

ANNA SCANNAPIECO

I 'NUMERI' DELLE COMICHE ITALIANE DEL SETTECENTO.
PRIMI APPUNTI

*Alla Signora Angela Cicuzzi Comica, Ballerina,
e che si diletta ancora del Canto*

Bene a te si conven d'Angelo il nome,
S'anco d'Angelo hai tu forme, e virtudi.
E se per belle vie fatiche, e sudi,
Merti cinte d'alloro aver le chiome.

[...]

Tu nell'arte di Roscio hai chiaro il vanto;
Tu leggiadretto il piè movi nel ballo:
Tu canora la voce isciogli al canto.

1. Correva il 1782, quando Francesco Bartoli, con questi versi sgangherati, adempiva il suo ufficio plutarceo anche nei riguardi di Angela Cicuzzi, nome a noi altrimenti oscuro, fra i moltissimi, altrettanto oscuri, che animarono l'affollata fauna spettacolare settecentesca. L'afflato poetico suggellava, nel caso specifico, la compilazione di una voce in cui il «Plutarco dei comici italiani»¹ aveva già rimarcato – in prosa – come il nuovo *Angelo* delle scene veniva riscuotendo l'entusiastico plauso delle platee per la sua «molta inclinazione allo studio dell'Arte Comica ed anche a quello del Ballo, e [...] Canto».² Al trittico

1. Così nella definizione di A. D'ANCONA, *Viaggiatori e avventurieri*, Firenze, Sansoni, 1911, rist. con prefaz. di E. BONORA, ivi, 1974, p. 109.

2. F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, to. I, p. 171 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978). Angela era figlia di Regina Cicuzzi (poi Mantovani e poi Marchesini) che, sempre a detta del Bartoli (ivi, to. II, p. 25), si formò nella celebre compagnia di Gabriello Costantini, su cui cfr. da ultimo F. DOMÉNECH RICO, *La Compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 184-204 e passim; e in questa stessa sede editoriale v. lo scritto di P. MAIONE, «*Il possesso della scena*»: gente di teatro in musica tra Sei e Settecento.

di mescolate virtù performative, peraltro, doveva probabilmente aggiungersi l'ulteriore risorsa di un trasformismo acrobatico, come suggerisce una fortuita scheggia documentaria rimasta racchiusa nelle memorie del Galeati, che in data 20 gennaio 1790 veniva descrivendo l'offerta spettacolare della compagnia allora attiva nel bolognese teatro Marsigli-Rossi. Qui, la primadonna – la nostra Angela – «vi faceva nove personaggi differenti, cantava, ballava, parlava in spagnolo, francese, tedesco, veneziano, latino e bolognese».³

Dunque, *psaltria, musica e perita ludi scaenici*: Angela Cicuzzi avrebbe ben potuto rappresentare quel prototipo di *faemina scaenica* fomentatrice di insana libidine, *scortum* per eccellenza, il cui ritratto, nei primi decenni del Seicento, era stato disegnato dallo sguardo acuto di un gesuita spagnolo.⁴ Eppure no: *comediante, canterinola, armonica*, ma non *puttana*,⁵ la Cicuzzi. Siamo pur sempre al traguardo del secolo dei lumi, e un'attrice così versatile, «un buon ingegno» che – secondo l'accorto *elogium* del Bartoli – «si applica volentieri alla lettura de' libri onesti», poteva sorprendere gli spettatori del tempo soprattutto con la «bontà dei suoi costumi che – concludeva il biografo – possono servir di mo-

3. Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, D.M. GALEATI, *Diario e memorie varie di Bologna dall'anno 1550 al 1796*, ms., B. 91, vol. XII, cc. 22-31 (il passo in questione è cit. in G. COSENTINO, *Il teatro Marsigli-Rossi*, Bologna, Tipografia A. Garagnani e figli, 1900, pp. 180-182). Il Galeati qui descrive le recite tenute, a partire dal 6 gennaio 1790, dalla compagnia di Giovanni Marchesini e Gregorio Cicuzzi, in cui Angela agiva come prima donna. La rappresentazione di cui si discorre a testo era *Il centauro d'abisso, protettore di Adelaide principessa di Belpoggio, condannata a morte dal fratello, assistito da Proserpina, e avvocato in propria causa con Arlecchino condannato alla galera per spia*. Analogo trasformismo performativo la Cicuzzi doveva esercitare in un'altra rappresentazione, *La principessa Amalia figlia del gran re Zoroastro, tradita da Pantalone scellerato regicida, precipitato nel mare da Brighella sicario crudele, e pescata semiviva da Arlecchino pescator fortunato e poi lacchè*.

4. Si tratta, com'è noto, di Pedro Hurtado de Mendoza e del suo *De Comædiis quando sint scandalum* (sez. XXVIII.3 delle *Scolasticae et morales disputationes*, 1631). Questo il passo di riferimento: «Accedit faeminis periculum aliud minime levius, saepe illae sunt apprime pulchrae, elegantes corporis habitu et vestium, dicaces, salaces, psaltriae, musicae: peritae ludi scaenici, quae omnia ita in libidinem abripiunt spectatores, ut a multis adamentur in sane, qui eas auro et argento oppugnant, qui in earum victum, vestes et supellectiles profusus faciunt sumptus»; la sezione iniziava richiamando la definizione di *scorta* ("sgualdrine") che già san Giovanni Grisostomo aveva dato delle donne di teatro (*faeminae scaenicae*). Traggo le citazioni da F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 86-87 (rist. anast. ivi 1991).

5. «Comediante Canterinola Armonica Puttana» è la definizione elargita nei suoi *Giornali di Napoli* da Vincenzo D'Onofrio (alias Innocenzo Fuidoro) alla straordinaria personalità di Giulia de Caro, su cui, dopo il capitolo dedicatole da Croce nei *Teatri di Napoli* (con particolare riferimento alla prima ediz: Napoli, Luigi Pierro, 1891), si veda ora il fondamentale contributo di P. MAIONE, *Giulia de Caro «Famosissima Armonica» e 'Il bordello sostenuto' del signor don Antonio Muscettola*, Napoli, Luciano, 1997.

dello all'onesto contegno delle fanciulle sue pari, che hanno per la via del Teatro incamminati i loro passi».

Se lasciava cader le spoglie meretricie, come quelle di una *griffe* ormai fuori mercato, Angela Cicuzzi tuttavia continuava a interpretare la cifra stilistica più distintiva della tradizione attorica dell'Arte: quell'impasto di diversi linguaggi performativi in cui, dal miliare contributo di Nino Pirrotta (1955) alla recentissima 'summa' di Siro Ferrone (2014), è stato riconosciuto uno dei fattori genetici della Commedia dell'Arte.⁶

Uno dei fattori genetici e – si può aggiungere subito – uno dei connotati più duraturi, anche se reso alquanto indistinto, segnatamente nella sua fenomenologia settecentesca, da quello che fu il progredire settoriale delle competenze professionali nella realtà dei processi in atto;⁷ e reso pressoché irriconoscibile dalla lunga egemonia, nella successiva ricognizione storico-critica, di una prospettiva troppo incline ad assolutizzare gli elementi di discontinuità e, di conseguenza, ad annichilire quelli di continuità. Solo il rinnovarsi dell'approccio ermeneutico e un uso più consapevole delle fonti stanno inducendo a riconoscere come in realtà, anche nel Settecento, la labilità dei confini professionali aveva facilitato l'eclettismo di cantanti-attori o attori-cantanti capaci di passare da un genere all'altro, assecondando una memoria per così dire 'genetica' del mestiere; o a documentare come, proprio nel Settecento, avesse avuto rinnovato luogo una straordinaria convivenza di generi pronti ad aiutarsi vicendevolmente, in un processo di contaminazioni gravido di futuro.⁸

In tale prospettiva, prestare ascolto alla testimonianza offerta dall'*exemplum* di un'Angela Cicuzzi, e cercare di sondare la versatilità professionale delle *comiche* sulla scena italiana settecentesca, potrebbe riservare qualche sorpresa.

6. Cfr. N. PIRROTTA, *Commedia dell'arte e opera* (1955), in ID., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 147-171; S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014 (in partic. pp. 110-126). Per quanto riguarda l'arco temporale intermedio, mi limito a segnalare il progetto, promosso da Gerardo Guccini e dal gruppo di lavoro del centro teatrale «la Soffitta» su *L'arte dei Comici. Invenzioni e pratiche di un teatro multimediale* (Bologna, 26 gennaio-16 maggio 2004), i cui riscontri editoriali si leggono nel numero 10 di «Culture teatrali» (primavera 2004).

7. Sul tema, d'obbligo il riferimento a S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415.

8. Cfr. P. FABBRI, *I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore*, «Culture teatrali», 2004, 10, pp. 47-54; F. COTTICELLI-P. MAIONE, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 2006, 5, pp. 21-54 (dei medesimi autori si veda anche «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, in partic. il cap. IV).

2. Ma quali sono i ‘numeri’ reali delle comiche nel Settecento italiano? Davvero innumeri, davvero *acrobate, ballerine, cantanti, impresarie*, oltre che naturalmente *attrici*, le comiche del Settecento italiano? Non tutte, *ça va sans dire*; ma un più che significativo drappello sì. La recensione che qui propongo – e che intende essere solo preambolo e stimolo a più sistematiche indagini – consente di affermarlo con un buon grado di fondatezza.

Cominciamo ad allineare qualche dato puramente quantitativo (numeri letterali, se non proprio veri), enucleato a partire dalla prima – e per tanti versi ancora unica – ‘anagrafe’ dei comici settecenteschi, le *Notizie storiche* di Francesco Bartoli, e perfezionato in base al riscontro di altre fonti.⁹

- a. Del novero complessivo degli attori, la componente femminile ricopre circa il 35%: un dato significativo di per sé, se volessimo divertirci a rapportarlo alla sedicente evoluzione dei tempi moderni e alle ‘scene’ più significative dell’Italia d’oggi (per esempio quella dell’attuale Parlamento, dove la rappresentanza femminile risulta lievitata al 30%, ma appena il 16% vi riveste le cosiddette *key positions*). Il dato è naturalmente ancora più significativo se rapportato al mercato teatrale dell’epoca, in cui l’organico delle compagnie – sostanzialmente per l’intero arco del secolo – era strutturalmente sbilanciato sulla componente maschile in forza della presenza delle maschere, secondo una relazione che si attestava almeno sul raddoppiamento numerico degli attori rispetto alle attrici.
- b. Di questo 35%, per oltre un terzo (42 su 134)¹⁰ è possibile appurare l’espressione di una professionalità multipla: si tratta cioè di comiche che nel corso

9. Per la demografia attorica settecentesca, le *Notizie* di Bartoli costituiscono una fonte eccezionale, dato che proprio ad attori/attrici di quel secolo è dedicata la grande maggioranza delle voci: senza peraltro dimenticare la necessità di esercitare una doverosa critica delle fonti anche nei confronti di questo pilastro della storiografia teatrale, per cui mi sia permesso rinviare a A. SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane (in margine al teatro di Antonio Sacco e di Carlo Gozzi). Aggiuntavi qualche schermaglia*, «Studi goldoniani», XI n.s. 3, 2014, pp. 101-123; non sempre, oltretutto, il Bartoli dà notizia, per le singole attrici registrate, della varietà delle loro prestazioni performative. Impossibile enumerare tutti gli strumenti integrativi: a titolo d’esempio, oltre ai classici repertori di Colomberti e Rasi, o alla formidabile enciclopedia *in progress* dell’Archivio Multimediale degli Attori Italiani (<http://amati.fupress.net>), si considerino la storiografia teatrale di singoli centri cittadini (dal Croce dei teatri napoletani al Ricci di quelli bolognesi al Brunelli di quelli padovani), o di singoli teatri (come quella del teatro Regio di Torino, coordinata da Alberto Basso, o sul San Benedetto di Venezia, ad opera di Francesco Passadore e Franco Rossi), gli scritti autobiografici e i carteggi di eminenti protagonisti della civiltà teatrale (e non) settecentesca (da Goldoni a Gozzi a Casanova), i diari privati (dal bolognese Galeati al padovano Gennari) e i repertori musicali come quello sui libretti di Claudio Sartori.

10. Le attrici lemmatizzate da Bartoli sono in realtà centoventitré (escludendo le due figlie di Carlo Veronesi, Anna e Camilla, perché entrambe attive solo in Francia); sulla base di altre

della loro carriera intrecciarono alla prestazione attorica anche quella canora e/o quella coreutica, quando non addirittura assunsero funzioni capocomicali, circostanza quest'ultima che – come vedremo – assume un rilievo storico-critico eccezionale, travalicando i pur estesi confini della storia del teatro e dello spettacolo e sollecitando, per dirla in breve, nuovi interrogativi sull'identità giuridica e l'effettivo potere contrattuale delle donne in epoca di *Ancien régime*.

- c. A quantificare in uno schema di massima la varia fenomenologia di tale versatilità professionale muliebre, si possono enucleare le seguenti categorie e la relativa incidenza 'demografica':
- i. Comiche 'tersicoree'. 15, di cui 5 anche *canterinole* (segnalate con asterisco), e tra quest'ultime una anche impresaria (indicata con doppio asterisco): *Gaetana Bassi, *Marianna Bassi, *Angela Cicuzzi, **Elisabetta D'Afflisio Moreri, Maria Donati, *Luigia Lapy Belloni,¹¹ Maddalena Raffi Marliani, Teodora Raffi Medebach,¹² Teodora Ricci Bartoli, Angiola Ricci Cesari, Marianna Ricci Rotti, Adriana Sacco Lombardi Zanoni, Chiara Benedetti Simonetti, Teresa Zanoni, Marianna Zanotti Barilli.
 - ii. Comiche *canterinole*. 24, di cui 6 anche 'tersicoree' e 4 anche impresarie: Agnese Amurat,¹³ Anna Barbieri Colombini, Antonia Bianchi Zonarini, Rosa Brunelli Zonarini Baccelli, Chiara Cardosi,¹⁴ Rosa Costa, Antonia D'Arbes Grandi, Marta Davia, Giovanna Farussi Casanova,¹⁵ Giuseppa Fineschi, Rosa Foggi,¹⁶ Teresa Gandini,¹⁷ Giulia Gritti Pizzamiglio,

fonti ho aggiunto gli undici nomi di Agnese Amurat, Anna Baccherini, Marta Colleoni, Teresa Consoli, Antonia Ferramonti, Rosa Lombardi, Matilde Maiani, Rosa Pontremoli, Angiola Ricci, Caterina Ricci e Marianna Ricci.

11. Le poche attestazioni canore di questa attrice-ballerina sono documentate dal solo Sartori (C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1992, 5 voll., n. 8489 e n. 22996).

12. Non da Bartoli, ma da fonte goldoniana ci son note le virtù 'tersicoree' della Medebach.

13. È nome, non registrato dal Bartoli, ma di fonte goldoniana (*Mémoires e Memorie italiane*), da accogliere con più di una riserva, dal momento che nulla sappiamo della sua professione propriamente attorica, e pochissimo di quella canora.

14. Delle prestazioni canore della Cardosi, attrice molto affermata sulle scene del secondo Settecento, abbiamo solo un fuggevole cenno in BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. I, p. 154.

15. Bartoli non menziona le sue prestazioni canore, limitandosi a segnalare che «recitò da prima Donna con molta intelligenza» (ivi, p. 160).

16. Servetta fiorentina formatasi nella compagnia Roffi, di cui è documentata una presenza anche al Fiorentini di Napoli (1788, comp. Giovanni Grassi: cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 630-631); il suo impegno musicale, non menzionato da Bartoli, può essere molto vagamente desunto solo in base a documentazione Sartori (n. 18576).

17. Anche in questo caso, ben più significativo, Bartoli non dà alcuna notizia dell'attività musicale dell'attrice. Si veda di séguito a testo.

Anna Lampredi, Caterina Manzoni, Margherita Valentini. Si vedano inoltre, nel gruppo i., Gaetana Bassi, Marianna Bassi, Angela Cicuzzi, Elisabetta D’Afflisio Moreri, Luigia Lapy Belloni; e nel gruppo iii., Elisabetta D’Afflisio Moreri, Maria Grandi, Anna Moretti, Faustina Tesi.

iii. Comiche ‘impresarie’. 12, di cui 8 solo tali: Antonia Albani, Maddalena Battaglia, Caterina Berti, Rosa Camerani, Giustina Campioni Cavalieri, Marta Colleoni, Teresa Consoli, Regina Cicuzzi Mantovani Marchesini,¹⁸ Maria Grandi; 3 anche *canterinole*: Maria Grandi, Anna Moretti, Faustina Tesi; una infine impresaria canterinola e “tersicorea”: Elisabetta D’Afflisio Moreri.

Ancorché forse superfluo, sarà preliminarmente da sottolineare la relatività dei dati e delle percentuali, nonché l’inevitabile margine di arbitrarietà implicito nel costringere in comparti nettamente perimetrati quella che dovette essere una fluidità performativa solo occasionalmente documentata; a tacere della disomogeneità delle testimonianze superstiti, che lasciano trapelare il diverso ordine di grandezza o di continuità con cui concretamente si espresse la versatilità professionale delle nostre comiche.

Siamo probabilmente di fronte alla punta di un iceberg che resta irrimediabilmente sommerso, e dunque imperscrutabile. Tuttavia, pur con ogni cautela, si possono interrogare i dati affluiti alla superficie, lasciare che dialoghino – o forse litighino – con il già noto.

Propongo dunque alcune considerazioni di massima per ciascuna delle categorie enucleate in precedenza.

3. Il consistente manipolo delle comiche ‘tersicoree’ lascia innanzitutto intravedere le radici dell’addestramento professionale di alcune delle massime protagoniste della scena attorica poi ‘riformata’, e cioè Teodora Raffi Medebach e Maddalena Raffi Marliani, entrambe formatesi e a lungo attive come ballerine di corda nella stimata compagnia del – rispettivamente – padre e fratello Gasparo, entrambe non solo dotate di virtù acrobatiche ma capaci anche di «danzare a terra con somma grazia», come riconoscerà lo stesso Goldoni;¹⁹

18. Bartoli segnala la sua attività capocomicale solo all’interno della voce dedicata alla figlia, Angela Cicuzzi.

19. C. GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di R. TURCHI, Venezia, Marsilio, 2008, p. 288; l’espressione è in realtà riferita alla sola Teodora, ma lo stesso Goldoni dice di Maddalena che «era una copia fedele della Teodora» (ibid.). All’apprendistato della Raffi Marliani come ballerina di corda dedica molte pagine la stilizzazione romanzesca che dell’attrice realizzò Pietro Chiari nella sua *Commediante in fortuna* (1755; se ne veda la moderna ediz. per le cure di V.G.A. TAVAZZI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012).

radici che per certo saranno state metabolizzate e messe a frutto nello stile rappresentativo delle due attrici, e probabilmente anche nella drammaturgia dei due principali poeti di compagnia che scrissero per loro, Carlo Goldoni e Pietro Chiari.²⁰

In secondo luogo, è facile riconoscere un tratto distintivo della formazione presumibilmente abituale, e il relativo itinerario professionale, previsti per le donne attive nelle grandi compagnie della tradizione dell'Arte: cioè l'avvio precoce dell'attività lavorativa, nella forma che doveva essere più congrua alla prima età puberale, quella appunto della danza. Non a caso come ballerine esordiscono, ancora ragazzine, molte delle attrici della compagnia Sacco.

La precoce messa a frutto della forza lavoro femminile può essere osservabile anche in contesti diversi, come dimostra il caso di quattro figlie di Emilia Gambacciani Ricci, attrice di solida formazione ed esperienza:²¹ Angiola, Marianna, Teodora e Caterina erano figlie d'arte, ma non esordirono nella professione della madre perché esercitò maggior peso quella del padre Antonio, ballerino che le addestrò nel proprio mestiere, rendendole immediatamente 'spendibili' sul mercato: appena quattordicenne, ad esempio, figura nel corpo di ballo del San Benedetto – il più prestigioso teatro musicale veneziano dell'epoca – la futura musa di Carlo Gozzi, Teodora Ricci Bartoli, e vi rima-

20. Tanto per rimanere a un livello di superficie, basti considerare come sul profilo della Marliani Goldoni ideò il personaggio della ballerina Olivetta nella *Figlia obbediente* (1752), o come alla Medebach protagonista eponima della *Pastorella fedele* (1754) Chiari riservasse, nella scena 4 dell'atto II, un salto acrobatico «dalla montagna nel fiume» (su cui, a quasi trent'anni di distanza, ancora si intrattiene compiaciuta la memoria di Bartoli).

21. Fu infatti attiva nella compagnia Sacco e poi in quella Medebach. Di origine pisana, e appartenente – come da testimonianza del Bartoli – «ad una civilissima Famiglia», venne fatta oggetto di un ritratto infamante da Carlo Gozzi, in un brogliaccio che documenta la preistoria testuale delle *Memorie inutili*, e che merita in parte citare: «L'Emilia fu bella femmina, e cattiva Comica. [...] fece ammaestrare le sue cinque figlie. Quattro furono Ballerine, e una Cantatrice [Maddalena, che non cito a testo perché la sua professione esclusiva fu appunto quella della cantante]. Soprattutto ha fatto loro capire il mestiere di spogliare delle sostanze gl'appassionati, l'arte di non curar la vergogna; la massima filosofica di non avere amicizia per nessuno mostrando d'averne moltissima per tutti, e la fermezza di considerare i tradimenti gloriose imprese da donne di spirito. I ricordi della vecchia Ava Clarice [madre di Emilia], e l'esempio materno furono scola efficace, e il sangue viziato a' puttanesimi delle Madri, passa assolutamente per eredità nelle vene delle figliuole» (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Gozzi, 11.1/6, c. 62r., cit. in F. SOLDINI, *Rapporti tra Carlo Gozzi e gli attori nella corrispondenza e nelle carte autobiografiche. Un episodio significativo: Teodora Ricci nelle pagine inedite delle 'Memorie inutili'*, in *Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur: un carrefour artistique européen*. Atti del convegno (Parigi, 23-25 novembre 2006), a cura di A. FABIANO, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], p. 61). Bartoli invece, che di Teodora Ricci – com'è noto – fu marito, riferì che ella «fu onestamente educata, e sotto gl'insegnamenti dell'Ava sua materna imparò a leggere, ed a scrivere».

ne per tre anni consecutivi, prima di scoprire e di temperare le proprie inclinazioni attoriche.²²

Non per tre anni, ma per oltre un decennio, sulle scene del medesimo «nobilissimo» teatro, esercita la sua ormai consolidata professione di ballerina Maria Donati,²³ figlia di gente del mestiere più che figlia d'arte (il padre era un «apparatore»), e la esercita agendo in coreografie di artisti di grido (da Charles Lepicq a Gasparo Angiolini, da Jean Favier a Giuseppe Canziani). Nel suo caso, la trasformazione in commediante – sollecitata dalle virtù maieutiche di un mattatore delle scene del secondo Settecento, il «Comico impareggiabile» Giuseppe Maiani²⁴ – avviene solo al dischiudersi degli anni Ottanta, suscitando grandi aspettative, e si incardina per circa un quindicennio nell'attività di primarie compagnie (Lapy e Pellandi).²⁵

22. Le prestazioni propriamente attoriche della primogenita (Angiola) furono in realtà limitate all'età più giovane, allorché, come riferisce il Bartoli «recitò da fanciulletta molti Prologhi, e piccole parti nelle Commedie del Chiari», per poi abbracciare esclusivamente la professione coreutica; Caterina, «di molta abilità nell'arte del Ballo», morì ad appena vent'anni; Marianna invece, dopo essersi formata giovanetta, come Angiola, nella compagnia Medebach, figura in vari corpi di ballo di opere rappresentate a Venezia negli anni Sessanta, ma è probabile che agisse, soprattutto a séguito dell'ingaggio della sorella Teodora (1771), anche nella compagnia Sacco, dato che nel 1779 sposò Giovanni Battista Rotti, il Pantalone, dal '69, della troupe. Per quanto riguarda Teodora, terzogenita, classe 1749, il marito ricorda solo che «cresciuta in età, fece vedersi nelle Danze dell'Opere Musicali in compagnia della sua sorella Caterina [classe 1753], e custodita dalla predetta sua Ava [Clarice: cfr. n. 21] ne' viaggi intrapresi per varie Città di Lombardia, e della Toscana». Dal repertorio del veneziano teatro di san Benedetto, sappiamo invece che figurò anche nel corpo di ballo di questo teatro, e nelle seguenti stagioni: carnevale 1763-1764, carnevale 1764-1765, ascensione 1765, carnevale 1765-1766 (cfr. F. PASSADORE-F. ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Fondazione Levi, 2003). Sarebbero passati altri tre anni prima che Teodora intraprendesse la professione attorica ottenendo un ingaggio presso la compagnia di Pietro Rossi (1769), dove fu istruita nell'arte e presa in sposa da Francesco Bartoli.

23. In base al repertorio di PASSADORE-ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia*, cit., sappiamo che la Donati figura nel corpo di ballo del San Benedetto nelle seguenti stagioni (quando rilevante, segue tra parentesi il nome del coreografo): ascensione 1767, carnevale 1767-1768, autunno 1768, carnevale 1768-1769, ascensione 1769, estate 1769 (Lepicq), ascensione 1771 (idem), autunno 1771, carnevale 1771-1772, carnevale 1772-1773 (Angiolini), carnevale 1774-1775 (Favier), estate 1776 (Canziani), carnevale 1777-1778 (Canziani), carnevale 1778-1779 (Favier).

24. Figlio di Francesco, uno dei pilastri della compagnia del San Luca ai tempi di Goldoni, in cui venne formandosi Giuseppe stesso, insieme alla sorella Matilde: oltre al vivo ritratto che ce ne ha lasciato Bartoli, mi sia permesso rinviare alle osservazioni dedicategli nel *Commento a C. GOLDONI, La buona madre*, a cura di A. SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2001, p. 279; ma si vedano soprattutto quelle elaborate da Marzia Pieri nell'ediz. di C. GOLDONI, *Artemisia*, a cura di M. PIERI, Venezia, Marsilio, 2015, in partic. pp. 51-56.

25. Merita stralciare qualcuna delle più significative note dalla voce dedicatale dal Bartoli: «Oggi [1782] si è veduta comparire sulle Comiche Scene con inaspettata, e pro-

I casi delle sorelle Ricci e di Maria Donati sembrano suggerire come, anche in anni di ascendente fortuna dell'arte coreutica, l'approdo alla professione attorica potesse per le donne rappresentare una tappa più alta, o comunque – a vario titolo – più gratificante, della loro realizzazione artistica (e in tal senso esse sembrano raccontare il *recto* della caricaturale parabola di Felicita, l'allieva della goldoniana *Scuola di ballo* [1759] che appena può getta alle ortiche ogni ambizione tersicorea e si fa commediante);²⁶ ma, in tutti i casi, propongono con evidenza – credo – il dato di una professionalità attorica che si nutre di altre abilità performative: pregresse sì, ma evidentemente non obliterabili nel successivo evolvere della carriera.

D'altronde, di attrici che portavano in scena le loro risorse coreutiche, e le accompagnavano altresì con quelle canore, ci racconta non solo Angela Ciccuzzi, l'*exemplum* da cui abbiamo preso le mosse: infatti, tra le sue 'consorelle', merita una menzione almeno Marianna Bassi, esperta di recitazione ballo e canto, «tre pregi [che] adoperati tutti anche in una sola sera sopra il Teatro, destavano la meraviglia, e gli applausi negli Uditori». La quale Marianna, appena ventenne, «quando [...] incominciarono i suoi meriti ad essere portati dalla Fama per ogni dove», morì (1769). «Non era bellissima – ricorda ancora Bartoli –, ma aveva grazie non poche, e potevasi dir di lei: “Nobil d'aspetto, e di beltà modesta, / Modi, e maniere, avea soavi, e piane”». ²⁷ «Fort jolie» l'aveva invece giudicata Giacomo Casanova, che «avec plaisir» l'aveva vista danzare in un teatro di Augusta, ancora tredicenne, e che nei giorni successivi era facilmente trapassato dal tenerla «sur ses genoux [...] en innocente» al farne

digiosa comparsa, effetto d'alcune utili istruzioni avute da Giuseppe Majani. [...] è assai ben vista dal Pubblico per il suo bel modo d'esprimere le parti appassionate, e per la grazia con cui ella rappresenta altri caratteri, e sostenuti, e piacevoli ancora. [...] Se a così rapidi, e felici principj devono corrispondere in egual modo gli avanzamenti, noi potremo in questa giovane Attrice sperar di veder risorta la fama delle Comiche valorose, o mancate alla Professione, o vicine alla lor decadenza. Lo studio indefesso della Donati, la sua instancabile volontà d'affaticarsi, e le varie doti dalla Natura impartitele, ci fanno un certo pronostico, che non siano per riuscir vane le nostre, e le sue ben collocate speranze» (BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. I, p. 198). Dal punto di vista della sua effettiva carriera, sappiamo che fu ingaggiata dalla compagnia Lapy (in cui appunto agiva ancora il «Maianino», il maieuta della Donati) a partire dall'anno comico 1780-1781, e militò poi in quella Pellandi dal 1786-1787 al 1792-1793 (cfr. O. GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 175, 225, 227); le grandi aspettative degli esordi dovettero peraltro andare deluse, dato che nel 1790 figurava ancora come seconda donna (cfr. B. BRUNELLI, *I teatri di Padova. Dalle origini fino alla fine del secolo XIX*, Padova, Angelo Draghi, 1921, p. 252).

26. Si vedano in particolare la scena 1 dell'atto III e la scena 6 dell'atto V (C. GOLDONI, *La scuola di ballo*, a cura di A. NARI, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 105-109 e 142).

27. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. I, p. 112.

conoscenza biblica, in uno spettacolo-*bacchanale* che non mancò di eccitare gli stessi genitori della «petite».²⁸

4. Quella delle comiche *canterinole* è, forse non a caso, la categoria più rappresentata, e anche più facilmente oggetto di fraintendimenti quando non di rimozioni storico-critiche.

A tal proposito, non si può non considerare come la resistenza inerziale di alcuni clichés storiografici (pur dovuti a emeriti maestri, da Croce e Della Corte sino a Folena) abbia trasformato alcune notevoli occasioni di riconsiderazione documentaria e critica in occasioni sostanzialmente mancate. Penso in particolare alla produzione goldoniana per i comici del San Samuele, di recente riproposta nell'ambito dell'Edizione nazionale con volumi di indubbio pregio, e al cui riguardo abbiamo tuttavia sentito ancora evocare come cifra genetica e limite strutturale «il ricorso non a cantanti professionisti, bensì ad attori abituati a esibirsi quasi esclusivamente nella commedia all'improvviso, [...] *privi di spiccate doti canore*», o a «professionisti dello spettacolo, capaci di stare in scena con disinvoltura, dotati di spiccate doti comunicative, abili nell'affrontare spavalidamente i repertori più vari ma *privi di un'istruzione musicale*».²⁹

Come se a nulla ancora valessero alcune fondamentali acquisizioni di merito e di metodo: a cominciare dai contributi di Franco Piperno, inflessibile nel contrastare la vulgata dei «buffi» come «esecutori raccogliatici e privi di scuola»,³⁰ o dalla maturata consapevolezza che la grandezza artistica dei cantanti poteva accompagnarsi a una mediocre alfabetizzazione musicale³¹ (o anche a un completo analfabetismo, tutt'oggi non privo di clamorosi riscontri: si pensi a un Pavarotti, che non leggeva la musica, e imparava le parti solo con l'aiuto di un maestro che gliel'infilava nella memoria).³²

O come se a nulla potessero valere talune ricognizioni documentarie che, pur ineludibili, sono state affatto trascurate, con tutte le conseguenze interpre-

28. Cfr. J. CASANOVA DE SEINGALT, *Histoire de ma vie. Texte intégral du manuscrit original suivi de textes inédits*, édition présentée et établie par F. LACASSIN, Paris, R. Laffont, 2009, vol. II, pp. 721-727 (le citazioni a testo alle pp. 721-722, 723, 727).

29. Le citazioni sono tratte rispettivamente da G.G. STIFFONI, *Introduzione a C. GOLDONI, Intermezzi e farse per musica*, a cura di A. VENCATO, Venezia, Marsilio, 2008, p. 20 e A. VENCATO, *Introduzione a C. GOLDONI, Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di A. V., Venezia, Marsilio, 2009, pp. 59-60 (i corsivi sono miei).

30. Cfr. in partic. F. PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista italiana di musicologia», XVIII, 1982, 2, pp. 240-284 (la citazione a p. 241).

31. Cfr. DURANTE, *Il cantante*, cit., p. 369 n.

32. Sono debitrice all'amico e maestro Eduardo Rescigno di questa suggestione (come di molte altre).

tative del caso. Si consideri, per limitarsi all'esempio più macroscopico, che una delle interpreti degli intermezzi goldoniani per il San Samuele (citata peraltro dallo stesso autore, e in termini non di sprezzante sufficienza, come d'ordinario in casi consimili)³³ era stata Rosa Costa, un'attrice, come ci informa il Bartoli, «che possedeva ancora l'abilità di cantare» e che aveva fatto il suo apprendistato con «lo strepitoso Argante» (così nella definizione di Goldoni), e cioè Antonio Franceschini, direttore della compagnia comica più accreditata nella Venezia degli anni Trenta.³⁴ Ebbene, la Rosa Costa che viene ingaggiata dalla compagnia Imer per subentrare alla Passalacqua (su cui torneremo a breve) è probabilmente la medesima artista che a partire dall'anno successivo avrebbe avviato a Napoli una fortunata carriera di soprano: nel 1737, già divenuta «virtuosa di camera del duca di Montemari», interpreta al Fiorentini il protagonista eponimo del *Flaminio* di Federico-Pergolesi; e l'anno successivo, «nel Grande Real Teatro di San Carlo», è Partenope nel «bellissimo prologo» ideato dal Carasale in occasione dei festeggiamenti per le nozze e il compleanno di Carlo di Borbone, a corredare l'allestimento dell'*Artaserse* di Metastasio-Vinci (del prologo, e non dell'opera, diede ammirata descrizione la «Gazzetta di Napoli»).³⁵ Nel giro di un lustro (1737-1742), bilanciandosi tra repertorio

33. «Presero [i comici del San Samuele, nel 1736] la *Rosina Costa*, giovane, non bella, ma spiritosa, che sapeva un poco di musica, ed aveva una voce angelica e un'abilità sorprendente» (GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 256).

34. Cfr. *ivi*, p. 234. Il Franceschini fu celebre innamorato e direttore della compagnia del San Luca; Bartoli indica in termini molto generici l'appartenenza della Costa alla sua compagnia, e sembra basarla sostanzialmente su un'unica fonte (espressamente citata), e cioè la celebre stampa padovana della tragicommedia (con vari inserti musicali) *La demenza nella vendetta* (1736), nel cui elenco di personaggi-interpreti, la Costa figura nella triplice veste di «Cingara Indovina, che canta», «Madama della Sol Re Virtuosa di Camera della Reg.[ina]» ed «Eurilla Figlia del mag. Sacerdote», secondo le mansioni di una «terza donna» (a séguito di Vittoria Miti e Marta Bastona Focari; la servetta era Felice Bonomi) che giostrava in ruoli minori le sue virtù soprattutto canore. Anche in considerazione dei sommovimenti che si sarebbero prodotti di lì a poco nella compagnia del San Luca, con la partenza di Franceschini per Dresda, è ragionevole ipotizzare che la Costa abbia accettato, nell'autunno di quello stesso anno, l'ingaggio presso il San Samuele. Le considerazioni che fanno séguito a testo, e che conservano un carattere inevitabilmente ipotetico, sono basate sull'identificazione operata da Claudio Sartori tra la Rosa Costa interprete della *Clemenza nella vendetta* e quella interprete di tutte le altre opere cui si farà riferimento (cfr. SARTORI, *I libretti*, cit., VI. *Indici*, to. II, pp. 210-211).

35. «[21 gennaio 1738] «Ieri, [...], degnossi la maestà sua all'imbrunir dell'aria di passare al R. teatro per ascoltarvi il nuovo dramma *L'Artaserse*, [...], nella qual congiuntura il direttore capitano D. Angelo Caresale, per contrassegno della sua venerazione, sul bel cominciamento dell'opera fece rappresentare un bellissimo prologo da cinque personaggi, che, figurando la Notte, Venere, Amore, Partenope e il Sebeto, cantavan le laudi del re e della sposa reale. Compariva intanto un bosco con campagna e colline e a destra miravasi Partenope vestita in R. foggia, assisa sopra un'aureo seggio sopra scalini in atto di dormire e intorno ad essa varie ninfe

serio e repertorio buffo, la Costa sarà presente in ben diciotto allestimenti da Napoli a Venezia (passando per alcuni centri toscani), e in svariati anni successivi continuerà la sua carriera in paesi di area germanica.³⁶

Un caso, insomma, che sembra acclarare, nel Settecento inoltrato, il profilo esemplare del cantante modello quale era stato delineato, nei primi decenni del secolo precedente, dal *Corago*: «Sopra tutto per esser buon recitante cantando bisognerebbe esser anche buono recitante parlando, onde aviamo veduto che alcuni che hanno avuto particolar grazia in recitare hanno fatto meraviglie quando insieme hanno saputo cantare». ³⁷ Esempio macroscopico – e tuttavia mai, a quanto mi consta, rilevato – quello della Rosa Costa, e che non deve per questo indurre a facili quanto inutili generalizzazioni; ma che senz'altro può legittimamente invitare a riconoscere come, anche in pieno Settecento, avesse vigore la pluralità performativa dei comici e come, in taluni casi, desse

anche dormendo agiate sopra vari sassi. A sinistra osservavasi il Sebeto che, ancor dormendo, appoggiato era alla sua urna da cui chiare e limpide acque scorrevano e, intorno a lui, anche sorpresi da sonno, vari pastori faceanli corona. In aria a sinistra vedevasi la notte in un carro a quattro ruote tirato da due neri cavalli, vestita ella di azzurro sparso di stelle d'oro, coronata di fiori di papavero; a destra scorgevasi un altro carro da due colombe tirato, entro cui locata era Venere, coronata di rose e di mirto, e sulla cui testa splendeva una lucidissima stella. Fra tutti però ammiravasi il carro d'amore, tirato da quattro cavalli bianchi, in cui era esso Amore con ali bianche, turcasso ed arco e con facella accesa in mano e nel tempo stesso scorgevasi spuntare nell'orizzonte la lucente Luna, il di cui globo scorgevasi ingombrato dall'effigie della maestà di Maria Amalia, sposa reale del nostro sovrano; il tutto per festeggiare il fortunatissimo e festivo giorno del compleanno di sua maestà ed alludere al real matrimonio contratto dalla maestà sua con la R. sposa Maria Amalia Walburga nostra signora. Nel fine del qual prologo tra li viva del coro e strepitoso sparo di mortaretti e cannoni, furono da sopra il cielo del teatro da volanti amorini sparsi per tutta l'udienza copiosi sonetti allusivi ad un giorno cotanto felice» (A. MAGAUDDA-D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» [1675-1768]*, Roma, ISMEZ, 2009, pp. 162-163 e 186; a p. 538 dell'*Appendice* in pdf contenuta nell'allegato CD-rom si legge il passo citato della «Gazzetta di Napoli». Cfr. anche CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 338-339).

36. Tutti i dati sono desunti dal repertorio di Sartori. Pur avendo, verosimilmente, interpretato i tre intermezzi goldoniani del 1736 (*Monsieur Petiton, La bottega da caffè, L'amanate cabala*), la Costa non è degna neanche di una menzione nel citato contributo di Gian Giacomo Stiffoni (cfr. supra, nota 29).

37. *Il corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche* (inizio sec. XVII), a cura di P. FABBRI e A. POMPILIO, Firenze, Olschki, 1983, p. 91. Merita citare anche la considerazione immediatamente successiva: «Intorno a che alcuni muovono questione se si deve eleggere un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare, nel che si è toccato con mano che sì come ad alcuni pochi molto intendenti di musica sono più piaciuti l'eccellenti cantatori quantunque freddi nel recitamento, così al co[mun]e del teatro soddisfazione maggiore hanno dato i perfetti istrioni con mediocre voce e perizia musicale» (ibid.).

luogo alla specializzazione di una competenza tra le altre, resa possibile proprio dalla genetica versatilità della formazione attorica.³⁸

D'altronde, l'ampia estensione della categoria delle comiche *canterine* consente di individuare molteplici fenomenologie della loro carriera. Si possono, ad esempio, riscontrare tragitti professionali esattamente inversi a quello di una Rosa Costa. Al riguardo, i due casi più significativi chiamano in causa attrici rimaste – a vario titolo – celebri solo per i loro trascorsi goldoniani: Elisabetta D'Afflisio Moreri e Teresa Gandini.

Il prolungato esercizio di quest'ultima sulla scena musicale (tra il 1733 e il 1744) – rimosso dal Bartoli e per sommi capi riesumato dal Rasi – è stato puntualmente richiamato di recente da Paologiovanni Maione, e quindi si offre alle nostre valutazioni senza il bisogno di ulteriori indugi documentari;³⁹ pare tuttavia utile affiancare la notizia che quando la Gandini approda a Napoli e, a partire dal '38, si esibisce *en travesti* negli spettacoli musicali dei Fiorentini (duettando peraltro con la prima donna Rosa Costa),⁴⁰ risulta anche attiva nel teatrino di corte, animato dalla celebre *compañía de los Trufaldines* diretta dall'*Arlecchino di Spagna* Gabriello Costantini.⁴¹ E forse non è un caso che il medesimo 1744, in cui Carlo di Borbone decreta «que se despida la compagnia de Trufaldines»,⁴² sarà anche l'ultimo anno in cui la Gandini risulta impegnata sulla scena musicale, e non solo di Napoli. Da questo momento in poi, infatti, la carriera della comica – probabilmente sovrastata dagli interessi del suo «legittimo procuratore»,⁴³ cioè il collerico e violento marito Francesco (che non

38. Un altro caso singolare, in direzione inversa, sembra costituito da Marta Davia che, formata nella celebre compagnia del ciarlatano Bonafede Vitali (detto l'Anonimo), si distinse poi a lungo, in qualità di prima donna a vicenda con Marta Bastona Focari, nella compagnia del San Luca; poco prima di ritirarsi dalla carriera, fu interprete di spicco nelle prime veneziane, 1751 e 1752, di due drammi giocosi goldoniani, *Il conte Caramella* e *Le pescatrici*, affiancando una star del calibro di Serafina Penni (anche in questo caso, il relativo volume dell'Edizione nazionale non ha fornito nuove indicazioni, se non la designazione erronea di «Francesca» in luogo di «Marta»: cfr. M. BIZZARINI, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, II. 1751-1753, a cura di A. VENCATO, Venezia, Marsilio, 2011, p. 18).

39. Cfr. qui il saggio di Maione, pp. 97-108.

40. Al Fiorentini le due artiste calcano assieme la scena sia nell'*Odoardo* (inverno 1738: la Costa nel ruolo di Lavinia e la Gandini in quello di Lelio), sia nell'*Ortensio* (carnevale 1739: la Gandini nel ruolo del protagonista eponimo, la Costa in quello di Lavia).

41. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 405. Il dato, di grandissimo rilievo, è sinora sfuggito agli studiosi, probabilmente perché nel documento citato da Croce si parla di una «Teresa Gantini» (e non «Gandini») e soprattutto del suo marito «Francesco» (e non come si è sempre pensato «Pietro»: per cui cfr. infra a testo e note 42-43). Su Costantini e la *compañía de los Trufaldines*, si veda la n. 2.

42. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 412.

43. Si rinviene ad esempio la sottoscrizione «Francesco Gandini come legittimo procuratore di Teresa mia moglie» in un documento del 28 novembre 1750, relativo alla compagnia

ha niente a che fare con Pietro, il celebrato Brighella trasformista con cui viene sempre confuso)⁴⁴ – risulterà incanalata nella professione attorica, e specie dopo l'approdo a Venezia: qui infatti viene ingaggiata al San Luca, tempio del teatro comico cittadino, e vi consegue presto il titolo di prima donna. Ha come partner una star del calibro di Antonio Vitalba, ed è tenuta a concertarsi con altri gloriosi esponenti della tradizione dell'Arte, dal Pantalone Rubini all'Arlecchino Cattoli: lo fa, come ricorda il Bartoli, «con immensa bravura [...] in tutto ciò che all'Arte Comica per dovere si aspetta», una bravura ovviamente memore del duraturo e versatile esercizio sulle scene napoletane. Una cognizione così matura e sperimentata dei segreti dell'Arte (in cui – a detta sempre del Bartoli – si distingueva anche la «brillante energia infinitamente lodevole» dispiegata nell'interpretazione delle «cose studiate»),⁴⁵ che sarebbe stata per certo messa a frutto da un Carlo Goldoni, se tra i due non si fosse interposta la brutalità dispotica del «legittimo procuratore» della Gandini, troppo preoccupato che la visibilità della moglie – e il capitale che recava in seno – potesse essere scalfito dalla rivoluzione delle convenzioni rappresentative avviata dal nuovo poeta di compagnia. Sicché il capitale in questione fu dirottato a Dresda e la compagnia del San Luca si trovò privata della «miglior femmina di questo mondo».⁴⁶

Per tanti versi, ancora più istruttivo il caso di Elisabetta D'Afflisio More-ri. Per riuscire oggi a scorgere il suo profilo artistico dovremmo impegnarci a scoperchiare la pietra tombale sotto cui la seppellì il risentimento di un suo amante corbellato, Carlo Goldoni. Stizzito ancora in tarda età, ne immortalò il fisico rinsecchito, l'incarnato «pâle et jaunâtre», malamente coperto dal belletto, la «phisionomie grimaciere»... e, naturalmente, la mediocrità artistica.⁴⁷ Il romanzetto teatrale della Passalacqua, che adesca il poeta di compagnia per

del San Luca: cfr. Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, Archivio Vendramin, 42.F.8/1, *Scritture e Lettere dall'anno 1733 sino 1764 attinenti alli accordi con li Sig.^{ri} Comici per dover recitare nel Teatro di San Salvador*, c. 26.

44. Avevo già segnalato il dato in *Noterelle gozziane*, cit., p. 102 n., ma devo rinviare ancora ad altra sede la sua distesa documentazione.

45. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. I, p. 252.

46. «Come mai la prima donna, ch'era la miglior femmina di questo mondo ha avuto cuore di abbandonarci così?», chiede il Florindo Francesco Falchi nell'*Introduzione per la prima sera dell'autunno dell'anno 1755*, volendo acclimatare il pubblico alla difficile situazione in cui versa la compagnia all'indomani della 'fuga' dei Gandini; e Celio gli risponde: «Che potea fare la poverina? Ella ha dovuto accondiscendere al marito suo» (C. GOLDONI, *Introduzioni, Prologhi, Ringraziamenti. Prefazioni e polemiche II*, a cura di R. TURCHI, Venezia, Marsilio, 2011, p. 125).

47. C. GOLDONI, *Mémoires*, p. 1, chap. 38, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, p. 172 (dove si rimarca anche la «voix fausse» e la «maniere monotonne»).

goderne i favori, e nel frattempo si sollazza con il primo uomo della troupe (il ben più seducente Antonio Vitalba), continua – comprensibilmente – a incantare tutti (lo stesso Luigi Rasi ne trasse materia per uno dei suoi più sapidi monologhi);⁴⁸ un po' meno quel *Don Giovanni Tenorio* in cui il poeta corbellato volle fare le sue vendette, lasciandoci di fatto una delle sue prove più infelici. Se tuttavia si prova a leggere lo stesso Goldoni in controluce, si riesce a ravvisare qualche elemento di più attendibile storicizzazione. Circa un decennio prima dei *Mémoires*, dalla prefazione al tomo XIV dell'edizione Pasquali, a proposito della nostra Elisabetta aveva potuto infatti scrivere:

faceva di tutto *passabilmente*, e niente perfettamente. Cantava, ballava, recitava in serio e in giocoso, tirava di spada, giocava la bandiera, parlava vari linguaggi, era *passabile* nella parte di Servetta, e suppliva *passabilmente* negl'Intermezzi.⁴⁹

Facendo la debita tara alla stilizzazione rancorosa (che risuona sensibilmente nella marca iterativa e nel trasparente fonosimbolismo della sibilante doppia), si intravede il profilo compiuto di quella 'multimedialità' ch'era cifra distintiva della drammaturgia dell'Arte.⁵⁰ Figlia, anche professionalmente, del napoletano Alessandro D'Afflisio, «innamorato di merito», prima di essere ingaggiata dalla compagnia Imer per la duplice mansione di servetta e interprete degli intermezzi, Elisabetta aveva maturato una non irrilevante esperienza sui teatri musicali, e non solo su quelli 'meticciati' della *commedia pe' mmuseca*, ma anche su quelli 'blasonati' dei drammi seri, figurando in compagnia di illustri virtuosi (da Giacomina Ferrari a Pietro Baratti).⁵¹ E se per il «bonheur» del poeta di compagnia («pas de rancune», beninteso)⁵² la Passa-

48. Cfr. L. RASI, *Il libro dei monologhi*, Milano, Hoepli, 1891, pp. 113-128.

49. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 246 (il corsivo è mio); per la datazione (1776-1777) del to. XIV dell'ediz. Pasquali cfr. A. SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 216-217.

50. Profilo non a caso trascritto 'in chiaro' nella voce dedicata da Bartoli all'attrice, derivata sicuramente dalla pagina goldoniana: «Esercitavasi nel Ballo con molta grazia; aveva qualche intelligenza della Musica, e fece talvolta spiccare in essa la sua abilità, cantando in Musicali Operette, ed Intermezzi. Giocava assai bene la Bandiera, e sapeva colla spada schermire a meraviglia» (BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. I, p. 1).

51. Dal repertorio di Sartori si evince che la D'Afflisio aveva fatto parte del cast de *La forza d'ammore*, «commedia pe museca», al teatro Nuovo di Napoli nel 1732 (n. 10829); l'anno successivo è registrata la sua presenza a Corfù, nell'allestimento del *Geronte tiranno di Siracusa* (n. 11576); per altri due drammi seri – *Eurene* (n. 9394a) e *Semiramide riconosciuta* (n. 21542) – la ritroviamo a Brescia nel carnevale 1735. E nell'autunno di questo stesso anno esordirà sulle scene del San Samuele, come nuovo ingaggio della compagnia Imer.

52. «Pour mon bonheur, la Passalacqua avoit été renvoyée: je n'avois pas de rancune; mais je me portois mieux quand je ne la voyois pas» (GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. I, chap. 40, p. 184).

lacqua era stata poi «renvoyée» dal San Samuele, in compenso, già nel 1741, sarebbe stata assunta dal ben più prestigioso San Luca, come parte fissa e non semplicemente stipendiata, con un contratto della durata di otto anni.⁵³ Qui si sarebbe fatta apprezzare anche nell'interpretazione di ruoli tragici,⁵⁴ e per certo la sua reputazione dovette rendersi ascendente e ben consolidata, dato che venne poi proposta alla corte di Napoli come «prima donna» in una «compagnia di Comici Lombardi, compagnia *senza paragone*», a sostituire quella del celebre Arlecchino Costantini. Il progetto non andò in porto per il maturato disinteresse della corte verso tale tipo di intrattenimento,⁵⁵ e della presenza dell'attrice sulle scene meridionali c'è rimasto solo il ricordo di una spettacolare quanto drammatica caduta nell'esecuzione di un volo al Santa Cecilia di Palermo; evento che se a noi oggi rimarca un'altra risorsa abituale della 'multimedialità' dell'Arte – quella del virtuosismo acrobatico –, è stato per solito assunto solo a simbolico, tragico suggello della carriera dell'attrice. In realtà, l'ultimo documento archivistico a noi noto della sua vicenda artistica, ce la restituisce in un'altra veste ancora, quella del tutto inattesa di direttrice di compagnia in area lombarda.⁵⁶

Come servetta acrobata – e ugualmente vittima di una precipitosa caduta, al San Samuele, per un guasto nell'attrezzatura – aveva d'altronde esordito uno dei più rilevanti capocomici del secondo Settecento, Faustina Tesi, la «Ristori dell'epoca», nella definizione tutt'altro che demenziale di un Luigi Rasi. Del marito, a cui doveva quei rudimenti nell'arte comica che con «perspicace talento» e «instancabile applicazione»⁵⁷ aveva messo presto a massimo frutto, si era rapidamente disfatta: mal tollerava l'incuria di un compagno che si ridu-

53. Cfr. Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, Archivio Vendramin, 42.F.8/1, *Scritture e Lettere*, cit., cc. 5-6: il contratto è sottoscritto in data 8 ottobre 1741 e prevede la durata di otto anni (dal 1742 al 1749). Per la differenza tra parti fisse e stipendiati, cfr. A. SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e 'salaricato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX n.s. 1, 2012, pp. 27-37.

54. Valga in tal senso una testimonianza del Bartoli: «Essendo l'anno 1744. in Venezia a recitare nel Teatro S. Luca al servizio de' Nobili Uomini Signori Fratelli Vendramini ebbe da Bartolommeo Vitturi Cittadino Veneziano una Tragedia intitolata: *Berenice Regina d'Armenia*, la quale fu posta in Scena; ed Elisabetta vi sostenne egregiamente il carattere eroico di quella gran Donna» (BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. I, pp. 1-2).

55. Cfr. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 422 (da cui anche la citazione a testo).

56. Si tratta di una supplica presentata da «Elisabetta da Flisio detta la *Passalacqua*», in data 10 dicembre 1748, per avere in gestione il teatro di Parma nel carnevale successivo; nella relativa autorizzazione si fa espresso riferimento alla «compagnia di detta Donna» (il documento, conservato presso l'Archivio di stato di Milano e senz'altro bisognoso di ulteriori verifiche, è citato in L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897, vol. I, p. 10).

57. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., to. II, p. 247.

ceva a guitto di provincia. Già prima donna, aveva deciso di studiare musica, e per oltre un lustro – tra 1764 e 1771 – era riuscita a spendersi in questa nuova veste, giungendo finanche a fregiarsi del titolo di «virtuosa del duca di Brunswich [Brunswick-Wolfenbüttel]». ⁵⁸ Era poi tornata al teatro di parola, subito accolta dalle primarie compagnie: ma né la Medebach, né la Paganini, né la Rossi riuscirono a contenere il suo «inquieto spirito intollerante, e fòcoso». ⁵⁹ La «Megea» – così nel sintetico epiteto di Antonio Piazza, gentiluomo come sempre – «sapea conciliarsi sì bene l'odio di tutti, che veniva universalmente chiamata la Furia del teatro comico», ma, a detta del medesimo, era solo una «donna di merito, che avea la disgrazia di farsi odiare da tutto il mondo». ⁶⁰ Merito e inflessibile rigore, nell'esercizio e nella concezione stessa della professione, che la «costrinsero» – così, significativamente, il Bartoli – a formare una compagnia propria che, dal 1776 e sino alla morte (1781), condusse «con decoro, avendo occupate buonissime Piazze, come Bologna, Parma, Trieste, Milano, Brescia e Mantova, con altre di minor conto». ⁶¹ Per salvare le convenienze – di vario tipo – si era messa a fianco un giovane amante (Cristoforo Merli, modesto primo innamorato), ma si guardò bene dal vincolo coniugale, e mantenne sempre, chiara e inequivocabile, la direzione della compagnia. ⁶²

58. Tale figura negli allestimenti cremonesi della *Sposa fedele* e degli *Uccellatori* (entrambi del 1769: n. 22446 e n. 24190 del Sartori, cui si rinvia anche per tutti gli altri elementi richiamati sinteticamente a testo).

59. BARTOLI, *Notizie istoriche*, cit., to. II, p. 248.

60. A. PIAZZA, *L'attrice (Il teatro, ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere, 1777-1778)*, a cura di R. TURCHI, Napoli, Guida, 1984 (le citazioni, rispettivamente, alle pp. 56, 51 e 54).

61. BARTOLI, *Notizie istoriche*, cit., to. II, pp. 248-249.

62. Direzione esercitata – ricordava sempre Bartoli – con «quell'alterezza subitanea, ed improvvisa, che la faceva essere fastidiosa co' compagni, e poco rispettosa con il pubblico istesso». Una preziosa tessera documentaria dell'inflessibilità nella conduzione della troupe è stato rintracciata nell'archivio parmense da Paola Cirani: dopo che la sua compagnia era stata ingaggiata per i teatri di Parma e Colorno (dov'era la residenza estiva della corte) per la stagione autunnale del 1776, la Tesi licenzia su due piedi il secondo amoroso, Luigi Delicati, e giunge a fare istanza presso il sovrano affinché l'attore abbia proibito l'accesso nel territorio parmense per tutto il periodo di soggiorno della compagnia, istanza che Don Ferdinando accoglie senz'altro (P. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno tra XVI e XIX secolo*, Parma, Zara, 1995, pp. 72-73). Sulle ragioni profonde che animavano i «collerici trasporti» della Tesi, sempre Bartoli ha tracciato considerazioni non facilmente liquidabili come effetti della retorica dell'*elogium*: «questi suoi collerici trasporti hanno però l'origine da un buonissimo sentimento, e da quel zelo, per cui vorrebbe che ognuno operasse con estrema cura nell'esecuzione de' proprj doveri, se si parla de' Compagni suoi, o de' personaggi che ella stipendia; e se del Pubblico si ragiona, un eguale amore della sua professione la fa trascendere in orgogliose dimostrazioni, a motivo di qualche non curanza ch'ella veda trovarsi negli uditori per lei, sentendosi alzar la voce in tempo ch'ella recita, e distraerle così quella lode che fervidamente ambisce di poter guadagnarsi» (BARTOLI, *Notizie istoriche*, cit., to. II, pp. 249-250).

siché lo stesso Bartoli, nel piano editoriale del suo *opus*, la qualifica – unica insieme a Maddalena Battaglia – «Direttrice della sua Compagnia».

Siamo già – insensibilmente, e non a caso – trapassati nella categoria delle comiche impresarie, ma varrà la pena ricordare almeno un'altra tipologia riscontrabile nell'affollata schiera delle comiche *canterinole*: quella ben testimoniata dal caso (non unico) di Antonia D'Arbes Grandi, in cui arte attorica e arte canora andarono intrecciate lungo tutta la carriera artistica. Figlia d'arte per eccellenza, Antonia era tuttavia stata avviata dal padre, il celeberrimo Pantalone Cesare D'Arbes, all'educazione musicale e canora, e il matrimonio con Tommaso Grandi – un eccellente primattore, con pronunciate risorse 'multimediali' (era o sarebbe stato anche ballerino, cantante e autore drammatico) – aveva spinto la sua formazione ad ampliarsi sul versante recitativo, per poi presumibilmente lasciarla a sua volta influire su quella del marito: sicché per entrambi può essere tenuto nel conto di traguardo, almeno simbolico, l'allestimento del *Pygmalion*, il rivoluzionario melologo di Rousseau, dapprima a Milano nell'originale francese (1775) e poi a Venezia nella traduzione dell'abate Perini (1777).⁶³

5. Per quanto sia, forse, il capitolo più fruttuoso, alle comiche impresarie non potremo che dedicare i ristretti margini di una conclusione, la più provvisoria possibile – un finale aperto per destino e convenienza.

Valga innanzitutto la considerazione di un dato meramente numerico e nominale: solo due – come si è già accennato – sono le comiche a cui Bartoli, nell'elenco delle voci allegato al manifesto promozionale dell'opera, attribuisce il titolo di «Direttrice della sua Compagnia»; le controparti maschili, invece, sono trentuno, distinte in antichi (otto), moderni (dieci), viventi (undici), viventi ma alienati dall'arte (due); agli uomini, inoltre, la qualifica associata è sempre e solo quella di *Capo Comico*. Il dato numerico viene in realtà corretto nella redazione concreta delle singole voci, dal momento che, come s'è visto, le *Notizie storiche* consentono, per via diretta o meno,⁶⁴ di individuare mansioni

63. Cfr. i n. 18680 e n. 18701 del repertorio del Sartori. Com'è noto, con la *scène lyrique* del *Pygmalion* (composto nel 1762, andato per la prima volta in scena a Lione nel 1770, poi nel 1772, con prodigiosa affluenza di pubblico, all'Opéra di Parigi, e infine, 1775, alla Comédie Française), Rousseau aveva inaugurato un nuovo genere rappresentativo, il melologo, cioè un testo poetico declamato da uno o più attori sulla base di un accompagnamento musicale cui si alternano brani orchestrali; sulla sua fortuna italiana, cfr. G. MORELLI-E. SURIAN, 'Pigmaliione' a Venezia, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*. Atti del convegno internazionale di studio (Venezia, 24-26 settembre 1973), a cura di M.T. MURARO, Firenze, Olschki, 1981, vol. II, pp. 147-167. Per molti versi analogo a quello di Antonia D'Arbes Grandi è il caso di Giulia Gritti Pizzamiglio.

64. Nel repertorio di Bartoli non c'è riferimento all'attività impresariale di Regina Cicuzzi ed Elisabetta D'Afflisio Moreri; non sono proprio menzionate, inoltre, le comiche-

capocomicali in ben dodici attrici settecentesche, di cui solo una non vivente: il che ci porterebbe al paradosso – non è beninteso mia intenzione accreditarlo – di un numero di capocomiche coeve a Bartoli maggiore del corrispettivo maschile. È evidente che, in molti casi, si tratta di entità non comparabili: alcune attrici possono assumere funzioni capocomicali in brevi segmenti della loro carriera, o in mercati periferici, o perché subentrano alla morte del titolare della 'ditta' in quanto mogli divenute vedove: ma, per quanto ridimensionato e ridotto alle sue reali proporzioni, il dato non può continuare a essere eloquente se rapportato a un contesto storico-giuridico in cui aveva pieno vigore di legge il deficit di capacità, radicato nell'identità di genere, che escludeva le donne dalla sfera pubblica e dall'esercizio di *officia* e *munera*, e in cui lo statuto di 'proprietario' entrava in collisione con quello di *minus habens*.⁶⁵ E forse l'acribia storiografica di Bartoli, al di là delle sue stesse intenzioni, registra i connotati di un fenomeno emergente,⁶⁶ che si rispecchia già nella scelta lessicale – e sia pur usata con estrema parsimonia – del titolo di *direttrici*, in luogo di quello di *capocomiche*: la differente denominazione rendeva omaggio al principio della distinzione della gerarchia dei generi e dei ruoli, ma anche all'affermarsi di nuove identità, giuridiche (di fatto) non meno che artistiche.⁶⁷

impresarie Marta Colleoni e Teresa Consoli, su cui si intrattiene invece a lungo Colomberti (e, di riflesso, Rasi).

65. Valga per tutte la testimonianza del repertorio giuridico tardosettecentesco dell'avvocato padovano Marco Ferro: «Gli uomini, per la prerogativa del loro sesso, e per la forza del loro temperamento, sono naturalmente capaci di ogni sorte d'impieghi e di obbligazioni; al contrario le femine, a motivo della debolezza del loro sesso, e della loro naturale delicatezza, sono escluse da molti ufficii, e dichiarate incapaci di certe obbligazioni» (M. FERRO, *Dizionario del diritto comune, e veneto, che contiene le leggi civili, canoniche e criminali*, Venezia, Fenzo, 1778-1781, 10 to.; la citazione è tratta dal to. v [1779], s.v. *femmina*). Sulla problematica in oggetto, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. S. FECCI, *Pesci fuor d'acqua. Donne a Roma in età moderna: diritti e patrimoni*, Roma, Viella, 2004.

66. Fenomeno che peraltro non aveva mancato di avere anticipazioni nel secolo precedente, come attesta almeno il caso di una Giulia de Caro (1646-1697), al cui riguardo ha però osservato Siro Ferrone: «Non è da escludere che la fama di teatrante malavitosa le derivasse non solo dalle azioni commesse ma anche dalla pratica manageriale: donne cantanti e attrici si erano viste oramai da tempo, ma non così sfrontate da pretendere di occupare addirittura il ruolo di 'impresarie' e non solo in Napoli ma anche tra Napoli e Venezia. Fu un'eccezione, Giulia De Caro» (FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 59).

67. L'identità giuridica, almeno sotto il profilo formale, avrebbe notoriamente dovuto attendere tempi molto lunghi; ma è tutta da meditare la circostanza per cui la trattatistica italiana di fine Ottocento riconoscesse, proprio in materia teatrale, una virtuosa 'legislazione di fatto' che avrebbe dovuto incidere sulla ridefinizione normativa della giurisprudenza in materia: «Il principio della libertà nelle industrie e nei commerci, che vedemmo applicarsi indistintamente anche nelle materie teatrali, doveva eliminare dalle nostre leggi una disposizione che vieti d'affidare alle donne la direzione di compagnie teatrali; ed abbiamo anzi *in pratica* l'esempio di

distinte attrici, quali la signora Ristori, la signora Sadowschi, la Duse ed altre, che diressero per molto tempo le loro compagnie drammatiche, mostrando col fatto come sieno poco fondate le pretese ragioni di convenienza e le apprensioni di pericoli che determinarono altre legislazioni a contrarie misure» (E. ROSMINI, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, terza ediz. riveduta e corretta dall'autore, Milano, Hoepli, 1893, p. 32, corsivo originale; si veda anche la sez. II del cap. V, p. II, dedicata alle *Scritture delle donne maritate*, dove l'autore, *oborto collo*, è costretto a riconoscere il vincolo dell'autorizzazione maritale nella misura in cui l'impegno professionale della donna configga con i suoi, assolutamente prioritari, «doveri di moglie e di madre»; mentre è riconosciuta «piena capacità e libertà di obbligarsi alle nubili e alle vedove» [ivi, rispettivamente alle pp. 395 e 393]).