

LORENZO GALLETTI

IL TEATRO TRAGICO DELLA COMPAGNIA IMER
(1732-1749)*

Ancora nel primo Settecento, negli anni in cui la Commedia dell'Arte sembra aver perduto gran parte del proprio vigore e appare agli occhi di molti intellettuali come molle esubero di un teatro da ridefinire e riformare,¹ si esi-

* Il contributo è tratto dalla mia tesi di dottorato *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Università degli studi di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte e Storia dello spettacolo, xxvii ciclo, 2015, tutor: prof. Siro Ferrone. E v. ora l'omonimo vol. (Firenze, Firenze University Press, 2016).

1. Come noto, all'alba del XVIII secolo i giudizi degli intellettuali sullo stato di salute del teatro italiano, e particolarmente di quello di parola, sono quasi sempre impietosi. L'opinione comune diagnostica un aggravarsi progressivo e inarrestabile delle sue condizioni, identificando gli attori, interpreti spesso scadenti di una comicità vieta e scurrile, come principali responsabili. In questo clima arroventato si sviluppano copiose le teorie di un nuovo teatro italiano, letterario e colto, i cui principî sono raccolti in numerosi trattati (cfr. almeno L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Soliani, 1706, 2 to.; P.J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* [1714], in ID., *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. NOCE, Bari, Laterza, 1963; S. MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni* [1754], in ID., *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di L. SANNIA NOWÉ, Modena, Mucchi, 1988, pp. 117-235; su posizioni di carattere più prammatico si attestano gli scritti di G.R. CARLI, *Dell'indole del teatro tragico antico, e moderno* [...] [1744], in ID., *Delle opere*, Milano, Imperial monastero di S. Ambrogio Maggiore, 1787, vol. xvii, pp. 1-191). Anche Goldoni lamenta il degrado del teatro comico italiano e nel 1750, all'inaugurazione della stagione delle sedici commedie nuove, ne offre un affresco negativo – e del tutto funzionale al suo progetto di riforma – nella commedia-manifesto *Il teatro comico* (in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1936, vol. II, pp. 1039-105). Similmente Antonio Piazza, qualche decennio più tardi, non risparmierà violente critiche agli istrioni (*L'attrice*, a cura di R. TURCHI, Napoli, Guida, 1984 [ediz. originale: ID., *Il teatro, ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, Venezia, Costantini, 1777-1778, 2 voll.], passim). Per un approfondimento sullo sguardo degli intellettuali alla realtà spettacolare contemporanea si vedano G. ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. DAMERINI, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, pp. 1-37; F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972; S. INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia. L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», serie VII, LXXVIII, 1974, 1-2, pp. 64-94;

bivano nelle maggiori piazze italiane formazioni di altissimo livello. Tra esse particolarmente stimate e ricercate erano le compagnie veneziane dei teatri San Luca e San Samuele. Sotto la guida del genovese Giuseppe Imer quest'ultima si distinse per la capacità di cogliere in tempo reale le mutevoli preferenze del pubblico o, addirittura, di influenzarne il gusto. A partire dagli anni Trenta il capocomico si spese con successo nella diffusione dell'intermezzo comico musicale recitato tra gli atti delle commedie o delle tragedie,² e similmente arricchì il repertorio della sua compagnia affiancando agli scenari dell'Arte un numero sempre crescente di tragedie e tragicommedie.

Com'è noto, un tentativo di affermare la tragedia e la commedia regolare sulle scene italiane era già stato fatto trent'anni prima da Luigi Riccoboni con risultati alterni e in definitiva con esito fallimentare.³ Altri esperimenti nel-

M. ARIANI, *L'ossessione delle 'regole' e il disordine degli 'affetti': lineamenti di una teoria illuministica del teatro tragico*, «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 233-258; G. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, 1. *Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, a cura di E. CASINI ROPA et al., Modena, Mucchi, 1986, pp. 269-317; G. GUCCINI, *Attori e comici nella prima metà del Settecento*, «Quaderni di teatro», x, 1987, 37, pp. 85-94; G. ZANLONGHI, *La riforma della tragedia nel Settecento. L'identità italiana a teatro*, in *L'identità italiana ed europea tra Sette e Ottocento*, a cura di A. ASCENZI e L. MELOSI, Firenze, Olschki, 2008, pp. 61-81.

2. Sull'intermezzo musicale si consultino i sempre validi contributi di C.E. TROY, *The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera* (1936), Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1979 e I. MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, CNRS, 1972, oltre ai numerosi studi di Franco Piperno: *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle parti buffe al tempo di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 10-12 settembre 1981), a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 483-497; *Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, «Rivista italiana di musicologia», XVII, 1982, 2, pp. 240-284; *Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione della «Serva padrona»*, in *Studi pergolesiani*, a cura di F. DEGRADA, Firenze, La nuova Italia, 1986, vol. I, pp. 240-285; *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1999, 3, pp. 157-171; *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 276-291; cfr. anche G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005. A proposito dell'importante produzione di intermezzi al San Samuele mi sia permesso di rimandare al mio *Lo spettacolo senza riforma*, cit.

3. Su Luigi Riccoboni si veda almeno il monumentale studio di X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Droz-Librairie théâtrale, 1943-1958, 3 voll.; recenti aggiornamenti si trovano in E. DE LUCA, «Un uomo di qualche talento». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Serra, 2015, pp. 23-26; riguardo ai rapporti dell'attore con Scipione Maffei cfr. S. LOCATELLI, *Dentro il testo*, in S. MAFFEI, *Merope*, a cura di S. L., Pisa, ETS, 2008, pp. 9-87: 19-35; più in generale a proposito del teatro tragico di Riccoboni e della moglie

la stessa direzione, seppur sostenuti da un meno concreto progetto di riforma del repertorio, erano stati intrapresi da Pietro Cotta negli anni a cavallo del secolo precedente e furono ripetuti due lustri più tardi da Pompilio Miti, in Arte Ottavio, con diverso entusiasmo e forse maggior consapevolezza delle possibilità e dei limiti di una simile operazione. Come già Lelio, anche Cotta e Miti lavorarono fianco a fianco con letterati che scorsero nell'impegno dei comici l'opportunità di rivendicare un ruolo culturale importante per la tragedia nazionale. La collaborazione tra Pietro Cotta e Gian Gioseffo Orsi all'interno della cerchia dei dilettanti bolognesi fu un felice esempio di coniugazione dell'arte comica con l'esigenza poetica della trasmissione del messaggio letterario,⁴ mentre Scipione Maffei riconobbe piuttosto nel lavoro di Miti un'utile vetrina per promuovere la vendita della raccolta del *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena* edita a Verona tra il 1723 e il 1725.⁵

Il più grande merito di Imer, in verità comune già ai comici sunnominati, sta a mio avviso nell'aver compreso a fondo l'avidità bisogno di novità dei suoi spettatori e nella consapevolezza di trovarsi di fronte a un pubblico competente e portato al confronto: tra gli interpreti, i cantanti, gli autori, i protagonisti, perfino tra le singole rappresentazioni. Nella sua strategia egli proponeva un'offerta spettacolare estremamente varia, che teneva conto delle esigenze sia degli spettatori colti sia di quelli comuni, e che permetteva loro di sentirsi arbitri non solo del successo delle diverse pièces, ma anche delle gare tra i letterati (nonostante, è utile sottolinearlo, il testo rimanesse subordinato alla rappresentazione scenica).

Perseguendo con costanza l'obiettivo di rinnovare e ampliare la proposta spettacolare, nella sua quasi trentennale carriera da direttore Imer ha sempre attinto con sapienza da un bacino di drammaturgie sempre più vasto e variegato, circondandosi al contempo di compagni di alto valore artistico e culturale, abili – al di là delle personali propensioni – tanto nella recitazione comica che tragica, all'improvviso o premeditata. Gaetano Casali, Antonio Vitalba, Antonio Sacco, Cecilia Rutti, Marta Bastona, Marta Davia, Francesco Maiani,

Elena Balletti cfr. la dissertazione dottorale di M. ZACCARIA, *Elena Balletti Riccoboni 'Flaminia' (1686-1771) e Giovanna Benozzi Balletti 'Silvia' (1701-1758): primedonne dalla Commedia dell'Arte a Marivaux*, Università degli studi di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia dell'arte e Storia dello spettacolo, xxviii ciclo, 2016, tutor: prof. Siro Ferrone, in partic. pp. 70-107. E si veda qui il saggio di Marialuisa Ferrazzi.

4. Cfr. GUCCINI, *Per una storia del teatro dei dilettanti*, cit., pp. 286-289. Sull'attore romano, in Arte Celio, cfr. F. TAVIANI, *Cotta, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1984, vol. 30, pp. 467-470.

5. Del repertorio tragico di Ottavio si occupa G. GUCCINI, *Dall'innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e storia», II, 1987, 3, pp. 251-293: 279-281.

Giuseppe Simonetti sono solo alcuni degli eccellenti attori che militarono nella troupe dei teatri Grimani e la cui bravura è pressoché unanimemente lodata dai contemporanei. Quanto alla costruzione del repertorio, il capocomico raccolse fianco a fianco vecchi canovacci e nuove commedie, intermezzi e tragedie.

Per rinforzare il ruolo della sua compagnia nel campo del teatro serio, Imer si mosse con decisione attingendo da ogni fonte. Lo affiancava nelle scelte dei soggetti e nel loro allestimento il fido Casali, attore lucchese di grande talento, particolarmente dotato per le parti tragiche.⁶ Tra il 1732 circa e il 1749 sul palcoscenico del San Samuele e del San Giovanni Grisostomo si recitarono tragedie e tragicommedie di nuova composizione, più o meno fondate su testi precedenti, un buon numero di traduzioni dal francese e persino adattamenti da melodrammi.

La pratica di trasferire sui palcoscenici dei teatri di commedia opere in musica era abbastanza diffusa. Goldoni, scottato dal famoso fallimento della sua *Amalasuunta*⁷ e ormai impegnato nell'impresa delle sedici commedie, esalta il successo di quelle operazioni tentate in gran numero con ottimi risultati a quella altezza cronologica (1750):

Le tragedie [...], e i drammi composti per la musica, recitati dai comici, han sostenuti i teatri. In fatti si son recitate eccellenti tragedie e bellissimi drammi con lodevolissima forma da nostri valenti attori, che mirabilmente vi riuscirono. Qual incontro non ebbero i drammi del celebre signor abate Metastasio, quelli dell'illustre signor Apostolo Zeno.⁸

6. A proposito di Gaetano Casali si veda F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1781-1782, vol. I, pp. 156-159 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978). Si segnalano approfondimenti sull'attore in A. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: 'Osmano re di Tunisi'*, «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 9-56: 29-30; tra i più recenti studi cfr. G. BAZOLI, *L'orditura e la truppa. Le 'Fiabe' di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, prefaz. di P. VESCOVO, Padova, Il Poligrafo, 2012, in partic. pp. 216-217 e 252-254, principalmente per gli anni della militanza nella compagnia di Antonio Sacco e della collaborazione con Carlo Gozzi. Per una ricognizione sugli anni 1734-1758 v. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit.

7. Cfr. C. GOLDONI, *Mémoires*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I (1935), pp. 1-605: 127-131 e ID., *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di R. TURCHI, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 177 e 186-196.

8. C. GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I (1935), pp. 761-774: 766. Al contrario, egli critica la pratica di mettere in musica commedie e intermezzi, da lui stesso intrapresa tra il 1734 e il 1743: «i comici non essendo musici, non tardò l'uditorio a sentire quanto poca relazione con la commedia abbia la musica» (ibid. A proposito delle allusioni all'attività musicale del San Samuele contenute nel *Teatro comico* cfr. P. VESCOVO, «L'Armonia dei cucchiari»: *Metastasio nello specchio dei comici*, in *Il canto di Metastasio*. Atti del convegno di studi [Venezia, 14-16 dicembre 1999], a cura di M.G. MIGGIANI,

Il fulcro di questa ‘conversione’, ciò che concretamente la rendeva possibile ed efficace, era individuato nel recitativo «che noi, viziati da due secoli di drammaturgia musicale, siamo abituati a considerare una mera zeppa divisoria tra un brano musicale e l’altro», ma che di fatto «sosteneva tutto l’impianto teatrale dell’opera metastasiana». ⁹ Al contrario, le arie costituivano spesso un elemento indipendente dalla trama dell’opera e risultavano spesso intercambiabili da un componimento all’altro, persino del tutto sopprimibili. Nel suo trattato sul teatro tragico Gian Rinaldo Carli sosteneva che i drammi di Apostolo Zenò «non altro sono che piccole tragedie adattate alla musica»; ¹⁰ qualche anno più tardi Ranieri de’ Calzabigi sottolineava come le opere di Metastasio, private della musica, fossero perfette tragedie. ¹¹ Anche in questo genere di *performance* la musica mantenne tuttavia un ruolo non insignificante: seppure in secondo piano continuava a servire come accompagnamento, probabilmente nelle più solenni scene corali. ¹²

Bologna, Forni, 2004, vol. II, pp. 573-585). La condanna di Goldoni, che risente del peso della componente teleologica della riforma da poco intrapresa, è diretta a un uso mercenario della musica nel teatro comico, legato esclusivamente a una logica di cassetta, ma lo stesso commediografo continuerà a farne un uso drammaturgicamente funzionale nelle sue commedie (cfr. A. SCANNAPIECO, *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico. Appunti proemiali*, in *Carlo Goldoni in Europa*, a cura di I. CROTTI, «Rivista di letteratura italiana», xxv, 2007, 1, pp. 13-37: 28).

9. P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, p. 31.

10. CARLI, *Dell’indole del teatro tragico*, cit., p. 60.

11. Cfr. C. MAEDER, *Metastasio, l’‘Olimpiade’ e l’opera del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 46.

12. Quando, per promuovere il teatro tragico italiano, Gasparo Gozzi tentò la via dell’impresariato al Sant’Angelo (1747-1748), insieme alla moglie Luisa Bergalli, non mancavano tra i componenti della numerosa compagnia «i suonatori d’orchestra, cioè tutti i finchi del paese» (F. GOZZI, *Frammenti di memorie per la vita di Francesco Gozzi veneziano avvocato scritte da lui stesso, trovate nelle carte di Giacomo Gozzi suo figlio – anno MDCCCXLIII*, ms., Biblioteca del museo Correr di Venezia, Cod. Cicogna, 3268, in G. GUCCINI, *Introduzione al teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. G., Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-68: 60). Riguardo allo scarso livello di competenza di attori e orchestrali sarà utile tarare a dovere la testimonianza di Francesco Gozzi – che nel 1747 aveva appena quattro anni – (cfr. quanto scrive al proposito A. SCANNAPIECO, *L’avventura teatrale dei coniugi Gozzi*, in *Gasparo Gozzi e la sua famiglia [1713-1786]*. Atti del convegno [Venezia, 13-14 novembre 2014], a cura di M. PASTORE STOCCHI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2015, pp. 163-191: 166-169), ma mi pare comunque significativo il fatto che Gozzi abbia voluto dotare la sua compagnia di musicisti per gli allestimenti tragici al Sant’Angelo. L’abitudine di approntare tragedie e commedie dotate di inserti musicali, o addirittura concepite per essere cantate o recitate secondo le circostanze festive e spettacolari, era peraltro consolidata almeno fin dagli ultimi anni del Cinquecento (cfr. M. PIERI, *Fra commedia e melodramma: la lingua ‘energica’ delle attrici dell’Arte*, in *Attori all’opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Atti del convegno di studi [Verona, 28-29 novembre 2013], a cura di S. BRUNETTI e N. PASQUALICCHIO, Bari, Edizioni di Pagina, 2015, pp. 41-52).

La compagnia del San Samuele era maestra in questo genere di allestimenti. Nel carnevale 1732-1733 Domenico Lalli riscrisse per Imer il suo *Edipo* (o *Edippo*).¹³ Il componimento del poeta napoletano tratto dalla tragedia di Sofocle era già stato rappresentato nel teatro dell'arciduca di Monaco di Baviera nell'ottobre del 1729, con musica di Pietro Torri, per il genetliaco dell'elettrice Maria Amalia.¹⁴ Il libretto fu stampato in occasione della recita del 1732, secondo un costume tipico del teatro musicale raramente adottato per il teatro di parola; la stessa dicitura «riformata ad uso de' comici» contenuta nel titolo rivela peraltro come la tragedia fosse destinata a essere recitata e non cantata.

Nelle *Riflessioni pratiche sul canto figurato* Giambattista Mancini descrive così un'intuizione dell'innamorato Gaetano Casali:

ritrovavasi questi in Venezia capo d'una compagnia di comici; e perché dalle recite delle solite commedie non ricavava sufficiente guadagno, sperò riportarlo dalle rappresentazioni delle opere di Metastasio. Distribuitene dunque le parti, e fatte queste imparare da' suoi attori, stava aspettando una qualche favorevole occasione, per produrle in pubblico. Nacque impensatamente il caso, che non ebbe incontro la prima rappresentazione in musica dell'Artaserse nel teatro di S. Giangrisostomo. L'accorto Casali espose la mattina seguente nel cartello, che dalla sua compagnia verrebbe quella sera recitato lo stesso Artaserse. Vi accorse a folla il popolo, condotto piuttosto dalla curiosità d'una cosa insolita, che dalla speranza della riuscita. Ma rimase sopraffatta, e convinta Venezia, poiché quegli attori seppero sì ben caratterizzare col solo gesto, e recitativo parlante que' personaggi, che rappresentavano, che ne riportarono l'universale applauso, ed a tal segno, che furono obbligati a replicare con molte recite l'opera stessa. Il Casali vieppiù incoraggiato dal felice esito della prima opera, continuò poi per parecchi anni a recitare queste, che furono sempre sostenute tutte a forza di sola perfetta comica, e che gli apportarono tanto di onore e di profitto, che ne scrisse una lettera di ringraziamento all'autore, riconoscendolo come cooperatore della sua fortuna.¹⁵

13. Cfr. D. LALLI, 'Edippo'. *Tragedia di Sofocle, già fatta in dramma da Domenico Lalli, ed ora dal medesimo riformata ad uso de' comici nel teatro di S. Samuele di Venezia, per essere recitata nel carnevale dell'anno 1732, s.i.t.* [Venezia, 1732], registrato in L. ALLACCI, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755, col. 277; cfr. anche C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, vol. III, n. 8649, p. 3.

14. Tra gli interpreti erano annoverati alcuni cantanti eccellenti e acclamatissimi, tra i quali Faustina Bordoni e Carlo Broschi detto Farinelli (cfr. *ibid.*, n. 8648).

15. G. MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Regio, 1777, pp. 234-235 (rist. anast. Bologna, Forni, 1970). Pietro Metastasio fu uno dei librettisti le cui opere furono più frequentemente e più a lungo depredate dai comici, come dimostrano gli innumerevoli rimaneggiamenti fino all'Ottocento inoltrato (cfr. N. MANGINI, *Metastasio recitato e altri paradossi, in Il canto di Metastasio*, cit., pp. 587-602).

Stando al regesto dei libretti d'opera di Sartori, sono cinque le rappresentazioni dell'*Artaserse* allestite nella Serenissima tra l'autunno 1734 (epoca dell'approdo di Casali a Venezia con la compagnia Imer) e il 1751 (quando la formazione si trasferì stabilmente al San Giovanni Grisostomo). Come indicano i frontespizi, quattro di queste produzioni operistiche furono messe in scena nel teatro Grimani nel periodo di carnevale 1734-1735, 1744-1745, 1746-1747 e 1750-1751.¹⁶ È lecito supporre che una di esse sia lo spettacolo «che non ebbe incontro» cui allude Mancini, sull'insuccesso del quale Casali fondò la propria fortuna per quella stagione. E poiché «vi accorse a folla il popolo, condotto piuttosto dalla curiosità d'una cosa insolita», pare improbabile che si tratti di una rappresentazione posteriore al 1744, data comunque già fin troppo avanzata. A quest'altezza cronologica, infatti, sul palcoscenico del San Samuele si era già affermata la consuetudine di tradurre opere musicali per il teatro di parola. A mio parere non è da escludere che il tentativo di Casali, descritto come 'avanguardistico' da Mancini, debba farsi risalire già alle prime esperienze veneziane dell'attore toscano, nel carnevale 1734-1735.¹⁷ D'altronde il comico assunse un ruolo guida solo molti anni più tardi.¹⁸ Ancora. L'importante presenza di Caffariello nel cast che quell'anno cantò *Artaserse* fa dubitare di un insuccesso tanto clamoroso come quello descritto dal trattatista.

Se questa sia stata per Casali la «prima opera» traslata da Metastasio, come sostiene Mancini, non è possibile dimostrarlo, ma l'episodio conferma quanto si è detto circa l'abitudine invalsa tra i comici di adattare per i teatri di commedia opere serie scritte per la musica. Dopo la partenza di Riccoboni per Parigi e gli intermittenti esperimenti di Miti nei primi anni Venti, il genere serio si affermava ancora sulle scene veneziane. Ma differentemente da quanto accadde nei casi summenzionati, la riscoperta della tragedia nel teatro Grimani era condotta eludendo la sorveglianza degli intellettuali che

16. Della prima rappresentazione fu protagonista Gaetano Maiorana, castrato acclamatissimo conosciuto col nome di Caffariello (cfr. SARTORI, *I libretti italiani*, cit., vol. I [1990], n. 2946, p. 311). La seconda, con musica di Domenico Terradellas, vide Margherita Giacomazzi esibirsi nella parte eponima (cfr. ivi, n. 2980, p. 315). La terza versione fu musicata da Girolamo Abos e cantata in veste di protagonista da Filippo Elisi (cfr. ivi, n. 2985, p. 316). L'ultima, infine, vide affiancati Antonio Gaetano Pampani creatore della musica e Stefano Leonardi nei panni di Artaserse (cfr. ivi, n. 3005, p. 318).

17. Ancora Goldoni, riferendosi nelle sue memorie italiane alla compagnia del San Samuele nel 1734, ricorda come essa «si sosteneva colle Tragedie, coi Drammi del Metastasio e cogli'intermezzi» (GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 234).

18. L'avvicendamento tra Imer e Casali a capo della compagnia avvenne presumibilmente intorno al 1750-1751, come sembrano testimoniare alcune carte mantovane in cui l'Amoroso si firma «capo della compagnia del teatro S. Samuele» (E. VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue Memorie. Frammenti*, parte II, «Archivio veneto», XII, 1882, 47, to. XXIV, parte I, pp. 5-27: 22).

avevano controllato accompagnato suggestionato il lavoro di Lelio e Ottavio al teatro San Salvador.

È vero, dopo il fortunoso incontro all'arena di Verona nel 1734 Imer e Casali ingaggiarono Carlo Goldoni, trattenendolo al servizio di Michele Grimani e della compagnia fino al 1743, ma quello che si presentò ai comici in tale occasione non era ancora il poeta di fama internazionale né un intellettuale che dialogava di teatro in discorsi pubblici o ridondanti trattati. Al contrario, furono le esigenze e le volontà dei comici committenti a influenzare il lavoro dell'autore – ancora inesperto e sconosciuto – piuttosto che il contrario: egli eliminò l'«orroroso» dai suoi lavori e «operò un incontro di melodramma e tragedia, che in nome dell'efficacia spettacolare trascurava, in definitiva, ogni distinzione di genere»,¹⁹ allineando la propria produzione ai modelli che le compagnie già traevano dal teatro musicale. Inoltre, come si deduce anche dalle testimonianze dello stesso commediografo (e come si vedrà più avanti), esiste per la produzione di questo periodo una corrispondenza diretta tra i personaggi e gli attori, per i quali la parte viene spesso espressamente scritta e sulle cui doti viene modellata dal poeta.

Tra il 1734 e il 1740 Goldoni confezionò per il San Samuele otto «opere sceniche»²⁰ di carattere tragicomico, rispondendo di volta in volta alle esigenze di questo o quel comico o a precise ricorrenze consolidate, come le aperture di stagione.²¹ Il debutto veneziano dell'avvocato avvenne la sera di Santa Caterina con *Belisario*, tragicommedia commissionata da Casali a Goldoni al

19. P. LUCIANI, *Considerazioni sul Goldoni tragico*, in *Goldoni in Toscana*. Atti del convegno di studi (Montecatini, 9-10 ottobre 1992), a cura di S. ROMAGNOLI, «Studi italiani», v, 1993, 1-2, pp. 183-195: 189.

20. Come scrive Ortolani, alle opere del primo periodo goldoniano catalogate comunemente come 'tragicommedie' «manca [...] il vero elemento comico e si potrebbero intitolare tragedie moraleggianti a fine lieto, dove quasi sempre l'innocenza e la virtù perseguitata trionfano sulla malvagità» (G. ORTOLANI, *Nota storica a GOLDONI, Tutte le opere*, cit., vol. IX [1950], p. 1281). Nella *Prima lettera dell'autore allo stampatore* (1750) Goldoni le chiama appunto «opere sceniche», proprio per la loro forma imperfetta che ne impedisce una catalogazione come tragedie (in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. XIV [1956], p. 421). Sull'argomento cfr. anche SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 19 e ID., «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni veneti», 1994, 20, pp. 119-186: 127 n.

21. Delle opere di questo periodo si sono già occupate in diversa misura e da diverse prospettive I. MAMCZARZ, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della Riforma del 1748*, «Studi goldoniani», 1988, 8, pp. 7-50; P. LUCIANI, *Esordi tragici*, in ID., *Drammaturgie goldoniane*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012, pp. 3-19. Recentemente Marzia Pieri ha riletto queste prime opere come preludio formativo al successivo lavoro di Goldoni («... il coraggio di nominarle tragedie»: *gli esordi di Goldoni al San Samuele*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane [1650-1750]*. Atti del convegno [Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015], a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 605-615). V. anche S. FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, in partic. pp. 50-51.

tempo del loro incontro a Milano quando l'attore militava ancora nella compagnia di Buonafede Vitali.²² Il commediografo descrive in pagine appassionate il fortunato risultato delle sue fatiche:

Enfin, le 24 novembre 1734, mon *Bélisaire* parut pour la premiere fois sur la scene. C'étoit mon début, et il ne pouvoit être ni plus brillant, ni plus satisfaisant pur moi. Ma piece fut écoutée avec un silence extraordinaire, et presque inconnu aux spectacles d'Italie. Le public, habitué au bruit, prenoit l'essor dans les entr'actes, et par des cris de joie, par des claquemens de mains, par des signes réciproques entre le parterre et les loges, on prodiguoit à l'auteur et aux acteurs les applaudissemens les plus éclatans. A la fin de la piece, tous ces élans d'une satisfaction peu commune redoublerent, de maniere que les acteurs en étoient pénétrés. Les uns pleuroient, les autres rioient, et c'étoit la même joie qui produisoit ces effets différens. On n'appelle pas en Italie l'auteur de la piece pour le voir, et pour l'applaudir sur la scene. Mais lorsque le premier Amoureux se présenta pour annoncer, tous les spectateurs crierent unanimement: *Questa, questa, questa*; c'est-à-dire la même, la même, et l'on baissa la toile. On donna le lendemain la même, on continua de la donner tous les jours jusqu'au 14 décembre, et on fit avec elle la clôtüre de l'automne.²³

22. Quella che Casali chiede a Goldoni è piuttosto la riscrittura di uno scenario che apparteneva stabilmente al baule dei comici, ma che le innumerevoli rappresentazioni e il mutamento dei gusti del pubblico avevano ormai privato di brillantezza (cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 134-135). L'operazione che Goldoni mette in atto, in questa come nelle successive composizioni patetiche di questo periodo, è ben descritta da Marzia Pieri: «un tragico interiorizzato e sentimentale, psicologicamente plausibile e ancora fortemente chiaroscurato fra buoni e cattivi, si dispiega in intrecci unitari, carichi di dettagli addirittura realistici, dove gli 'a parte' e i monologhi frequenti rimediano alla sgangheratezza e prevedibilità delle vecchie trame, portando in primo piano i personaggi» (PIERI, «... il coraggio di nominarle tragedie», cit., p. 611).

23. GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 162. Per un breve confronto del lavoro goldoniano con il canovaccio da cui prende spunto, cfr. MAMCZARZ, *Esperienze e innovazioni*, cit., pp. 17-19. In merito ai suoi rapporti con rimaneggiamenti precedenti o posteriori della vicenda di Belisario cfr. G. CALENDOLI, *Il giovane Goldoni: dagli intermezzi alla commedia primogenita*, Roma, Edizioni della medusa, 1969, pp. 54-57 e D. RIEGER, *Tra Mira De Amescua/Rotrou e Marmontel. La tragicommedia 'Il Belisario' di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», 1, 1994, pp. 233-260. Nel favore tributato al *Belisario* Goldoni riconosce il grande merito degli attori e non esita a elencarne i ruoli: «per dire la verità gli attori contribuirono infinitamente alla riuscita dell'opera, e le parti erano bene distribuite. Il mio *Casali* era fatto apposta per il carattere di *Giustiniano*, e sosteneva egregiamente quel personaggio, grave, intelligente, ed umano. *Teodora* imperatrice, vana, superba e feroce non potea esser meglio rappresentata: la *Bastona* [Andriana Sambucetti] la sosteneva a meraviglia, e s'investiva sì bene di quel carattere odioso, che più e più volte i gondolieri, ch'erano nel parterre, la caricavan d'ingiurie, ch'erano insulti alla parte rappresentata, ed applausi alla brava attrice. La *Romana* [Cecilia Rutti] faceva piangere nella parte tenera ed interessante di *Antonia*: ed il *Vitalba*, malgrado qualche licenza comica, ch'egli si prendeva di quando in quando, sosteneva talvolta con forza ed arte maestra la dignità di un capitano valoroso, intrepido, e perseguitato» (GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 236-237).

Al di là di quel poco di compiacimento utile al commediografo anche in chiave futura per affermare fin dal debutto gli eccellenti esiti del proprio impegno, l'accoglienza della tragicommedia dovette essere positiva se il pubblico veneziano ne chiese la ripresa anche sul finire del carnevale successivo. Del resto Goldoni non esita ad ammettere come l'esordio di *Rosmonda*, la sua seconda «opera scenica» per il San Samuele, non fosse stato altrettanto brillante. Dopo il debutto del 17 gennaio 1735, quest'ultima venne replicata per quattro sere con l'intermezzo *La pupilla* e altre quattro con *La birba*, dopodiché «il fallut revenir à *Bélisaire*. Cette pièce eut, à la reprise, le même succès qu'elle avoit eu à son début; et *Bélisaire* et *la Birba* furent joués ensemble jusqu'au mardi gras, et firent la clôture du carnaval».²⁴

L'insuccesso non dovette essere tuttavia così rovinoso perché Imer mantenne la pièce nel repertorio della compagnia e la ripropose nelle piazze di terraferma durante le tournées che si svolgevano in primavera ed estate; il 26 settembre 1738 a Firenze si recitò «la *Rosmonda* ultima commedia de' comici».²⁵

Stando a quanto egli stesso racconta, Goldoni aveva tratto la vicenda di *Rosmonda* da un romanzo secentesco del predicatore Giovanni Maria Muti.²⁶ Nessuna opera così intitolata compare però nel catalogo dei lavori del padre domenicano, né ha dato frutti il confronto del testo goldoniano con le numerose *Rosmonda*, *Rosimonda* o *Rosmunda* che la storia della letteratura italiana raccoglie e che conosciamo.²⁷ D'impostazione più segnatamente tragica (la

24. GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. 164. Lo strepitoso clamore e l'inusitata risonanza, anche extra-veneziana, che *Belisario* riscosse è testimoniata, oltre che dal gran numero di repliche espressamente richieste dal pubblico, dalle stampe clandestine che valsero la furia di Goldoni. Su tutte va segnalata quella bolognese del 1738 che, costruita «sopra un originale rubato e scorretto» (ID., *Memorie italiane*, cit., p. 237), rese il testo «tutto sfigurato e mal concio» (ID., *Prima lettera dell'autore allo stampatore*, cit., p. 428). Sul caso della pubblicazione non autorizzata della tragicommedia a opera del bolognese Pisarri cfr. A. SCANNAPIECO, «Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...». *Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano*, in *Goldoni a Bologna*. Atti del convegno di studi (Zola Pedrosa, 28 ottobre 2007), a cura di P.D. GIOVANELLI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74: 55-60; per un confronto tra il testo bolognese e quello stampato dall'editore Zatta con l'autorizzazione dell'autore cfr. invece LUCIANI, *Considerazioni*, cit., pp. 190-191.

25. G.B. FAGIUOLI, *Memorie, e Ricordi di quello accaderà alla giornata di me Giovan Battista Fagioli*, ms., Firenze, Biblioteca riccardiana, *Ricc.* 3457, vol. XXIV, c. 63r. Orietta Giardi e Maria Russo identificano nella *Rosmunda* cinquecentesca di Giovanni Rucellai la tragedia a cui lo scrittore fiorentino farebbe riferimento, ma considerata anche la prossimità con la prima rappresentazione veneziana sembra più probabile che si tratti della tragedia goldoniana (cfr. G.B. FAGIUOLI, *La commedia che non si fa*, a cura di O. GIARDI e M. RUSSO, Roma, Bulzoni, 1994, p. 131).

26. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 161-162 e ID., *Memorie italiane*, cit., p. 238.

27. Cfr. P. QUAZZOLO, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Rosmonda*, a cura di P. Q., Venezia,

vicenda si conclude con gli omaggi al feretro dell'eroina), anche quest'opera scenica fu commissionata a Goldoni e

composta per contentar *la Bastona* la quale, sostenuto avendo il carattere odioso di *Teodora*, pretendeva di farsi onore con una parte virtuosa, ed eroica; ma tutti e due c'ingannammo: ella non era fatta per queste parti, ed io non era ancora assai pratico per iscegliere gli argomenti.²⁸

Tutti positivi sono invece i protagonisti della tragicommedia *Griselda*. Messa in moto dall'amore di Ottone per il personaggio eponimo, nei suoi tre atti la vicenda narra il felice tentativo del re di Tessaglia Gualtiero di dimostrare la virtù della «donna abietta e vile» (I 1) che ha eletto come sua sposa. Dopo aver rimaneggiato la *Griselda* di Apostolo Zeno (1701), musicata da Antonio Vivaldi per il teatro San Samuele in occasione della fiera della Sensa del 1735, Goldoni rimise mano allo stesso tema per dotare la compagnia comica di Imer di un suo dramma per la stagione autunnale. In particolare,

vidi che quell'argomento, e quel carattere [di *Griselda*] sarebbero stati al proposito per la *Romana* [Cecilia Rutti], e ne feci la proposizione a lei, e al direttore. Mi dissero allora entrambi che ne avevano una e che il *Pariati*, autore drammatico, contemporaneo del *Zeno* e suo collega in vari componimenti, avea adattato all'uso de' comici lo stesso dramma, e ne avea formato una tragedia in prosa, soggiungendo ch'essa avea piaciuto per qualche tempo, ma che allora non se ne servivano più, perché più non piaceva.²⁹

Rifacendosi all'originale zeniano l'avvocato riscrisse il testo (sempre in versi),³⁰ e vi introdusse il personaggio di Artandro, padre della protagonista,

Marsilio, 2009, pp. 9-58: 34-36. Alle pagine seguenti (cfr. *ivi*, pp. 36-38) lo studioso evidenzia alcune somiglianze della *Rosmonda* con *Il re Torrismondo* di Torquato Tasso (1587), *Il Cid* di Pierre Corneille (1637) e *Adriano in Siria* di Pietro Metastasio (1732), opere che Goldoni certamente conosceva e alle quali potrebbe essersi ispirato per il suo componimento. Cfr. anche P. COSENTINO, *Storia di un topos tragico: la 'Rosmonda' di Carlo Goldoni e le sue fonti*, in *Goldoni «avant la lettre»*, cit., pp. 327-337. A proposito della protagonista femminile disegnata da Goldoni si veda anche P. TRIVERO, *Eroine tragiche*, «Problemi di critica goldoniana», xv, 2008, pp. 189-199.

28. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 238-239. La «*Bastona*» è Andriana Sambucetti conosciuta anche come Adriana della Facchina. Quando Goldoni approdò al San Samuele era la prima donna della compagnia «a vicenda» con Cecilia Rutti (cfr. *ivi*, pp. 230-231).

29. *Ivi*, p. 247.

30. Per un riesame della vicenda letteraria di *Griselda* dal libretto di Apostolo Zeno alla tragicommedia goldoniana, cfr. F. FIDO, *Le tre 'Griselde': appunti su Goldoni librettista di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi*, cit., vol. II, pp. 345-363; B. GUTHMÜLLER, «*M'invogliai sempre più a rinnovar la Griselda*». *Dal libretto alla tragicommedia*, «Studi goldoniani», XI n.s. 3, 2014, pp. 11-20. Per un approfondimento sull'ultima versione del commediografo veneziano cfr. invece G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, to. I. 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 227-233. Sulle vicende

per l'amico Casali. Sebbene coinvolto in due scene soltanto, egli è il portavoce della vita umile di arcadica memoria all'insegna del «chi si contenta / della sua povertà, ricco è in se stesso».³¹ A ben vedere, per un attore della sua 'maestà' sarebbe stato ideale il ruolo del sapiente Gualtiero, ma anch'egli doveva sottostare alle gerarchie vigenti in formazione lasciando la precedenza nella scelta delle parti al primo amoroso Vitalba. Fu dunque quest'ultimo a recitare nei panni del protagonista maschile al fianco di Cecilia Rutti. Similmente, il personaggio di Oronta, la figlia della protagonista, fu quasi certamente interpretato dalla Bastona vecchia, pur a dispetto della non più giovane età.

Per il carnevale successivo (1735-1736) Goldoni si risolse ad adattare per la compagnia Imer *Il convitato di pietra* e lo consegnò al pubblico col nuovo titolo *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*.³² Fonte d'ispirazione per un'operazione che a suo dire programmava da tempo fu la nota beffa giocatagli da Vitalba ed Elisabetta Passalacqua: per guadagnarsi i favori del poeta, quest'ultima lo lusingava mentre era segretamente amante del comico.

Scrissi per il Vitalba la parte di *Don Giovanni*, e per la Passalacqua quella di *Elisa*, e feci rappresentare a questi due personaggi i loro veri caratteri. Mi posi io stesso in commedia col nome di *Carino* [...]. *Elisa* nella commedia tratta *Carino*, come la

editoriali della terza tragicommedia di Goldoni per il San Samuele cfr. infine A. SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242: 88-89.

31. C. GOLDONI, *La Griselda*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. IX (1950), p. 172. I valori morali rappresentati da Artandro, così come la giustizia di Giustiniano o la ponderatezza di Carlo Magno nel *Rinaldo di Mont'Albano* sono il segno della svolta 'popolare' che Goldoni prova a imprimere alla tragedia: «il problema è quello, non solo suo, di aggiornare un modello di tragico emancipato dal predominio francese, in grado di trasferire sul palcoscenico della prosa le passioni tenere di Metastasio, sostituendo in modo plausibile l'eroismo militare, cavalleresco o all'antica, di guerrieri e sovrani con sentimenti e passioni più riconoscibili (e non banalmente amorosi), adeguatamente alti e dignitosi sul piano formale. Goldoni si riferisce ufficialmente a un *hardware* tragico consolidato, ma opera a modo suo piuttosto sul *software* della rappresentazione, che cerca soprattutto di razionalizzare a tutti i livelli» (M. PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», XVI, 2009, pp. 193-212: 196).

32. Sul peregrinaggio letterario di *Don Giovanni* si veda almeno la monografia di G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni* (1966), nuova ediz. riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 1991. Cfr. inoltre S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 78-83 (*Il viaggio di Don Giovanni*). Una puntuale riflessione sul *Don Giovanni* goldoniano si trova in B. ANGLANI, *La seduzione moltiplicata. Il «Don Giovanni Tenorio»*, in ID., *Il «soave mestier della 'Birba'». I ciarlatani di Goldoni e altri saggi*, Ariccia (Roma), Aracne, 2016, pp. 303-325. Tra i contributi più recenti cfr. anche S. MORANDO, *Il «rio costume» «va serpendo fra le selve ancora»: Elisa e le metamorfosi pastorali nel «Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto» di Carlo Goldoni*, in *Goldoni «avant la lettre»*, cit., pp. 557-567 e G. NICASTRO, *Carlo Goldoni. Un esempio di teatro riformato: «Don Giovanni Tenorio, o sia Il Dissoluto»*, ivi, pp. 549-556.

Passalacqua avea trattato il *Goldoni*; [...] e *Don Giovanni Tenorio* rappresenta perfettamente in quest'istoriella il *Vitalba*. [...] il *Campagnani* riuscì mirabilmente nel carattere di *Carino*, ed io gli ebbi grandissima obbligazione d'aver reso onore al mio personaggio.³³

In vista della chiusura della stagione 1736-1737 Goldoni procurò ai suoi comici un'altra tragicommedia, ancora una volta derivata da uno scenario dell'Arte intitolato *La povertà di Rinaldo*, pieno «d'inezie, d'improprietà, d'indecenze»³⁴ e probabilmente fino ad allora recitato anch'esso secondo la forma del genere misto che interpolava tragico e grottesco, musica e prosa.³⁵ L'operazione riscosse il favore del pubblico e fu riproposta fino alle ultime sere di carnevale.³⁶ Per la sua nuova fatica l'autore scelse il titolo *Rinaldo di Mont'Albano*, ma i comici lo battezzarono *Rinaldo nuovo* per distinguerlo dallo scenario a lungo recitato. La spina dorsale del dramma presenta molti caratteri in comune col *Belisario*, dove l'onore del capitano valoroso e grato è insidiato presso il re dai nemici di quest'ultimo e suoi. Per un attento osservatore del «Teatro» come Goldoni non dovette essere difficile ricalcare i personaggi sulle sagome dei suoi attori: Casali-Carlo Magno è impegnato nella lotta tra la verità nascosta e l'apparenza costruita con false prove dagli ambiziosi Gano e Florante, mentre Vitalba-Rinaldo è nuovamente costretto a difendersi dalle accuse di crimini che non ha commesso.

33. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., pp. 254-255.

34. Ivi, p. 263. Una *Honored poverty of Rinaldo* era stata allestita a Londra il 4 gennaio 1727 dalla compagnia italiana in cui militavano anche alcuni attori transfughi del San Samuele: «The Honourable Poverty of Rinaldo, false accused by the Maganzesians: With Arlequin Guardian to his Master's Family and Defender of his Castle» (*The London Stage 1660-1800. A Calendar of Plays, Entertainments and Afterpieces together with Casts, Box-receipts and Contemporary Comment*, II. to. II. 1700-1729, introd. e cura di E.L. AVERY, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960, p. 901).

35. Cfr. HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., to. I, p. 270. Proprio in riferimento a questi canovacci ibridi, Piermario Vescovo riconosce come insorga «nel giudizio goldoniano un'intolleranza manifestata a chiare lettere per una tradizione solita a confondere generi diversi e materiali disparati. La 'décence' è qui il criterio guida dei rifacimenti goldoniani, consistente nell'espulsione dei materiali percepiti come estranei e nella divisione di tragico e comico (un'idea di chiara derivazione dal dibattito sulla riforma dell'opera per musica)» (P. VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, «Quaderni veneti», 1987, 5, pp. 37-80: 56). È in questo senso opportuno separare il «criterio guida» che ispirò Goldoni, soprattutto nella riscrittura dei suoi testi per la stampa, dalle intenzioni della compagnia e del suo direttore, che sembrano tendere sempre, fin dalle scelte di repertorio, verso la mescolazione dei generi.

36. L'anno comico 1736-1737 si concluse il martedì 5 marzo 1737 (cfr. E. VON LOEHNER, *Note a C. GOLDONI, Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* [...], ristampate sull'ediz. originale di Parigi [1787] e corredate con annotazioni da E. v. L., Venezia, Visentini, 1883, p. 315 n.).

Questi parallelismi si ritrovano nelle battute dei personaggi e costituiscono certamente una sorta di canovaccio per gli attori. Si vedano un paio di esempi riguardanti Giustiniano-Carlo e Belisario-Rinaldo. I primi due, sovrani giusti, condividono la stima e la fiducia nel condottiero dei propri eserciti a dispetto delle prove di colpevolezza offertegli rispettivamente dagli sleali Teodora e Gano:

GIUSTINIANO [...] Se penso a Belisario, alla sua fede,
a' suoi costumi, io sospettar non posso
reo d'affetti sacrileghi il suo core [III 1].³⁷

CARLO Se alla virtù, se all'opre di Rinaldo
volgo il pensier, di tradimenti indegni
incapace lo scorgo [...] [III 5].³⁸

Per parte sua il perseguitato è un paladino dell'onore, che teme di risultare compromesso agli occhi del suo re, ma non ha paura della morte:

BELISARIO [...] Io non soglio temer chi la mia morte
minacciar può; ma chi l'onor, la fama
tenta levarmi e la mia gloria offende [...] [III 13].³⁹

RINALDO [...] La mia vita non già, ma l'onor mio.
Questo a voi [deità] raccomando: è un fumo, un'ombra
questa vita mortal, ma vive eterno
il nome degli eroi [...] [IV 9].⁴⁰

Nel caso dei ruoli maschili, altamente gerarchizzati, un simile confronto risulta abbastanza semplice: il carattere altero di Casali lo faceva eccellere nelle parti regali, per cui erano richiesti un portamento fiero e una naturale eleganza del gesto e del parlare; dal canto suo Vitalba si esibiva di diritto nelle parti da protagonista, forse con meno solennità del compagno ma con una tecnica attorica universalmente riconosciuta.

La successione dei titoli continua con *Enrico re di Sicilia*, drammone sentimentale che Goldoni adattò prendendo spunto da *Le mariage de vengeance*, una

37. C. GOLDONI, *Belisario*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. IX (1950), p. 33. Tutte le citazioni dalle tragicommedie goldoniane sono tratte dalla citata edizione Mondadori a cura di Giuseppe Ortolani, priva di numerazione dei versi.

38. C. GOLDONI, *Rinaldo di Mont'Albano*, ivi, p. 328.

39. GOLDONI, *Belisario*, cit., p. 48.

40. GOLDONI, *Rinaldo*, cit., pp. 352-353.

novella inserita da Alain-René Lesage nel quarto libro del romanzo di *Gil Blas* (1715).⁴¹ Al teatro di San Samuele il testo venne messo in scena all'inizio del carnevale 1737-1738, ma non ottenne una buona accoglienza. Per un interessamento dell'abate Conti⁴² la tragedia venne riallestita nel carnevale del 1740 in presenza dell'elettore di Sassonia Federico Cristiano e stampata per l'occasione con il benestare dell'autore.⁴³ Non si spiega la bramosia di vedere replicato un dramma tanto stucchevole e vano come l'*Enrico* goldoniano, peraltro già contestato dal pubblico veneziano.

La vicenda è governata dalle passioni che agitano e sconvolgono il destino dei quattro personaggi principali. Nel febbraio 1740 fu Giuseppe Simonetti a vestire i panni di Enrico, ma nel 1737-1738 la parte del 'folle per amore' era stata interpretata da Vitalba com'egli stesso rivela in una lettera a Francesco Vendramin.⁴⁴ A differenza dei testi precedenti, la tragicità del re di Sicilia

41. Il tema del matrimonio per vendetta era già stato precedentemente trattato da Francisco de Rojas Zorilla nella commedia *Casarse por vengarse* (1640) ed era giunto in Italia, forse in un adattamento di Giacinto Andrea Cignognini, con il titolo *Il maritarsi per vendicarsi* (1662). L'argomento conobbe uno straordinario successo venendo ripreso più e più volte anche nel secolo XVIII: ne sono esempio *La Zelinda* (1772) di Orazio Calini e *Bianca e Guiscardo* (1778) di Bernard Joseph Saurin, entrambi accolti nel *Teatro moderno applaudito*, e la *Bianca contessa di Melfi, ossia il maritaggio per vendetta* (1791) di Carlo Gozzi, per cui cfr. M.G. PROFETI, *Da 'Casarse por vengarse' a 'Bianca contessa di Melfi'*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni*, a cura di G. BAZOLI e M. GHELFI, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 533-549.

42. Non, quindi, per richiesta espressa del principe Federico Cristiano di Sassonia, come Goldoni tenta di far credere ricordando l'avvenimento (cfr. GOLDONI, *Memorie italiane*, cit., p. 279).

43. A proposito dei lavori goldoniani allestiti nelle celebrazioni per la visita veneziana dell'elettore sassone cfr. B. ALFONZETTI, *Goldoni. Recite e cantate per Federico Cristiano di Sassonia*, in *Parola, musica, scena, lettura*, cit., pp. 45-64. Sulle vicende editoriali dell'*Enrico* cfr. ancora SCANNAPIECO, «*Io non soglio scrivere per le stampe...*», cit., pp. 126-131. Più in generale sul soggiorno del principe cfr. M. GEMIN, *L'Adria festosa per Federico Cristiano. La lunga visita*, in *4° Festival Vivaldi. L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi*, a cura di G. MORELLI, Milano-Venezia, Ricordi-La Fenice, 1982, pp. 191-204 e, soprattutto, il documento *L'Adria festosa. Notizie storiche dell'arrivo, e passaggio della regina delle due Sicilie per lo stato della Serenissima repubblica di Venezia nel suo viaggio al real sposo in Napoli l'anno 1738 e del soggiorno di sua altezza reale ed elettore Federico Cristiano figlio della real maestà di Federico Augusto III re di Polonia, ed elettore di Sassonia, e fratello della regina, ove si spiegano tutte le funzioni pubbliche, e private fatte a divertimento di sua altezza reale l'anno 1740, come pure li tre componimenti in musica delle figlie dei tre pii luoghi Pietà, Mendicanti e Incurabili*, Venezia, Occhi, 1740.

44. Cfr. la lettera di Antonio Vitalba da Milano, 1° giugno 1757, a Francesco Vendramin a Venezia, nella quale l'attore fornisce peraltro una panoramica delle sue interpretazioni nei drammi goldoniani del periodo del San Samuele: «feci il Bellisario, il Giustino, l'Enricho, il Convitato novo, la Rosmonda, la Griselda, e molte altre che non mi ramento, e in tutte queste facevo la prima parte, e senza offesa della modestia, le feci in guisa d'ottenere in Venezia un applauso universale» (Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, Archivio Vendramin, 42.F.9/1, *Carte*

è tutta contenuta nell'incapacità di governare i sentimenti da cui è violentemente tormentato: egli è privo dell'autocontrollo di Belisario o Rinaldo e pur di ottenere la mano dell'amata Matilde si dimostra pronto a tiranneggiare dal trono appena ereditato. Anche a Casali fu imposto un ruolo assai diverso da quello dei ragionatori Giustiniano, Carlo, o lo stesso Artandro: Ormondo è a sua volta un amante feroce che non esita a uccidere Matilde quando, ormai vinto dalla spada di Enrico, scopre che il cuore della sposa appartiene a quello e non a lui. Matilde è forse la sola vera vittima della tragedia: sofferente per il creduto tradimento del protagonista, sposa per vendetta Ormondo, ma quando scopre da Enrico la verità sul suo amore è uccisa dal marito. La principessa Costanza presenta una tempra ben maggiore della rivale, non esitando a favorire il ribelle don Pietro (fratello del nuovo re e pretendente al trono) quando scopre il doppio gioco di Enrico. Visto il successo di Cecilia Rutti nella parte di Antonia nel *Belisario*, è possibile che Goldoni abbia pensato a lei scrivendo la parte di Matilde, lasciando a Marta Focheri, la Bastona giovane, la possibilità di esibirsi nell'incarnazione della tonante Costanza. Tuttavia la presenza in formazione di due prime donne «a vicenda» non permette di chiarire le corrispondenze tra personaggi e interpreti.

La lista delle «opere sceniche» destinate da Goldoni alla sua prima compagnia di comici si allunga con l'ennesimo testo considerato indegno della stampa: *Giustino*, scritto probabilmente nel 1738, trovò collocazione solo nel XXIII volume (1793) dell'edizione Zatta dopo aver subito consistenti modificazioni rispetto all'originale.⁴⁵ Che il suo autore non ne fosse orgoglioso è dimostrato dalla completa assenza di riferimenti a questo titolo nelle sue autobiografie. Soltanto nella prefazione all'edizione Bettinelli si limita a nominarlo di sfuggita tra le sue «rappresentazioni» che ottennero qualche «compatimento».⁴⁶

L'argomento è tratto dal melodramma omonimo del veneziano Niccolò Beregani che debuttò nel 1683 con musica di Giovanni Legrenzi.⁴⁷ Goldoni, che lo rinnovò per i suoi comici, modellò i personaggi coinvolti secondo le linee guida già intercettate nelle tragedie precedenti: *Giustino* ha origini regali, ma è cresciuto nell'incontaminata campagna sotto la protezione e secondo gli in-

attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759, e litte, e Antonio Sacco per pagamento di detto debito, cc. 7-8, in A. SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e 'salarariato' dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX n.s. 1, 2012, pp. 27-37: 29).

45. Il manoscritto goldoniano del *Giustino*, l'unico pervenutoci, è conservato a Venezia, Biblioteca di Casa Goldoni, *Deposito ufficio direzione*, 82 cc. (cartulazione moderna), 19,8×14 cm., sec. XVIII.

46. GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, cit., p. 767.

47. Cfr. G. ORTOLANI, *Note a C. GOLDONI, Giustino*, in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. IX (1950), p. 1327.

segnamenti di Ergasto, che crede suo padre. Vinto dalla smania per l'«onor» e la «fama» riesce in ventiquattr'ore a scalare le gerarchie sociali finché la consueta agnizione non svela le sue origini. Più di esse incidono però le imprese e la lealtà, di cui Vitalba faceva sfoggio come nei precedenti del *Belisario* e del *Rinaldo*. È ancora il primo innamorato, quindi, ad arrogarsi il diritto di interpretare l'eroe eponimo, prima ingiustamente perseguitato dai nemici invidiosi, poi riconosciuto per il suo valore. Ancor più evidente e definita appare l'analogia tra Ergasto e Artandro, il vecchio padre di Griselda. Essi sono i rappresentanti della vita campestre incontaminata dai vizi che inquinano la vita della reggia. È lampante il parallelismo tra la scena decima del secondo atto di *Griselda* e la prima del terzo atto di *Giustino*: ai figli che lasciano il tetto paterno per la corte reale, i due vecchi rispondono profetizzando in toni da melodramma la propria morte a causa di tale abbandono, e mettendo in guardia i due giovani dalla minaccia che il palazzo rappresenta per la loro purezza morale. Se, come presumo, fu Casali a incaricarsi della parte del saggio Ergasto, qualcun altro deve aver recitato quella dell'isterico Anastasio, imperatore d'Oriente. Questi non possiede i tratti gravi e misurati di tanti sovrani goldoniani, ma piuttosto l'impazienza e l'avventatezza di Enrico. Difficile sapere chi ne vestì i panni, ma servì di certo un attore all'altezza di Vitalba e Casali.

Per l'inaugurazione della stagione 1740-1741 Goldoni preparò un'altra tragicommedia per la compagnia Imer, *Osmano re di Tunisi*, ma ne cancellò ogni memoria. Solo un caso fortunato ha condotto Anna Scannapieco al reperimento del frontespizio, dell'elenco dei personaggi e degli interpreti, di una breve avvertenza e dell'argomento dell'opera stampati in occasione della recita.⁴⁸ Il titolo di «tragicommedia» impone la catalogazione dell'*Osmano* insieme alle altre «opere sceniche» goldoniane, ma è lecito credere che in qualità di spettacolo d'apertura («per la prima sera delle loro recite autunnali»)⁴⁹ esso costituisse piuttosto una miscela di generi, utile a esibire le abilità di tutti gli interpreti presenti in compagnia e principalmente dei nuovi arrivati.⁵⁰ La necessità di impegnare tutti gli attori della troupe nello spettacolo inaugurale è

48. Cfr. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit.; non sappiamo se i fogli superstiti fossero parte del libretto o se siano stati stampati indipendentemente.

49. Ivi, p. 53.

50. A proposito della pratica di esibire i nuovi attori della compagnia nella prima sera di recite veneziane, si veda quanto scrive ancora Anna Scannapieco relativamente al debutto al Sant'Angelo nel 1750 del Pantalone Antonio Mattiuzzi detto Collalto, intorno al quale Goldoni costruì l'edificio del *Teatro comico* (cfr. SCANNAPIECO, *Goldoni tra teoria e prassi*, cit., pp. 21-28). Più in generale sulle introduzioni di stagione si veda il contributo di V. TAVAZZI, *Fra parodia e riforma: i libretti goldoniani per i comici del San Samuele*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 217-234: 229-234.

peraltro espressa dagli stessi nella comunicazione che apre il libretto. Scrivono «li comici a chi leggerà»:

È costume inveterato fra' comici procurare la prima sera delle loro recite di conciliarsi quanto sia loro possibile la benigna parzialità de' generosi uditori. Cadauno della compagnia, per una lodevole emulazione vorrebbe più d'ogn'altro meritarsi il pubblico aggradimento. Per li seri sarebbe a proposito la tragedia: per le maschere la commedia; onde per unire gli'interessi di tutti non v'è partito migliore della tragicommedia. La nostra compagnia numerosa tanto di gente non trova nell'arte comica tragicommedia, che impegnando tutti i compagni dell'uno, e dell'altro sesso possa contentar tutti, e possa dar a tutti un competente modo di farsi onore. Quindi è, comunicato il nostro desiderio all'auttore ci ha egli lavorata la presente tragicommedia, nella quale recitano quindici personaggi essenziali, ed altre dieci persone vi parlano.⁵¹

Manca ogni menzione di un possibile apparato musicale, ma l'*Introduzione alle recite della truppa de' comici nel teatro Grimani a San Samuele per l'autunno di quest'anno 1726* (Venezia, Valvasense, 1726) e quella di dieci anni più tardi in cui era inserita *La fondazion di Venezia*⁵² testimoniano una pratica consolidata, che nelle aperture d'anno vedeva affiancati i cantanti agli interpreti seri e alle maschere. Poiché non era ancora tramontata del tutto la fortuna delle rappresentazioni comiche musicali, sembra improbabile che il capocomico Giuseppe Imer si fosse lasciato sfuggire l'occasione per intonare qualche arietta, assecondando una passione che aveva segnato dai tempi di Antonio Gori il suo ibrido *modus operandi* attorico e direzionale.

Oltre ad aggiungere un tassello alla lista delle composizioni goldoniane, il ritrovamento di queste carte è risultato prezioso per il gran numero di informazioni che fornisce sullo stato della compagnia comica del San Samuele. Vi si trova conferma, per esempio, della sua ricca e variegata composizione («la nostra compagnia numerosa tanto di gente»): un dettaglio che ha giustamente indotto la Scannapieco a confutare «l'immagine complessiva della compagnia contrabbandataci dallo stesso Goldoni, che ne volle retrospettivamente mettere in luce una disposizione allo sperimentalismo direttamente proporzionale alle carenti competenze professionali degli elementi che la componevano».⁵³ Una formazione numerosa era decisamente adatta a un repertorio complesso sia dal punto di vista dei registri interpretativi sia da quello delle singole rappresentazioni.

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

52. Cfr. C. GOLDONI, *Drammi musicali per i comici del San Samuele*, a cura di A. VENCATO, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 149-170.

53. SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 24.

Al fianco dei primi attori della compagnia, i 'seguiti' contribuivano in modo non indifferente alla grandiosità dell'allestimento, soprattutto negli spettacoli tragici: guardie, soldati, popolo, servitori d'ogni genere 'solcavano' il palcoscenico in gran numero. Né mancavano gli 'effetti speciali' che senza dubbio rendevano questi lunghi e spesso vuoti testi assai più digeribili al pubblico. Tanto per citare i più significativi e affascinanti, sono esempi della pratica della macchinaria l'abbassamento del ponte del palazzo di Rinaldo nell'omonima tragedia (I 1) e, nel *Giustino*, l'estrema discesa dalla torre di Vitaliano appeso a una fune (IV 5), o la distruzione del mausoleo di Zenone per mezzo di un fulmine (IV 7).

L'uso di espedienti scenici tipici del teatro operistico o di quello dilettantesco, i quali disponevano di maggiori mezzi, sembra trovare una prova in un inedito documento mantovano, la *Nota de palchetti del teatro Comico nel stato presente per le recite comiche da rappresentarsi dalla compagnia di Giuseppe Imer nella primavera 1740*.⁵⁴ Oltre alle chiavi e le «robbe» (tele per coprire le finestre o «arie» per i soffitti), nella dotazione del teatro consegnata a Imer sono presenti le «scene comiche consistenti in un orizzonte, e rappresentante le quattro case». Questi apparati mantovani sono già menzionati nei contratti con gli impresari ospiti negli anni precedenti (Carlo Veronesi e Giuseppe Campioni) o successivi (Gasparo Raffi), e fanno probabilmente parte di un equipaggiamento minimo di cui ogni teatro era fornito.⁵⁵ Nella *Nota* si distinguono invece «quattro pezzi di bosco», «un albero isolato», «un sasso», «due porte da scena», e soprattutto «dieci pezzi di colonnati»: tutte «scene» «levate dal teatrino di Castello, e consegnate al capo comico il signor Giuseppe Imer», e ivi «fatte riponer» alla fine della stagione di recite. Si tratta quindi di architetture utilizzate nelle recite di corte, solitamente inutili per le formazioni che si esibivano nel «teatro detto Comico» di piazza delle Arche.⁵⁶ È un segno della particolarità e dell'esclu-

54. Mantova, Archivio di stato, *Archivio della Scalcheria*, b. 35, fasc. n.n., c. n.n.

55. Cfr. *ibid.* Si vedano, a titolo di esempio, i contratti stipulati tra gli Infuocati di Firenze e le diverse compagnie che recitavano al teatro del Cocomero, dove si fa espressa menzione della «mutazione del bosco, e del civile» o della «mutazione della sala fino in fondo, con i fori attenenti alla medesima, il foro della camera trasparente, et il foro del bosco» (Archivio storico del comune di Firenze, Fondo teatro Niccolini, 103 [8361], *Atti di locazione dei palchi del teatro del Cocomero anni 1710-1763*, cc. 132v. e 144v.). Per il teatro degli Infuocati: C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero di Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017, in partic. pp. 91-94 («*La compagnia Imer del nobile Grimani*»).

56. Sul sistema teatrale mantovano, e.g. P. CARPEGGIANI, *Spazi teatrali nel Palazzo Ducale di Mantova*, in *Teatri storici nel territorio mantovano. Forme, significato, funzioni*, a cura di N. ZUCCOLI, Mantova, Arcari, 2005, pp. 37-60. La specificità di questi apparati, così come il numero imponente di comparse, stimola un parallelismo con l'attività di Domenico Barone, cavaliere di Livori, in area napoletana. Pier Napoli Signorelli ne ricorda la scena allestita come «l'immagine

sività del repertorio della troupe capitanata da Imer: in particolare l'esigenza dei colonnati, utili alla costruzione di una scenografia imponente, è testimone della forte componente tragica nel bagaglio della compagnia.

Quando Goldoni si separò dal San Samuele, all'inizio degli anni Quaranta,⁵⁷ Imer e Casali proseguirono il loro percorso di promozione del teatro tragico, facendo della sala Grimani il centro propulsore del genere serio e accogliendo una discreta mole di componimenti di provenienza francese. Scegliendo di puntare sui testi d'oltralpe Imer e Casali istituivano una continuità con la produzione tragica dall'avvocato veneziano: andando incontro ai gusti di un pubblico formatosi teatralmente col melodramma metastasiano, Goldoni aveva eliminato l'elemento atroce dalle sue «opere sceniche», incrociando la tragedia d'ispirazione classica con la spettacolarità e la «medietà» dei toni tipiche dell'opera in musica.⁵⁸ È questa la meta verso cui molta drammaturgia italiana,

parlante di una gran parte della città o di una gran casa», nonché «un'adunanza grande di cavalieri, come nella *Contessa*: un abboccamento di due signori grandi col seguito rispettivo, come nel *Solitario*: una scena detta del *padiglione* nell'*Errico* che metteva sotto gli occhi una corte reale in attenzione di un grande evento: i personaggi con tutta la proprietà, e con destrezza pittoresca ma naturale, i quali tacendo e parlando facevano ugualmente comprendere i propositi particolari di ciascun gruppo senza veruna confusione, sin anco l'indistinto mormorio che nulla ha di volgare prodotto da un'adunanza polita [...]» (P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1813, to. x, parte II, pp. 22, 21). Ritengo eccessivo imputare a Imer la stessa spasmodica cura dei dettagli attribuita al cavaliere di Liveri, non fosse altro per i ritmi produttivi a cui il genovese doveva sottostare e che in nessun modo condizionavano il lavoro di Barone; ma simile doveva essere almeno il fasto delle rappresentazioni dotate di scenografie e cori molto numerosi. Sulla produzione letteraria e spettacolare del cavaliere napoletano, oltre al citato testo di Napoli Signorelli (si vedano ivi le pp. 20-24), cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* (1891), a cura di G. GALASSO, Milano, Adelphi, 1992, pp. 195-196; F.C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, passim e ID., *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Atti del convegno di studi (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di A. LATTANZI e P. MAIONE, Napoli, Editoriale scientifica, 2003, pp. 1-49, in partic. pp. 30-48; P. VESCOVO, «J'avois grande envie d'aller à Naples». Goldoni, 'l'erudito cavaliere Baron di Liveri', e i sistemi di produzione del teatro comico settecentesco, in *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82, in partic. pp. 73-77; F. COTTICELLI, *Il Barone di Liveri e l'arte comica*, in *Goldoni «avant la lettre»*, cit., pp. 249-258; I. INNAMORATI, *La scena a rilievo di Domenico Barone di Liveri*, in *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del convegno internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), a cura di M.I. BIGGI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 270-283.

57. Sulle ragioni del suo improvviso allontanamento dalla Laguna per gravi questioni legali cfr. A. SCANNAPIECO, *Introduzione* a C. GOLDONI, *La dalmatina*, a cura di A. S., Venezia, Marsilio, 2005, pp. 11-81: 20-25 e HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., to. I, pp. 327-342.

58. L'unica eccezione in questo senso tra le tragedie goldoniane è costituita dall'*Enrico*. Scrive Nicola Mangini riferendosi all'abitudine crescente di trasporre in italiano testi transalpini

e quella tragica in particolare, tende in questi anni. Gli adattamenti dei testi francesi «per le scene alla maniera italiana» sono il segno della mancanza «nei traduttori come nei lettori e negli spettatori [...] di un autentico ‘animus’ tragico; onde, al di là dei motivi contingenti, si rileva la tendenza del traduttore a temperare il movimento degli affetti, l’orrore delle situazioni, insomma la tragicità dei casi». ⁵⁹

L’importazione avveniva secondo logiche strettamente connesse agli interessi spettacolari e la fedeltà agli originali si misurava secondo il minore o maggiore numero di

arbitrii commessi, che andavano dalle modificazioni del titolo alla storpiatura del nome dell’autore (quando c’era) e ai più incredibili e cervellotici travisamenti del testo. Gli atti delle tragedie erano abitualmente ridotti a tre, mentre la versione era in prosa.

con precisi intenti spettacolari: «c’è da rilevare [...] in queste traduzioni, l’inserimento di balli, intermezzi musicali e, a volte, di un prologo in musica. Elementi interessanti per precisare [...] la tendenza a scostarsi dalla ‘severa tragedia’ per avvicinarsi piuttosto alle forme del melodramma, vale a dire a quel genere teatrale che meglio esprimeva, nella medietà della sua natura, un particolare modo di vivere e di sentire di una nazione che fin dal sec. XVII si era imposta sulle scene soprattutto con l’opera in musica e che nel Settecento si riconoscerà in particolare nel teatro di Pietro Metastasio. Queste considerazioni ci portano ad affermare che [...] l’elemento che appare prevalente è quello dello spettacolo. Sia nei collegi che nelle accademie e nei pubblici teatri la rappresentazione deve essere soprattutto spettacolo, e a questo scopo devono, in ultima analisi, tendere tutti gli elementi, dalla traduzione alla recitazione, all’allestimento» (N. MANGINI, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese in Italia nel Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del quarto congresso dell’Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana [Magonza e Colonia, 28 aprile-1° maggio 1962], a cura di W.T. ELWERT, Wiesbaden, Steiner, 1965, pp. 141-156: 143). Proprio l’*Enrico* del resto, con il suo protagonista straziato dalla passione amorosa, è forse la tragedia che rivela maggiori punti di contatto con i parametri compositivi francesi d’inizio secolo e contro i quali si scaglia il razionalismo arcadico, secondo cui «la passione amorosa è anzitutto passione non regolata, non governabile, tanto più *inverisimile* se attribuita agli eroi tragici perché li rende *sottomessi* a tale passione» (LOCATELLI, *Dentro il testo*, cit., p. 38).

59. MANGINI, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese*, cit., p. 142. La linearità del percorso dei comici del San Samuele da Goldoni alle tragedie francesi trova una dimostrazione proprio nell’atteggiamento di attori e letterati rispetto alla traduzione dei testi transalpini. L’attenzione crescente verso l’elemento spettacolare e l’eliminazione del finale atroce sono la proiezione del dibattito che per circa trent’anni dalla fine del secolo precedente si è svolto intorno alla ‘nuova’ tragedia italiana: «i temi chiave sull’arango riguardano la medietà di eroi ed eroine più umani e accessibili; un’idea di catarsi anti-senecana che miri a moderare (più che ad estirpare) *tutte* le passioni, e non più soltanto la pietà e il terrore; il progetto di coniugare ragione (cioè bellezza e regolarità) e natura (nel senso antropologico di umanità e socialità); l’attenzione forte al momento ricettivo [...]. Quanto al pubblico è pronto ad applaudire contenuti nuovi, a commuoversi e schierarsi dalla parte di eroi appassionati e infelici senza troppo curarsi della regolarità dei contenitori» (PIERI, «... il coraggio di nominarle tragedie», cit., p. 610).

Un esame anche sommario di queste traduzioni ci mostra che non si seguivano norme precise o, se si vuole, c'era un'unica regola che il traduttore teneva ben presente: *accomodare le opere straniere al gusto corrente*. Vale a dire che la reale portata dell'influsso francese sul teatro italiano deve essere vista innanzi tutto in rapporto proprio a queste prime versioni, in cui l'autore, quasi sempre anonimo, compie per lo più inconsapevolmente la prima mediazione tra il testo originale e il pubblico italiano cui è destinata la sua fatica letteraria: mediazione di valore, perché mediazione di gusto, di tono, di forza espressiva.⁶⁰

A questa prima invasione di sgangherati travestimenti si erano opposti i letterati italiani, combattivamente decisi a restituire dignità alla drammaturgia nostrana. La loro dedizione a riabilitare un genere letterario, come quello tragico, ideologicamente e politicamente 'utile' non riuscì però a colmare la distanza tra scrittoio e scena, alimentando al contrario la separazione tra i 'riformatori', arroccati in un fortino di impalcature aristoteliche, e i comici dell'Arte, «uomini per l'ordinario ignoranti» che recitavano «quel solo, che loro piaceva» e davano vita a «mille scipitezze, mille disonestie, e ridicole freddure, e altri moltissimi incomodi».⁶¹ L'espunzione del Fato dai nuovi drammi era una delle regole non scritte che gli autori avrebbero dovuto rispettare per compiacere un pubblico che non aveva più niente da spartire con quello antico della tragedia classica⁶² e che cercava nei testi d'ambientazione esotica (spaziale e temporale) uno svago dalle preoccupazioni quotidiane.

Alcune incidentali considerazioni di intellettuali vicini al teatro (e alla compagnia Imer) inducono a credere che anche la recitazione degli attori si

60. MANGINI, *Considerazioni sulla diffusione del teatro tragico francese*, cit., pp. 141-142.

61. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., to. II, pp. 75-76. Sulla presunta incompatibilità dei comici con una letteratura teatrale regolare si vedano le riflessioni di B. ALFONZETTI, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. CIRILLO, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

62. «Non cercavano i Greci se non di eccitare la compassione e il terrore; e per farlo con più veemenza, ponevano sul teatro ora una madre, che strozzava i figliuoli; ora due fratelli, che reciprocamente si uccidevano; ora un figliuolo, che uccideva la madre, ed ora un altro, che le diveniva sposo dopo aver ucciso il padre. I principi di umanità e di dolcezza introdotti dal cristianesimo ispirano troppo orrore per tali spettacoli; e più ci alletta perché più si conforma alle nostre dottrine, Augusto che perdona a Cinna, e Cornelia che discopre a Cesare la congiura di Tolommeo, che Edipo che si accieca avendo sposata la madre, od Oreste che l'uccide per ubbidire all'oracolo. Taccio, che non potendo noi gustare l'antico sistema del fato, poco ci commove a compassione colui, che avendo per ignoranza peccato, si punisce di un delitto, che non è tale secondo i nostri principi» (A. CONTI, *Lettera dedicatoria al cardinale Bentivoglio d'Aragona del Cesare* [1726], Venezia, Bassaglia e Bettinelli, 1743, pp. 3-29: 27). Il nuovo sistema di giustizia d'impronta cristiana esaltava dunque il valore della compassione: «comparando la compassione al terrore, v'è nella compassione maggior copia di quel diletto obliquo, di cui parla il Castelvetro, che

allineasse al nuovo dettato tragico, dando forma a personalizzazioni senza eccessi. Melchiorre Cesarotti, traduttore della *Morte di Cesare* di Voltaire, elogia la compostezza dei personaggi dipinti da Conti nel suo *Cesare*, individuando in essa la misura che sola può far risaltare il valore di Cesare e Pompeo;⁶³ Gian Rinaldo Carli allude brevemente a questo aspetto: «le nostre tragedie si recitano con un tuono quasi naturale di voce»,⁶⁴ una sorta di via interme-

nel terrore, e molto più [che] nell'orrore e nello spavento, in cui talora degenera. Nell'amare le cose orribili ci accusiamo tacitamente d'umanità e di barbarie; all'incontro sentiamo, e perciò godiamo della nostra umanità nel compatire le altrui miserie, e tanto più ne godiamo, quanto più vediamo che accadono ingiustamente ad altri, perché nel compatire ci riconosciamo buoni e giusti, e questa riconoscenza lusingando il nostro amor naturale, ci arreca diletto grandissimo. Si aggiunge che allevati noi nel Cristianesimo, religione piena per sua natura di umanità e di dolcezza, nel compatir altrui ci pare di esercitar quella virtù, a cui gl'insegnamenti ricevuti, e l'obbligo nostro c'inclinano» (A. CONTI, *Prefazione al Druso*, in *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, Firenze, Bonducci, 1751, p. 472). La condanna di ciò che atterrisce lo spettatore è comune anche a Gian Rinaldo Carli, che pure avversa l'ossessivo rispetto che i letterati suoi contemporanei portano alle unità di luogo, tempo e azione (cfr. *Dell'indole del teatro tragico*, cit., pp. 110-113). Il confronto sul ruolo del Fato può essere esteso al teatro tragico francese, che l'Italia stava importando con scorno degli intellettuali nostrani e gran piacere delle platee: «il teatro classico francese aveva trovato nell'ideologia della Corte – cioè in un codice d'onore fondato sulla fedeltà al sovrano e sull'eroismo – un succedaneo ai due fondamentali presupposti etico-religiosi della drammaturgia greca: immanenza di un Fato più forte degli uomini e degli dei; lealtà alla famiglia e alla polis. In questo senso, nella Parigi di Luigi XIII e di Luigi XIV era stato ancora possibile scrivere tragedie. Ma nessuno dei valori appena ricordati aveva più corso presso i dotti italiani che nel primo Settecento si sforzavano di risuscitare la tragedia, stimolati per un verso dal generale clima di revival classicistico, ostacolati per un altro verso dalla formidabile concorrenza di altre, ben più accessibili forme di teatro, dalla commedia improvvisa all'opera in musica» (F. FIDO, *Tragedie «antiche» senza fato: un dilemma settecentesco dagli aristotelici al Foscolo*, in Id., *Le Muse perdute e ritrovate*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 11-40: 11). Per una riflessione sul dibattito primosettecentesco in merito al ruolo dei sentimenti nella tragedia cfr. E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, in partic. le pp. 17-74.

63. «Gli oggetti grandi e straordinari non si dipingono sempre nell'immaginazione quali sono precisamente; alle volte vi gettano un'ombra maggior di se stessi: lo spirito confonde l'oggetto coll'immaginazione, e ne resta ingombro e mezzo sbalordito: egli si trova come in soggezione alla presenza di Cesare e di Pompeo, né crede di poter mai far troppo per farsi onore dinanzi a loro; quindi presta a Cesare e a Pompeo nei loro discorsi la stessa soggezione e la stessa ansietà di meritar gli applausi del pubblico, ch'egli sente dentro di sé» (M. CESAROTTI, *Ragionamento del traduttore*, in VOLTAIRE, *La morte di Cesare*, trad. it. di M. C., Venezia, Curti, 1796, pp. 78-101: 80-81).

64. CARLI, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., p. 127. Curioso, seppure non del tutto attendibile, il confronto tra attori antichi e moderni offerto dall'abate Conti nella lettera dedicatoria del suo *Cesare* (si è già detto, ad esempio, dell'importanza della musica sia negli spettacoli comici che in quelli seri): «gli antichi cantavano le loro tragedie, i moderni le recitano, o le declamano: gli antichi accoppiavano all'azion tragica i balli e i suoni; i moderni riservano la sola azion

dia tra l'esuberanza buffonesca della recitazione dell'Arte e i toni pomposi di quella operistica.⁶⁵

La prima tragedia francese rappresentata al San Samuele di cui si abbia notizia è *L'Alzira*, tratta da Voltaire,⁶⁶ che, fatto salvo il caso anfibio dell'*Osmano* nel 1740, concluse e in certo qual modo sigillò simbolicamente il ciclo delle «opere sceniche» goldoniane. *L'Alzira* fu anche una delle ultime prove da attore di Vitalba sul palcoscenico di quel teatro. Egli, autore della dedica a «Sua Eccellenza Don Luigi Regio, e Branciforte, Saladino, e Colonna, Principe di Campo-Fiorito», si firma «Antonio Vitalba detto Florindo comico e servidore attuale di Sua Altezza Serenissima il signor Duca di Modona. Reggio Emilia, Mirandola, & c.», forse in virtù di un accordo verbale già stipulato con una compagnia emiliana.

La tragedia della principessa peruviana Alzira era stata tradotta dal marchese bolognese Alfonso Fontanelli nel 1737, appena un anno dopo la prima rappresentazione parigina, e aveva incontrato subito larga fortuna tanto in termini rappresentativi che editoriali.⁶⁷ Corrado Ricci, citando dallo *Zibaldone*

tragica pel teatro de' Comici, e lasciano il canto continuo, e la danza al teatro de' Musici. Ne' teatri antichi gli attori adoperavano la maschera, e difformavano la loro statura, per renderla proporzionata all'occhio nella lontananza; i moderni attori all'incontro recitano a viso scoperto, e con abiti bensì pomposi, ma aggiustati al loro corpo. [...] Tutte in somma le spezie d'imitazioni, essendo combinate ne teatri antichi, occupavano, e ferivano in un tempo medesimo la mente, l'immaginazione, gli affetti, e i sensi degli spettatori: laddove sul nostro teatro non s'ha, che un sol genere d'imitazione, ed è sola rappresentazione dell'azion tragica» (CONTI, *Lettera dedicatoria*, cit., pp. 27-28).

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

66. '*L'Alzira*'. *Tragedia del sig. di Volter da rappresentarsi nel famoso teatro Grimani di S. Samuele nel carnevale dell'anno 1738*, Venezia, Valvasense, 1738. Il riferimento è, come di consueto, al carnevale 1738-1739. Il successo della drammaturgia voltairiana in Italia si consuma non solo per mezzo delle numerose traduzioni delle sue tragedie per le scene nostrane, ma anche attraverso un sistema di contaminazioni e scambi con la drammaturgia tragica italiana, come nel caso della riscrittura della *Merope* maffeiana da parte del filosofo (1743), o delle influenze della sua *Semiramide* sull'*Artemisia* di Goldoni. Gli stessi rapporti incerti e punteggiati da divergenze di vedute tra Voltaire e i letterati italiani rivelano la sostanziale impossibilità di trasferire la tragedia francese sui palcoscenici della penisola secondo traduzioni fedeli, prive dei consueti aggiustamenti secondo il gusto del pubblico a cui erano destinate (cfr. LOCATELLI, *Dentro il testo*, cit., passim e M. PIERI, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Artemisia*, a cura di M. P., Venezia, Marsilio, 2015, pp. 9-103, in partic. pp. 40-51).

67. Sulle edizioni italiane della tragedia cfr. L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Champion, 1925, pp. 13-24 (rist. anast. Genève, Slatkine

del Barilli, annota il successo della tragedia rappresentata dai comici al teatro Malvezzi di Bologna nelle sere del 15 e 16 gennaio 1738.⁶⁸ Alessandro Gandini ne registra una replica nel teatro del collegio di San Carlo a Modena nello stesso anno.⁶⁹

L'esame del testo rivela numerose somiglianze con le opere goldoniane coeve, soprattutto per quanto riguarda la costruzione dell'intrigo e il finale semilieto. La trama è assai semplice: Alzira è una principessa pagana promessa sposa di Zamoro, principe peruviano. Fatta prigioniera dagli spagnoli insieme al padre Montezo si converte al cristianesimo. Credendo morto Zamoro, al cui ricordo è comunque ancora legata, Alzira viene convinta dal genitore ad accettare il matrimonio col nuovo governatore spagnolo Gusmano per sancire il sodalizio tra i due popoli. Quando la cerimonia è ormai compiuta l'eroina incontra l'amato, vivo e pronto a un nuovo attacco contro i colonizzatori. Imprigionato da Gusmano, Zamoro riesce a scappare con l'aiuto della giovane, ma anziché fuggire come ella gli chiede, corre a uccidere il rivale. Il quinto atto segna la redenzione del cattivo in fin di vita e la salvezza dei due amanti. È il trionfo della linea politica di apertura e integrazione patrocinata da Alvarez, padre di Gusmano e vecchio governatore di Lima.

Per quanto i profili dei personaggi ripetano in certi casi i modelli già osservati nelle tragicommedie goldoniane, come nel caso del vecchio saggio Alvarez, sostenitore di valori universali e nemico dei tesori del Nuovo mondo (che sembra il tipo adatto per le doti d'attore di Casali), in questa come nelle successive opere sceniche recitate dai comici di Imer, e soprattutto quelle francesi, risulta più difficile individuare delle corrispondenze dirette e inequivocabili tra interpreti e personaggi, tanto più perché viene a mancare (tranne forse per le tragedie composte da Gasparo Gozzi) il sodale legame tra gli attori e un poeta che componga per loro e, ancor più, su di loro, secondo le rispettive doti e competenze, come aveva fatto appunto Goldoni.

reprints, 1974). La prima ediz., dalla quale il testo edito da Valvasense nel 1738 si distingue solo per alcune microvariazioni, era stata messa sul mercato dallo stampatore bolognese Lelio della Volpe nel 1737.

68. Cfr. C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Monti, 1888, p. 147 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965). Secondo il Barilli era tale il successo di Pietro Gandini nel rivale teatro Formagliari, che gli attori della compagnia impegnata al Malvezzi «dovettero recarsi a Venezia in cerca di *due nuovi soggetti* che attirassero il concorso» (ibid.). Questa notizia farebbe pensare che la tragedia sia stata rappresentata in Laguna già prima del carnevale 1738-1739, o all'inizio della stagione invernale. Il caso è tanto più curioso dal momento che la prima edizione dell'*Alzira* di cui si sia a conoscenza è per l'appunto bolognese.

69. Cfr. A. GANDINI, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Giorgio Ferrari Moreni*, Modena, Tipografia Sociale, 1873, vol. II, p. 186 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969).

A pochi mesi dalla 'prima' dell'*Alzira* risale una testimonianza circa la rappresentazione di un altro adattamento in chiave tragicomica al teatro del Cocomero di Firenze. Nel suo diario Giovan Battista Fagiuoli annota in data 6 aprile 1739: «Fui alla Stratonica de' comici dell'Imer che cominciaron la sera precedente la prima volta». ⁷⁰ Purtroppo il diarista non specifica se si tratti della tragicommedia di Angelita Scaramucci, ⁷¹ del dramma per musica adattato da Antonio Salvi, ⁷² o di altri rimaneggiamenti della nota vicenda, frequenti fino ai primi anni del Settecento. Tuttavia non si hanno notizie di allestimenti musicali di drammi patetici da parte di Imer che per sé e le sue cantanti prediligeva un repertorio squisitamente comico. Al contrario si sono già esaminate occasioni in cui gli attori del San Samuele si avvalsero di drammi scritti per la musica come base per le loro rappresentazioni. La vicenda di Stratonica, promessa sposa del re fenicio Seleuco, e del suo amore travagliato col figlio di lui, Antioco, sembra poter far parte di questa casistica.

Leggendo i testi di queste vaporose tragedie è difficile intuire cosa attraesse a teatro il pubblico. Eppure il crescente numero di rappresentazioni di questo genere testimonia un successo che non può passare inosservato agli occhi degli storici. Le élites letterarie contemporanee applaudirono l'introduzione di testi 'regolari', auspicando un rinnovamento della drammaturgia italiana atteso da quasi quarant'anni e mai veramente intrapreso. Perfino Carlo Gozzi impugnò il gonfalone della nuova corrente contro Carlo Goldoni, dimenticando la sua produzione per i comici di Imer:

fu stagione, che si cercava d'introdurre ne' teatri sane rappresentazioni per ridurli a buon effetto, ed io vidi rappresentare l'Ulisse del Lazzarini, L'Oreste del Rucellai, la Zaira di Voltere ridotta in buon toscano, l'Elettra, la Medea, l'Edippo del Gozzi, ed altre opere sagge, e d'ottima poesia, e queste incominciavano già ad avere de' partigiani, e a raddrizzare cervelli, e sarebbe forse riuscita l'impresa, perocché avvezate le genti a una buona serietà, agevolmente si sarebbero anche addomesticate a una sana, e moderata facezia, ed a commedie ben regolate, ben scritte, d'un costume piacevole, e modesto, e ad abborrire il vizioso, e scandaloso, se non giugneva il Fegejo, e alcun altro, prima a intorbidare, poscia a guastare, e a manomettere tutta la fabbrica. ⁷³

70. FAGIUOLI, *Memorie*, cit., vol. xxv, c. 18r.

71. Cfr. A. SCARAMUCCI, *La Stratonica*, Venezia, Zaltieri, 1616.

72. Cfr. [A. SALVI], 'Stratonica'. *Drama per musica rappresentato in Firenze nell'autunno dell'anno 1707*, Firenze, Vangelisti, 1707. E v. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit., pp. 37, 154.

73. [C. GOZZI], *Lettera, e composizione fegejana contestativa al taglio della Tartana stampata in Parigi l'anno 1757, con la scrittura di risposta, avvisi, consigli e postille d'un caritatevole amico del Fegejo. Giuntavi un'influenza di sonetti degl'accademici granelleschi*, ms., Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Cod. It. 1x, 328 (=6080), c. 22v. E si veda *La guerra dei due Carli con 'Scrittura contestativa*

Ma le velleità riformistiche degli eruditi erano del tutto slegate dagli interessi marcatamente utilitaristici dei comici che allargando il loro repertorio miravano piuttosto ad ampliare la platea. Il grande spazio dedicato al genere tragico è solo un aspetto delle strategie adottate dalla formazione del San Samuele per contro-battere il successo del teatro musicale che in quegli anni conosceva l'esplosione dell'opera comica. Gli eruditi sostenevano il teatro per «i vantaggi che ne ritrae la società civile, la quale in esso s'ammaestra delle virtù per via dell'immaginazione e delle passioni: le due cose, delle quali gli uomini fanno maggior uso che della ragione»;⁷⁴ ma le loro idee, che Luigi Riccoboni aveva fatto proprie all'inizio del secolo, penetravano con difficoltà la congrega dei comici che meglio dei letterati conoscevano e sapevano assecondare i gusti di quella medesima società.

Dal 1742 la compagnia Imer imprese una sostanziale accelerata alla produzione di spettacoli tragici. Una testimonianza diretta di una rappresentazione di questo genere è offerta da Girolamo Zanetti che l'8 ottobre 1742 annota:

Si aprirono tre teatri di commedia, e furono S. Samuel, S. Luca e S. Angiolo. Nel primo, i comici erano eccellenti nelle rappresentazioni serie, eroiche e tragiche. Que' del secondo, ottimi rappresentanti di commedie, e specialmente l'Arlecchino, ch'era un uomo piccolo cognominato Catoli da Parma, si distingueva sopra gli altri. Quelli poi del terzo, valevano poco in ogni genere di rappresentazione.⁷⁵

E poi:

[il 6 dicembre 1742] si rappresentò nel teatro comico di S. Samuello l'*Ulisse il Giovane*, tragedia dell'abate Lazzarini già publico professore nello studio di Padova, e benché fosse molto tetra e melanconica, non ostante piacque moltissimo, e fu per più sere replicata. Gli attori infatti erano eccellentissimi, e la rappresentavano singolarmente bene. Questa è la vera epoca del buon gusto introdotto nel teatro italiano, mentre per l'addietro tali componimenti non si volevano nemmeno ascoltare. In vano il marchese Scipione Maffei avea tentato pochi anni innanzi di far recitare le commedie di M. Lodovico Ariosto: l'uditorio non ne volle sofferire due scene, e convenne tralasciare e mutar tuono sul fatto. Poche sere prima, in esso teatro di S. Samuello, questo stesso anno, s'era recitata la tragedia del Rucellai intitolata *L'Oreste*, e piacque molto; cosa che fece restare attoniti gl'intendenti di lettere umane, che sapevano come pochissimi anni addietro fossero aborriti sì fatti componimenti.⁷⁶

al taglio della Tartana' e 'Il teatro comico all'osteria del pellegrino' di Carlo Gozzi, a cura di S. BAJINI, Vicenza, Accademia Olimpica di Vicenza, 2000.

74. A. CONTI, *Prefazione al Marco Bruto*, in ID., *Le quattro tragedie*, cit., pp. 143-144.

75. G. ZANETTI, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, a cura di F. STEFANI, «Archivio veneto», n.s., xv, 1885, to. xxix, fasc. 57, pp. 93-148: 98.

76. Ivi, p. 107.

La cronaca di Zanetti esalta l'eccezionalità del successo dell'operazione, soprattutto in rapporto a analoghi tentativi pregressi non altrettanto fortunati. Dal racconto sembrerebbe che l'*Oreste* di Giovanni Rucellai sia stato uno dei primi componimenti tragici allestiti sulle scene veneziane dopo le esperienze riccoboniane. Si è visto però con quale positivo applauso fossero state accolte le «opere sceniche» di Goldoni. Il commento di Zanetti, incurante di significativi precedenti, potrebbe dunque far riferimento ai testi regolari dei letterati, di cui *Ulisse il Giovane* era un modello: la rappresentazione di quest'ultimo, più di quella del componimento di Rucellai, dovette sorprendere per il carattere eccezionale. Dubito in ogni caso che l'*Oreste* sia stato il primo esempio del «buon gusto introdotto nel teatro italiano»; in un'epoca in cui certa drammaturgia muoveva ancora i suoi passi con estrema cautela può invece essere servito come banco di prova per la compagnia del San Samuele. Come dimostra la stampa del testo per le recite nel teatro delle Grazie di Vicenza (date forse nella primavera, forse nell'estate di quello stesso 1742) la formazione si era premurata di misurare la fortuna della rappresentazione in terraferma prima di esibirla al pubblico puntiglioso della Serenissima.⁷⁷

Per essere allestita sulle scene dell'epoca la tragedia dovette subire alcune modifiche «in modo di recitarla secondo l'uso del teatro presente italiano».⁷⁸ Rispetto al testo raccolto da Maffei nel primo tomo del *Teatro italiano* e al quale, si dice, sono già state apportate alcune modifiche di gusto,⁷⁹ nell'edizione bassanese mancano i cori e sono emendate alcune battute troppo ellittiche per gli spettatori contemporanei. Il finale lieto dell'opera di Rucellai, che si conclude con la ricongiunzione di Oreste con la sorella Ifigenia, a lungo creduta morta, e con la fuga dei protagonisti, rispetta tanto le esigenze performative della troupe comica che l'orizzonte d'attesa del pubblico veneziano. Lungo tutto il corso della vicenda sono attenuate le immagini atroci, confinate in poche battute con le quali Oreste e Pilade descrivono lo scenario del tempio presso cui sono esposte teste, pelli e ossa degli stranieri sacrificati secondo la legge di Tauri,⁸⁰ oppure nelle parole del sovrano Toante:

77. Cfr. *L'Oreste. Tragedia di Giovanni Rucellai in modo di recitarla secondo l'uso del teatro presente italiano, da rappresentarsi nel teatro delle Grazie di Vicenza, dalla compagnia de comici di San Samuelle, dedicata alle dame*, Bassano, s.i.t., 1742.

78. Ivi, p. 1.

79. Cfr. S. MAFFEI, *Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena*, to. 1. In cui si contengono *La Sofonisba* di Trissino. *L'Oreste* del Rucellai non più stampato. *L'Edipo* di Sofocle tradotto dal Giustiniano. *La Merope* del Torelli. *Premessa un'istoria del teatro e difesa di esso*, Verona, Vallarsi, 1723, pp. 95-99.

80. Cfr. RUCELLAI, *L'Oreste*, cit., I 1.

TOANTE [...] Poi dentro nella più riposta parte
là dove son tante cataste d'ossa
di morti, pelli umane, stinchi, e teschi,
con le mie mani li vo' segar le teste,
e se mi fosse lecito il ber sangue,
non vorrei d'altro ancor saziar mia sete [III 1].

A questa strategia palliativa si accompagna una morale cristiana, a dispetto dell'ambientazione. Il culto di Diana, dea pagana, è associato alla legge barbara che impone il sacrificio di tutti i forestieri. Il promulgatore di questa pratica è Toante, il quale manifesta nel finale la propria bestialità e un sadismo senza scrupoli, che fa ricadere su di lui la responsabilità di ogni assassino.⁸¹ L'ultima battuta è però affidata a Erifile, la giovane ministra del culto che fin dalla prima apparizione condanna le truci esecuzioni: «Qual di pietà sì nuda / mente si trova, o legge, / che consacri alli dei la gente umana?» (I 3). La sua chiusa oppone sottilmente a degli «dei» indifferenti un «Dio» inconoscibile e giusto, e vale come ammonimento per gli uomini che pretendono di ergersi a legislatori assoluti, giudici e padroni della vita altrui:

ERIFILE Signor, piacciavi udir le mie parole.
Sappiate, che l'ingiuria a voi non tocca,
perciò che quest'oltraggio è fatto a i dei,
i quai se non han cura di se stessi,
non vi curate voi di vendicarli.
Non si conviene agl'uomini mortali
voler saper di Dio gl'alti misteri,
nell'ampio sen della sua mente ascosi:
e reputeate ciò, che vien di sopra
esser legge fatal, che Dio ne impone [v 7].

Il punto di vista è quindi spostato dalla condanna del cattivo alla premiazione del buono, secondo canoni di gusto propri del Settecento.

Nel testo non mancano poi alcuni elementi che possono esser serviti agli attori per stemperare in una comicità leggera la tetraggine dei personaggi più negativi o i momenti di maggior tensione. Il passaggio più emblematico si trova nell'inganno ordito da Ifigenia per riuscire a fuggire dall'isola con Oreste e Pilade: fingendo di aver ricevuto ordini direttamente dalla dea, personificatasi nel suo simulacro, la sacerdotessa intima a tutti i cittadini di barricarsi in casa mentre lei sola conduce i prigionieri a un bagno

81. Cfr. *ivi*, v 1.

purificatorio prima del sacrificio. La pena per il mancato adempimento degli ordini consiste in:

[...] terremoti, e peste,
e profonde aperture della terra
con immensa voragine, e tremenda
s'inghiottiranno tutte queste mura;
onde i palazzi, gl'edifici, e i templi
e gl'uomini, e le donne co' figliuoli
miseramente vivi sien sepolti
nel cavernoso ventre della terra [v 3].

Un simile annuncio scatena tutta la pavidità di Toante, dietro cui sembra nascondersi un Capitano della Commedia dell'Arte, spaccone e borioso in tempo di pace, fifone e codardo nel pericolo. Dopo essersi paragonato a un'aquila che pasce il suo animo combattivo nelle cacce o nelle guerre di frontiera (v 1), ecco come reagisce alle parole di Ifigenia appena citate:

TOANTE Io tremo tutto di paura udendo;
[...] andiam via tosto, andiam via tosto, andiamo,
andiam' via, fuggiam' via, entriam' là dentro,
che in più sicura parte io vo' serrarmi
e penetrar non possa alcuna luce [v 3].

Avvisaglie comiche sono presenti anche nella lunga seconda scena dell'atto quarto, quando la lettura della missiva consegnata da Ifigenia a Pilade svela le rispettive celate identità dei due fratelli argivi. In quest'occasione un gustoso lazzo si consuma tra Oreste, che ha riconosciuto la sorella e vuole abbracciarla, e Pilade, che come uno zelante servo si ostina a voler leggere la lettera fino in fondo adempiendo il suo incarico:

ORESTE Chi vieterà al fratello
abbracciar la sorella,
la qual or vede viva
e pianta ha già per morta?
PILADE Deh lasciami finire
di legger ciò ch'è scritto.
ORESTE Pilade mio non posso
già son fuor di me stesso.
PILADE Ecco ch'io sono al fine.
ORESTE Io son contento leggi [IV 2].

Tutti questi piccoli espedienti concorrevano a raggiungere quella «medietà», quell'equilibrio tra tragico e ridicolo che sembra uno dei fili conduttori dell'attività dei comici del San Samuele, alleggerendo la tensione del serio con brevi inserzioni umoristiche.

«Gli attori [...] erano eccellentissimi, e la rappresentavano singolarmente bene», tanto che i veneziani tributarono all'*Oreste* un successo che sarebbe stato impensabile solo «pochissimi anni addietro». Forse incoraggiati dal buon esito di quell'allestimento, forse decisi a imporre un nuovo repertorio agli spettatori a lungo corteggiati con ogni sorta di *performances*, poche sere dopo i comici di Imer si esibirono nella «tetra e melanconica» opera di Domenico Lazzarini, *l'Ulisse il Giovane*,⁸² bissando il trionfo e riuscendo addirittura a replicare. Ma l'entusiasmo prese forse un po' troppo la mano alla premiata formazione Grimani, che decise di riproporre il testo il 4 febbraio dell'anno seguente: al secondo tentativo, tuttavia, «non piacque come la prima volta, ed il popolo in buona parte si annoiò».⁸³

Non ci fu mai caduta più provvida, o almeno facile da riparare. Tre sere dopo, il 7 febbraio, gli stessi attori recitarono l'«antitragedia», il *Rutzvanscad* di Zaccaria Valaresso, scritta dal nobile veneziano sul modello dell'*Ulisse* che per la sua fedeltà al prototipo classico veniva deriso dai contemporanei come «una processione di guai, una quaresima di cancheri, ed una litania di angosce».⁸⁴ L'espediente dette i risultati auspicati e l'insuccesso dell'opera di Lazzarini alimentò la fortuna della sua parodia.⁸⁵ Al centro della critica letteraria che il pro-

82. Cfr. D. LAZZARINI, *Ulisse il Giovane*, Venezia, Bettinelli e Bassaglia, 1743.

83. ZANETTI, *Memorie*, cit., p. 109. La compagnia non si fece tuttavia sconsolare dal tonfo del 1743, come dimostra una ripresa dello stesso testo il 2 maggio del 1747, quando fu recitato davanti al pubblico del teatro Scroffa di Ferrara (cfr. M.C. BERTIERI, *Cronologia e indici del teatro Scroffa*, in *I teatri di Ferrara. Commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di P. FABBRI, Lucca, LIM, 2002, vol. II, pp. 551-617: 563-564).

84. ZANETTI, *Memorie*, cit., p. 107. Alla 'filiazione' del *Rutzvanscad* dalla tragedia di Lazzarini si allude, oltre che nel titolo, in più di un'occasione all'interno dell'intreccio. Del resto, come la sventura di Ulisse il Giovane, uccisore del figlio e sposo della figlia, rievoca quella di Edipo, così quella di Rutzvanscad si appella a entrambi i modelli: parodiando i suoi più illustri predecessori, il re cinese si scopre assassino di entrambi i figli e marito della nonna paterna. Anzi, nel suo attacco all'*Ulisse* Valaresso non manca di ironizzare sulle eccessive somiglianze tra il classico sofocleo e il marchiano falso del letterato proprio contemporaneo, come quando Mamaluc e Rutzvanscad discutono dell'accecamento di quest'ultimo, avvenuto fissando l'«infocato argento» e non «more tragico» come avevano fatto prima di lui Edipo e Ulisse il Giovane ([Z. VALARESSO], *Rutzvanscad il Giovane'. Arcisopratragichissima tragedia*, Venezia, Bettinelli e Bassaglia, 1743, pp. 58-59).

85. Il caso appena descritto smentisce in certo qual modo quanto sostiene Franco Fido relativamente al carattere sostanzialmente elitario e specificamente letterario dell'«arcisopratragichissima tragedia» di Valaresso: «se come mi pare indubitabile il merito prin-

vocatorio *Rutzvanscad* opponeva all'esempio più classicheggiante e ortodosso di tragedia c'era il problema del ruolo del Fato e «della stessa attualità (o inattualità) della tragedia 'greca'». ⁸⁶ Valaresso si poneva in aperto dibattito con il fronte letterario che da una quarantina di anni aveva fatto della rivitalizzazione del genere tragico un cruccio, all'insegna di un teatro pedagogico purgato dall'eclettismo spesso sconveniente delle maschere. Il dialogo tra Lazzarini e Valaresso si concretizza nelle battute dei loro personaggi, occasionalmente assunti ad alter ego. Nel primo caso è l'Indovina che si fa portavoce del poeta, esponendo le regole del Fato che è l'elemento essenziale della tragedia classica:

INDOVINA Questo è il prodigio orrendo,
in cui veggionsi unite
scelleratezza ed innocenza estrema. ⁸⁷

La risposta a distanza giunge da Aboulcassem che ripete in versi quanto Valaresso aveva già espresso nella «protesta» all'«amico lettore» circa l'inattualità della tragedia greca:

ABOULCASSEM Pera colui, che primo a i tempi nostri
si pensò ravvivar questo, con vana
idea di diletta, studio d'orrori.
Non tengon quanto basta i spirti oppressi,
d'un Ciel maligno i contumaci influssi,
i dissidi domestici, e le tante
gravi private, e pubbliche iatture,
che se mai sia, che con onesto, e dotto

Il cipale di Valaresso sta nell'aver formulato una ragionevole poetica anticlassicistica, tanto più apprezzabile in un momento in cui i classicisti si consideravano i soli legittimi rappresentanti del buon senso e della ragione, allora anche il *Rutzvanscad* sarà [...] una 'parodia per letterati', ben lontana dal possedere, come testo da rappresentare, la vitalità delle parodie dei *théâtres de la Foire* a Parigi, o quelle di John Gay a Londra. In questo, la ingegnosa e burlesca metatragedia di Culicutidonia contenuta nel *Rutzvanscad il Giovine* conferma per il genere 'parodia' quel che già si sapeva del nostro teatro settecentesco in genere (eccezion fatta naturalmente per la Commedia dell'arte e per l'opera in musica): una produzione riflessa, ricca di idee e di cultura, ma sempre, *en attendant Goldoni*, opera di dotti per altri dotti» (F. FIDO, *Parodie settecentesche: 'Rutzvanscad il Giovine'*, «L'immagine riflessa», n.s., I, 1992, pp. 267-279: 278-279). Una lettura più ampia dei rapporti che il dramma di Valaresso intrattiene con la drammaturgia tragica coeva e con l'idea stessa di tragedia promulgata dai letterati italiani all'alba del XVIII secolo è offerta da Valeria Tavazzi nel suo *'Rutzvanscad il Giovine' di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, «Lettere italiane», LXV, 2013, 1, pp. 77-94; v. anche ID., *La parodia a teatro: 'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso*, in *Goldoni «avant la lettre»*, cit., pp. 374-382.

⁸⁶ FIDO, *Parodie settecentesche*, cit., p. 276.

⁸⁷ LAZZARINI, *Ulisse il Giovane*, cit., p. 18.

divertimento, per poch'ore almeno,
 di respirar l'egro pensier ricerchi,
 convien ch'a i finti casi anco s'attristi?
 Di natura i ribrezzi alla grand'opra
 fermano qui la base; e per mentita
 fatalità; de' spettatori il pianto
 prezzo è allo studio, e dell'autor la gloria.⁸⁸

Ma la questione letteraria, o addirittura filosofica, toccava i comici solo tangenzialmente. Loro premura era il gradimento del pubblico, al quale era stato servito il confronto tra le due fazioni in gara direttamente sul palcoscenico. Priva di alcun intento riformatore, la compagnia del San Samuele fagocitava nella sua marcia ogni tipo di prodotto letterario e lo rigettava sulle assi del palcoscenico in una smania di sperimentazione che solo incidentalmente supportava il dibattito letterario e serviva a chiarire, se non le preferenze dei lettori di tragedie, almeno quelle degli spettatori. I comici del teatro Grimani allestivano tragedie «senza Fato» e classici francesi, le opere aristotelicamente ordite di Antonio Conti e quelle 'riformate' di Gian Rinaldo Carli; cioè indistintamente e senza settorialismi tutto ciò che stava dall'uno e dall'altro lato della linea di demarcazione tra «razionalismo ideologicamente risentito e sensismo edonisticamente impegnato a fare del teatro una funzione collettiva di socializzazione degli affetti».⁸⁹

Nella stessa stagione in cui si replicò mestamente l'*Ulisse* di Lazzarini e se ne irrise la rigidità nel *Rutzvanscad*, furono allestiti il *Cesare* e il *Lucio Giunio Bruto* di Conti,⁹⁰ componimenti tutt'altro che rivoluzionari, concepiti nel rispetto della precettistica neoclassicista tranne che per la scelta della materia: l'argomento tratto dalla storia romana è funzionale al progetto letterario contiano che in un'ottica di moralizzazione cristiana privilegia la compassione a scapito dell'orroroso.

Nel corso del 1743 furono messi in scena *Edoardo terzo re d'Inghilterra* di Jean-Baptiste-Louis Gresset, trasposto dal francese da Giovan Battista Richieri,⁹¹ ed

88. [VALARESSO], *Rutzvanscad il Giovine*, cit., pp. 32-33.

89. M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 43.

90. Le due tragedie furono stampate in occasione della rappresentazione rispettivamente dagli editori Bassaglia e Bettinelli, e Pasquali (ma la prima edizione del *Cesare* era del 1726). Del *Giunio Bruto* si conosce almeno una replica data il 13 maggio 1747 nel teatro Scroffa di Ferrara (cfr. BERTIERI, *Cronologia e indici del teatro Scroffa*, cit., p. 563). Per una contestualizzazione delle opere 'romane' di Conti nel panorama della letteratura europea sullo stesso tema e del dibattito politico continentale, cfr. B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 160-194.

91. [G.B. RICHIERI, da J.-B.-L. GRESSET], '*Edoardo terzo Re d'Inghilterra*'. *Tragedia del signor Gresset. Tradotta da Eubeno Buprastio P.A. della colonia ligustica. Da rappresentarsi nel teatro Grimani di*

Elettra di Hilaire-Bernard De Longepierre nella traduzione-adattamento del 'classicista' Gasparo Gozzi.⁹² Quest'ultimo, in una lettera a Clemente Sibiliato del novembre 1745, si vanta peraltro di un'appaldata replica dello stesso titolo.⁹³

Sempre cercando di trarre vantaggio dalla rappresentazione di testi fondati su linee di pensiero contrapposte, durante il carnevale 1743-1744 si recitarono al San Samuele sia il *Marco Bruto* di Conti,⁹⁴ sia l'*Ifigenia in Tauri* di Carli, il cui «esito fu sopra ogni aspettazione fortunato, e [...] varie sere si replicò».⁹⁵ La tragedia contiana costituisce per certi versi un *unicum*: la vicenda ripete quella del *Cesare*, ma l'autore, tramite una vera e propria rivoluzione, esclude dalla narrazione il personaggio del condottiero e concentra l'osservazione sui soli

San Samuele, Venezia, Gerardi, 1743. La tragedia è arricchita «per maggior comodo del teatro» (ovvero dei suoi comici, ivi, p. 2) di una scena che grazie al racconto della morte di Eugenia appesantisce il finale di toni patetici. L'identità del traduttore, celato sotto il nome arcade, è svelata da FERRARI, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 94, numero 1. Il testo di Gresset aveva esordito sui palcoscenici di Parigi nel 1740 (ivi, p. xv n.).

92. Cfr. G. GOZZI, '*Elettra*'. *Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuelle*, Venezia, Occhi, 1743. Anna Scannapieco ha recentemente risollevato la questione relativa alla possibile attribuzione dell'*Elettra* a Luisa Bergalli (cfr. *L'avventura teatrale dei coniugi Gozzi*, cit., p. 174), già adombrata in cronache coeve (cfr. G.M. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia, Bossini, 1760, vol. II, to. II, pp. 926-929: 927).

93. «È vero, l'*Elettra* fu recitata; ma squisitamente, e molto più che la prima volta» (lettera di Gasparo Gozzi a Clemente Sibiliato, Venezia, 4 novembre 1745, in G. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. SOLDINI, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1999, pp. 206-208: 207).

94. È lo stesso autore, una decina di anni più tardi, a collocare la rappresentazione «verso il fine del carnevale» (CONTI, *Prefazione al Marco Bruto*, cit., p. 190). Mancando l'esplicito riferimento sul frontespizio dell'edizione, non è però possibile dedurre con certezza se si tratti del carnevale 1743-1744 o del successivo. Le parole dell'abate, impegnato a promuovere serratamente la propria produzione letteraria, si limitano a chiarire la sequenza ravvicinata dei due *Bruto*: «rappresentò il Giunio Bruto il signor Gaetano Casali [...] e così piacque la tragedia che io mi determinai ad arrischiare in quest'anno la seconda, o il Marco Bruto» (ibid.). In assenza di ulteriore documentazione si sono adottate le deduzioni di Giuseppe Ortolani che per primo ha tentato di ricostruire la cronologia tragica del quinto decennio del secolo (cfr. *Appunti per la storia della riforma del teatro*, cit., p. 31).

95. G.R. CARLI, *Al signor Apostolo Zeno*, lettera prefativa dell'*Ifigenia in Tauri*, in Id., *Delle opere*, cit., vol. XVII, p. 197. Il testo della tragedia fu stampato dall'editore Recurti nello stesso 1744. In questo caso è l'autore a segnalare la messinscena della sua tragedia nel «carnovale dell'anno 1744»; differentemente dall'uso comune, tuttavia, con tale formula egli si riferisce alla stagione invernale 1743-1744, come dimostra la data «marzo 1744» in calce alla dedica ad Apostolo Zeno che precede il testo (cfr. ivi, p. 195). Facendo rappresentare il suo testo 'riformato' nel teatro Grimani, Carli alimentava la polemica con Conti, l'«illustre capo» dei fautori della riscoperta della tragedia classica (ivi, p. 196). L'abate, insieme al «padovano Giuseppe Salio, e il conte Gasparo Gozzi erano capi della setta paripatetica; cioè attaccati al gusto delle greche tragedie, e al rigorismo dell'arte» (CARLI, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., p. 1).

congiurati. Viene così a mancare un vero protagonista tragico che attiri su di sé la pietà del pubblico: alla compassione per le misere sorti dell'eroe si sostituisce la *suspence*, alimentata dal dubbio (artificioso, perché la storia romana era nota al pubblico) che la congiura possa essere svelata a Cesare e quindi sventata. Al *Marco Bruto* e all'*Ifigenia* seguirono in breve tempo le rappresentazioni del torbido intrigo a lieto fine narrato nel *Cinna* da Pierre Corneille (che Francesco Giovanardi aveva tradotto e fatto pubblicare nel 1744)⁹⁶ e, nell'ottobre dello stesso anno, *Andromaca* di Racine.⁹⁷

Il lavoro di Gasparo Gozzi di trasposizione e adattamento di testi dal francese proseguì con *Medea* di Longepierre, che fu messa in scena nella stagione invernale 1745-1746, come confida lo stesso conte nella sopracitata lettera del 4 novembre 1745.⁹⁸ Il rimaneggiamento del testo constava, più che nella precedente *Elettra*, di interventi drammaturgici significativi, con l'espunzione dei personaggi di Iphite e Cydippe e un incremento dello spazio dedicato a Rodope, la nutrice dei figli di Medea e Giasone. La gestazione di questo lavoro dovette essere lunga e complicata perché già alla fine di ottobre 1744 il conte scriveva delle nuove commissioni ricevute dagli attori del San Samuele⁹⁹ e lamentava il suo stare «tutto il dì con ossa di morti, sangue, cervella, sospiri, e altre cose tali pel capo».¹⁰⁰ Nello stesso carnevale in cui si allestì *Medea* si pre-

96. F. GIOVANARDI (da P. CORNEILLE), '*Cinna*'. *Tragedia del signor Pietro Cornelio, trasportata in versi italiani dal proposto Francesco Giovanardi modonese e da esso lui dedicata a sua eccellenza la signora Pisana Giustiniani Grimani*, Venezia, Bassaglia, 1743. Cfr. anche FERRARI, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 80-81, numero 8 (si può stimare che il testo facesse parte del repertorio della compagnia Imer dalla dedica del traduttore alla signora Pisana Giustiniani Grimani, moglie di Michele Grimani).

97. Cfr. [L. BERGALLI da J. RACINE], '*Andromaca*'. *Tragedia di M. Racine tradotta dal francese*, Venezia, Lovisa, 1736. È Luigi Ferrari ad attribuire a Luisa Bergalli la responsabilità della versione in prosa della tragedia (cfr. FERRARI, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 34, numero 8). La data della rappresentazione è testimoniata da Gian Rinaldo Carli che, pochi giorni dopo «l'infelice esito» della recita al San Samuele, espone le proprie idee anticlassiciste in un discorso pronunciato il 28 ottobre 1744 (cfr. CARLI, *Dell'indole del teatro tragico*, cit., pp. 5-6).

98. «La Medea dee rappresentarsi nel futuro carnevale» (GOZZI, *Lettere*, cit., p. 207). Nell'epistola il conte ribadisce, non senza un pizzico di compiaciuta autocommiserazione, il proprio impegno drammaturgico per il San Samuele: «fo la mia solita vita, bazzicando col calamaio, e co' fogli, e impazzendo con le Elette, e con le Medee, per vendicarmi con quelli che mi offendono facendogli piangere al teatro» (ibid.). Cfr. [G. GOZZI], '*Medea*'. *Tragedia da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuele*, Venezia, s.i.t., 1746 (come già *Cinna*, anche la *Medea* gozziana è dedicata a Pisana Giustiniani Grimani).

99. «La compagnia di San Samuele giunta in Venezia, mi fa nuovamente rivolgere il cervello a' coturni» (lettera di Gasparo Gozzi a Gasparo Patriarchi, Venezia, 31 ottobre 1744, in GOZZI, *Lettere*, cit., pp. 185-187: 186).

100. Ibid. Va segnalato che in questo torno di tempo Gasparo Gozzi fu probabilmente l'unico letterato che scrisse o adattò testi espressamente e scopertamente per la troupe comica del

sentò nel teatro di Ca' del Duca anche *La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo* di Antoine Houdart De La Motte,¹⁰¹ antefatto del ciclo storico romano raccontato nelle tragedie di Antonio Conti.¹⁰²

Il 30 settembre 1747 un incendio ridusse il San Samuele in macerie e costrinse la compagnia a trasferirsi sul palcoscenico del teatro di San Giovanni Grisostomo, più grande e meglio attrezzato dal punto di vista della macchinaria. Probabilmente incoraggiati dalle nuove circostanze, tra il gennaio e il febbraio 1748 Imer e Casali dettero l'avvio a un'impresa editoriale con cui promuovere la drammatizzazione in più puntate e l'allestimento per le scene dell'*Eneide* di Virgilio, un tema già affrontato da Imer in chiave farsesca nel *Trojano schernito in Cartagine nascente e moribonda*.¹⁰³ Per i tipi dell'editore veneziano Modesto Fenzo uscirono in quei mesi due capitoli della saga, *L'incendio di Troia* ed *Enea in Cartagine*.¹⁰⁴

San Samuele. In tutti gli altri casi, dalle tragedie di Lazzarini a quelle di Conti, Casali e compagni si appropriarono di drammaturgie belle e pronte, su cui impressero il proprio marchio e di cui spesso, in concomitanza con la rappresentazione, promossero la ristampa. Su Gasparo Gozzi e la sua attività di traduttore e *dramaturg* per il teatro Grimani cfr. SCANNAPIECO, *L'avventura teatrale dei coniugi Gozzi*, cit., pp. 173-177; P. BOSISIO, *Gasparo Gozzi poeta e traduttore drammatico*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*. Atti del convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), a cura di I. CROTTI e R. RICORDA, Padova, Antenore, 1989, pp. 281-313. A dispetto della prolungata collaborazione della compagnia del San Samuele con il conte, è improbabile che dietro le iniziative di messinscene tragiche della compagnia Imer si celassero consapevoli intenti riformistici, come invece sostiene Bosisio (ivi, p. 288) parafrasando Ortolani (cfr. G. ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, in ID., *La riforma del teatro nel Settecento*, cit., p. 43). Per un'analisi letteraria di *Elettra* e *Medea* cfr. C. ALBERTI, *Il calamaio e la lucerna. I componimenti teatrali di Gasparo Gozzi dal modello all'invenzione*, in *Gasparo Gozzi*, cit., pp. 331-356: 337-343.

101. Cfr. [A.H. DE LA MOTTE], *'La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo'*. Tragedia trasportata dal francese per recitarsi nel teatro Grimani a S. Samuele nel carnevale del 1745 M.V., Venezia, Valvasense, 1746. Cfr. FERRARI, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 231, numero 2.

102. L'allestimento della saga romana, ricomposta tramite l'accostamento delle tragedie contiane con le traduzioni francesi, sembra strategicamente concepito secondo i criteri di un serial ante litteram. La formula, che doveva evidentemente stimolare nel pubblico un'affezione al tema e quindi alla compagnia, fu riproposta di lì a poco con la rappresentazione dell'epopea di Enea (per cui v. qui di seguito) e qualche anno più tardi con le tragedie di Pietro Chiari recitate al San Giovanni Grisostomo (cfr. P. CHIARI [da P.J. DE CRÉBILLON], *Catilina*, Venezia, Pasinelli, 1751; ID., *Giulio Cesare*, Venezia, Pasinelli, 1752; ID., *Marco Tullio Cicerone*, Venezia, Pasinelli, 1754).

103. Cfr. [G. IMER], *Il trojano schernito in Cartagine nascente, e moribonda*, Venezia, Mora, 1743. Per l'incendio del San Samuele v. e.g. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 126-127.

104. La prima segnalazione dei due testi si deve a SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto*, cit., p. 24 n. Cfr. *'L'incendio di Troia'*. Opera comica da rappresentarsi nel famosissimo teatro di San Giovanni Grisostomo, Venezia, Fenzo, 1748; *'Enea in Cartagine'*. Azione terza estratta dall'*'Eneide'* di

In entrambi sembrano potersi rintracciare i segnali del concorso drammaturgico degli attori, o quantomeno il tributo pagato dall'anonimo autore agli interpreti più concretamente comici. Dettagli che arricchiscono la tragedia e ne fanno un testo polimorfo dove l'abilità degli attori consentiva l'interpolazione di ridicolo e serio o di far crescere la meraviglia con l'ausilio delle macchine. Nell'*Incendio di Troia* il dialogo tra Cassandra e Ascanio offre stralci di ilarità quando quest'ultimo interrompe con battute rapide e accessorie, anche rivolte al pubblico, la profezia della giovane. Dopo aver pianto la sorte infuata di Troia, la figlia di Priamo prosegue:

CASSANDRA [...] Volgendo l'occhio all'avvenir t'addito
un destino più fausto e più gradito.

ASCANIO Qual novità! Si cangia ora d'aspetto
e serena, e ridente appar tutt'altra [II 4].

E subito dopo:

CASSANDRA Al suo fianco [di Enea] averai sorte migliore...
Ma sorge, e si rinnova il mio dolore.

ASCANIO Alle doglie torniam! Cangiò sembante,
e di gioliva impallidi ad un tratto [II 4].

Un duetto che si rinnova nella scena seguente, significativamente confinato in due 'a parte':

CASSANDRA [...] (E questa patria durerà per poco).

ASCANIO (E siega a barbottar. Che donna inquieta!) [II 5].

Virgilio da rappresentarsi nel famosissimo teatro di San Giovanni Grisostomo, Venezia, Fenzo, 1748. Non si conoscono gli autori delle due tragedie, ma entrambi i libretti sono dedicati da Casali e Imer al patrio veneziano Demetrio I Mocenigo (1723-1793); un dettaglio che potrebbe far supporre un coinvolgimento dei due comici nella scrittura delle opere. L'indicazione apposta sul frontespizio della prima composizione, «azione terza estratta dall'Eneide di Virgilio», fa pensare che sia esistita un'«azione seconda» di cui però non si hanno tracce, così come non sono rimaste notizie di ulteriori sviluppi del progetto. L'appellativo di «opera comica» registrato sul frontespizio dell'*Enea in Cartagine*, del tutto inadatto alla truce narrazione della disfatta di Troia, si deve intendere in senso estensivo, come raccogliitore di tutto il materiale pertinente al lavoro dei professionisti comici. Come ha dimostrato ancora Anna Scannapieco, da uomo di teatro qual era anche Carlo Goldoni rifuggì i dogmatismi di una ortodossa categorizzazione dei generi e allineandosi alla consuetudine della pratica scenica intese il termine «commedia» come una categoria onnicomprensiva «che ingloba, distintivamente rispetto al teatro per musica, tutte le produzioni atte a costituire un repertorio attorico» (SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio*, cit., p. 34).

Nell'*Enea in Cartagine* è di nuovo Ascanio, stavolta spalleggiato da Jarba, a condurre il dialogo verso il registro comico:

JARBA [...] Garzon chi sei?
 ASCANIO Non conoscesti ancor, che un uomo io sono?
 JARBA Da qual parte venisti, e che ricerchi?
 ASCANIO Donde in pria mi trovai, che qui venissi
 E cerco un uomo e nol ritrovo ancora.
 JARBA Un uomo non son io? [III 3].

È probabile che a interpretare il personaggio del principe troiano fosse lo stesso attore che ne aveva vestiti i panni nell'*Incendio di Troia*, come certamente fu Casali a recitare la parte di Enea in entrambe le tragedie.

All'umorismo, evidentemente un portato della Commedia dell'Arte, faceva da contrappunto il 'meraviglioso', ormai vanto soprattutto del teatro musicale. Partiamo ancora dall'*Incendio di Troia*: dalla seconda scena del terzo atto (quando compare sul palcoscenico il cavallo di legno) fino al termine della tragedia è un crescendo di suggestioni. Alla fine di III 5 una didascalia informa che «molti vanno ad atterrar la porta. Altri adattano le funi al cavallo. Fra tanto si forma un ballo»; e dopo una sola scena: «al suono di sinfonia; atterrano la porta; introducono il cavallo, e termina l'atto terzo» (III 6). Nel quarto e nel quinto atto, costruiti secondo una perfetta continuità narrativa, si moltiplicano i mutamenti di scena: dalla piazza alla camera di Enea e di nuovo alla città incendiata (atto IV), e ancora dal tempio alla stessa camera e poi alla costa (atto V). La caratteristica più eccezionale della rappresentazione si deve però rintracciare nella spettacolare battaglia che per quasi due interi atti si svolge sul palcoscenico, coinvolgendo un gran numero di comparse negli eserciti achei e troiani ed esibendo, più di quanto non era stato mostrato nella *Medea*, la «morte in scena» di Priamo, di Polide e di molti soldati. Dal punto di vista tecnico è più che probabile che l'impresa sia stata facilitata ai comici – se non addirittura suggerita – dall'occasione di potersi esibire sul palcoscenico del teatro San Giovanni Grisostomo, più grande di quello del San Samuele e attrezzato per gli spettacoli musicali. Il coinvolgimento di un numero tanto consistente di *dramatis personae* nella recita dell'*Incendio di Troia* – addirittura quindici oltre a guardie, scudieri, servi e soldati (certamente molti, vista l'importanza delle battaglie) – rendeva il testo rappresentabile solo da compagnie, come quella del San Samuele, dotate di un cast oltremodo ricco.

Sebbene scritta da un autore diverso¹⁰⁵ *Enea in Cartagine* è costruita secondo gli stessi principi della tragedia sorella: così com'è punteggiata di

105. Ne danno notizia gli stessi attori nella dedica: «altra, d'un altro ingegno, opra portiamo» (*Enea in Cartagine*, cit., p. 4).

piccoli lazzi, esibisce la grandiosità spettacolare delle scene di massa e delle macchinerie. Esse prevedevano l'approdo di sette navi sui lidi di Cartagine nella prima scena e la rappresentazione di una battuta di caccia in un «bosco grande contiguo alla reggia; con albero incavato capace di ricovrar due persone», dove d'un tratto si oscurava la scena e si scatenavano «pioggia, e grandine», «lampi, e tuoni» (v 4). Per riempire il vasto palcoscenico il direttore della compagnia faceva largo uso di ampie masse di comparse. Come nell'ottava scena del terzo atto quando, sulle note di «un'allegria sinfonia», «Didone va in trono servita da Enea. Dalla parte dell'istessa viene Osmida con li consiglieri: dall'altra vien Jarba preceduto dal suo seguito con cameli, elefanti, leoni, e tigri» (III 8). Non è facile immaginare come Casali e Imer potessero risolvere il problema degli animali feroci in scena, ma vale la pena segnalare la particolare didascalia.

A questi titoli, dei cui allestimenti sono testimoni le edizioni a stampa, se ne devono in chiusura aggiungere alcuni sui quali le informazioni risultano ancora più vaghe, ma tutto sommato plausibili. Tra il 1743 e il 1746 Giuseppe Ortolani colloca la rappresentazione di due testi importati dai teatri d'opera. Si tratta del *Lucio Vero* di Apostolo Zeno e del *Catone in Utica* di Pietro Metastasio, adattati per il teatro di parola secondo un uso consueto per la formazione del San Samuele.¹⁰⁶ A essi va aggiunto il *Demetrio*, ridotto probabilmente dal componimento dello stesso poeta romano e recitato al teatro Scroffa di Ferrara il 28 aprile 1747.¹⁰⁷ Nell'autunno 1748 pare che i comici abbiano rimaneggiato l'*Alceste* di Pier Jacopo Martello col titolo *Lesempio dell'amor coniugale in Alceste regina*¹⁰⁸ e forse, nel carnevale successivo, misero in scena l'ennesima trasposizione da Voltaire di Gasparo Gozzi che nel 1749 fece stampare la *Zaira* «ad uso del teatro italiano».¹⁰⁹ Infine è documentata la recita di un *Maometto alla Mecca* ancora nel teatro Scroffa di Ferrara il 18 maggio 1747:¹¹⁰ è possibile che si tratti di una traduzione del *Mahomet le prophète ou Le fanatisme* dello stesso Voltaire, che a ridosso di quella data conobbe due pubblicazioni. La prima edizione italiana del testo è contenuta nell'ottavo tomo delle *Opere varie trasportate dal francese, e recitate in Bologna*,¹¹¹ mentre la seconda, registrata da Leone Allacci, fu impressa a

106. Cfr. ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma del teatro*, cit., p. 31.

107. Cfr. BERTIERI, *Cronologia e indici del teatro Scroffa*, cit., p. 563.

108. Cfr. ORTOLANI, *Appunti per la storia della riforma goldoniana*, cit., p. 48.

109. Cfr. [G. GOZZI (da VOLTAIRE)], *'Zaira'. Tragedia del signor di Voltere ridotta dal francese ad uso del teatro italiano*, Venezia, Mora, 1749.

110. Cfr. BERTIERI, *Cronologia e indici del teatro Scroffa*, cit., pp. 563-564.

111. Cfr. *Opere varie trasportate dal francese, e recitate in Bologna*, Bologna, Dalla Volpe, 1746, 8 voll.; cfr. FERRARI, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 149-150, numero 1.

Modena in quel medesimo 1747. L'artefice della traduzione era il marchese Alfonso Fontanelli.¹¹²

Riassumendo: al di là della tradizionale versatilità delle compagnie dell'Arte, quella del San Samuele fu la prima in grado di introdurre stabilmente nel proprio repertorio un numero cospicuo di opere serie. Favoriti dal mutamento di gusto in atto (alimentato dalla riforma metastasiana del teatro musicale e, più tardi, dalla produzione goldoniana), Giuseppe Imer e Gaetano Casali percepirono e incoraggiarono le nuove esigenze del pubblico, al quale offrivano un teatro variegato ma quasi sempre privo di eccessi. Essi valorizzarono la tragedia puntando sull'abilità di comici eccellenti, tramite la costruzione di schemi riconoscibili e sicuri, per mezzo di un cauto bilanciamento del patetico con brevi scene comiche e ricorrendo alla spettacolarità più tipica dell'opera in musica, dalla quale non esitarono peraltro a trarre spesso i temi e addirittura i versi. Dietro le sperimentazioni della compagnia del San Samuele non si nascondeva nessuna intenzione riformatrice, ma pulsavano piuttosto le necessità di cassetta. Eppure essa impose sulla scena teatrale veneziana e italiana il teatro tragico e regolato come nessuna compagnia comica prima di allora era stata capace di fare.

APPENDICE

Il repertorio tragico della compagnia Imer

Nella seguente tabella sono elencate le prime rappresentazioni note di ogni tragedia esaminata nel saggio. Ove siano testimoniati allestimenti di un medesimo spettacolo in diversi anni comici, se ne forniscono data e luogo nella colonna 'Riprese': i frequenti avvicendamenti di attori in compagnia concorrevano a creare *performances* anche molto diverse; per le stesse ragioni non si riportano invece le repliche occorse durante uno stesso anno comico. Tra parentesi quadre registro i dati congetturali.

112. Cfr. ALLACCI, *Drammaturgia*, cit., col. 500. L'identità del traduttore, confermata da Allacci («March. Fontanella», *ibid.*), è svelata dallo stampatore emiliano nella prefazione a '*Oreste e Pilade*'. *Tragedia di Monsieur De La Grange* (Bologna, Dalla Volpe, 1756; cfr. FERRARI, *Le traduzioni italiane*, cit., pp. 284-288), dove il marchese è descritto come un «cavaliere versatissimo in ogni genere di letteratura, e ornatissimo di tutte le belle arti, e che fra i tanti suoi pregi possiede ancor quello del perfettissimo gusto, e modo di recitare» (*ivi*, p. 287).

IL TEATRO TRAGICO DELLA COMPAGNIA IMER

ANNO	SPETTACOLO	POETA	LUOGO	RIPRESE
1732-1733 (carnevale)	<i>Edipo</i> (o <i>Edippo</i>)	Domenico Lalli	Venezia, teatro San Samuele	
1734 (24 novembre)	<i>Belisario</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	
[1734-1735] [carnevale]	<i>Artasense</i>	Pietro Metastasio	Venezia, teatro San Samuele	
1735 (17 gennaio)	<i>Rosmonda</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	1738 (26 settembre), Firenze, teatro del Cocomero
1735 (autunno)	<i>Griselda</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	
1735-1736 (carnevale)	<i>Don Giovanni Tenorio</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	
1736-1737 (carnevale)	<i>Rinaldo di Mont'Albano</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	
1737-1738 (carnevale)	<i>Enrico re di Sicilia</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	1739-1740 (carneva- le), Venezia, teatro San Samuele
1737-1738	<i>Giustino</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	
1738-1739 (carnevale)	<i>L'Alzira</i>	Anonimo (da Voltaire)	Venezia, teatro San Samuele	
1739 (6 aprile)	<i>Stratonica</i>	[Angelita Scaramucci]	Firenze, teatro del Cocomero	
1740 (autunno)	<i>Osmano re di Tunisi</i>	Carlo Goldoni	Venezia, teatro San Samuele	

LORENZO GALLETTI

1742 (primavera o estate)	<i>Oreste</i>	Giovanni Rucellai	Vicenza, teatro delle Grazie	1742 (dicembre), Venezia, teatro San Samuele
1742 (6 dicembre)	<i>Ulisse il Giovane</i>	Domenico Lazzarini	Venezia, teatro San Samuele	1747 (2 maggio), Ferrara, teatro Scroffa
1743 (7 febbraio)	<i>Rutzvanscad il Giovine</i>	Zaccaria Valaresso	Venezia, teatro San Samuele	
1742-1743 (carnevale)	<i>Cesare</i>	Antonio Conti	Venezia, teatro San Samuele	
1742-1743 (carnevale)	<i>Lucio Giunio Bruto</i>	Antonio Conti	Venezia, teatro San Samuele	1747 (13 maggio), Ferrara, teatro Scroffa
1743	<i>Edoardo terzo re d'Inghilterra</i>	[Giovanni Battista Richieri] (da Jean-Baptiste-Louis Gresset)	Venezia, teatro San Samuele	
1743	<i>Elettra</i>	Gasparo Gozzi [?] (da Hilaire-Bernard De Longepierre)	Venezia, teatro San Samuele	1745 [novembre], Venezia, teatro San Samuele
[1743]	[<i>Catone in Utica</i>]	Pietro Metastasio	Venezia, teatro San Samuele	
[1743]	[<i>Lucio Vero</i>]	Apostolo Zeno	Venezia, teatro San Samuele	
1743-1744 (carnevale)	<i>Ifigenia in Tauri</i>	Gian Rinaldo Carli	Venezia, teatro San Samuele	
1743-1744 (carnevale)	<i>Marco Bruto</i>	Antonio Conti	Venezia, teatro San Samuele	

IL TEATRO TRAGICO DELLA COMPAGNIA IMER

1744 (ottobre)	<i>Andromaca</i>	[Luisa Bergalli] (da Jean Racine)	Venezia, teatro San Samuele
1744	<i>Cinna</i>	Francesco Giovanardi (da Pierre Corneille)	Venezia, teatro San Samuele
1745-1746 (carnevale)	<i>Medea</i>	[Gasparo Gozzi] (da Hilaire-Bernard De Longepierre)	Venezia, teatro San Samuele
1745-1746 (carnevale)	<i>La pace tra sabini e romani, o sia Il Romolo</i>	Anonimo (da Antoine Houdart De La Motte)	Venezia, teatro San Samuele
1747 (28 aprile)	<i>Demetrio</i>	[Pietro Metastasio]	Ferrara, teatro Scroffa
1747 (18 maggio)	<i>Maometto alla Mecca</i>	[Voltaire]	Ferrara, teatro Scroffa
1747-1748 (carnevale)	<i>L'incendio di Troia</i>	Anonimo	Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo
1747-1748 (carnevale)	<i>Enea in Cartagine</i>	Anonimo	Venezia, teatro San Giovanni Grisostomo
1748 (autunno)	[<i>L'esempio dell'amor coniugale in Alceste Regina</i>]	Anonimo (da <i>Alceste</i> di Pier Jacopo Martello)	Venezia, teatro San Samuele
1749	[<i>Zaira</i>]	[Gasparo Gozzi] (da Voltaire)	Venezia, teatro San Samuele