattini (dove mai si è visto uno spettacolo dato non al monarca ma dal monarca?) e, ancora, perché pare tenesse accanto a sé nella sua stanza insieme Pulcinella, con gli altri burattini, il *Sepolcro*, ovvero il 'presepio' che si allestiva durante la Settimana Santa. Aneddoti che correvano per Napoli e forse per il mondo. E questa è un'altra storia da indagare.

20. Sulla relazione dei tre album e per alcune riflessioni 'teatrali', mi permetto di rinviare al mio *Millesettecentonovantuno (e dintorni)*, in *Giandomenico Tiepolo. Scene di vita quotidiana a Venezia e nella terraferma*, a cura di A.M. GEALT e G. KNOX, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 49-77.



Fig. 1. Processione della Tarasca a Tarascon, s.d., cartolina postale colorata a mano (Venezia, Archivio privato).



Fig. 2. Pianta col prospetto della scena da *Il Partenio* commedia di Domenico Barone baron di Liveri consacrata alla sacra reale maestà di Carlo III di Borbone (Napoli, Nella stamperia di Felice-Carlo Mosca, 1737).

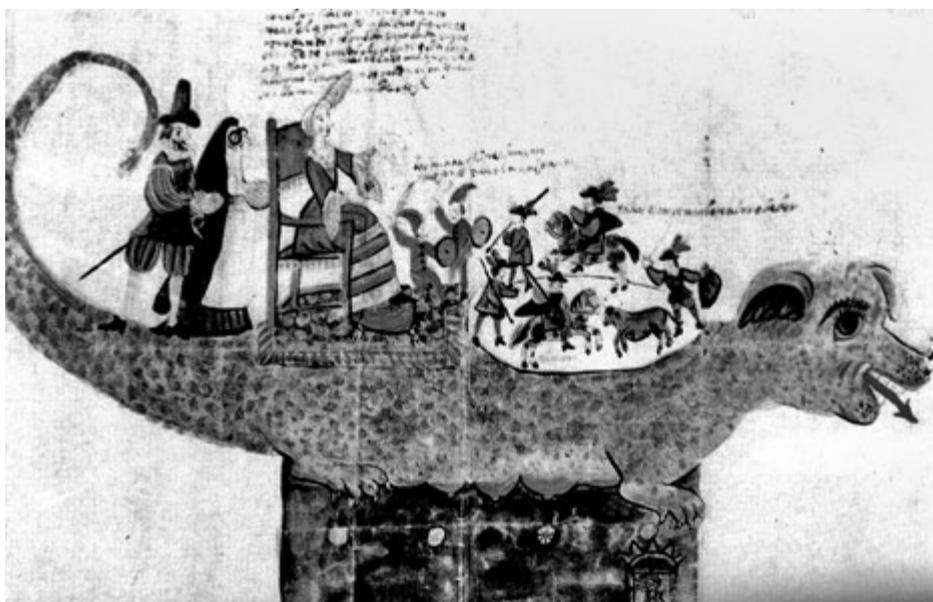


Fig. 3. *Tarasca de 1711*, disegno acquerellato (Madrid, Archivio de la Villa; da Doménech Rico 2007).



Fig. 4. *Tarasca de 1714*, disegno acquerellato (Madrid, Archivio de la Villa; da Doménech Rico 2007).



Fig. 5. Giandomenico Tiepolo, Frontespizio del *Divertimento per li ragazzi*, post 1791, disegno e china (Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum).