

ANNA SCANNAPIECO

«LA NOSTRA COMPAGNIA SARÀ LA PIÙ ECCELLENTE
D'ITALIA». * UN DOCUMENTO INEDITO SULLO STATO
DELL'ARTE ATTORICA NELL'ITALIA DI FINE SETTECENTO

1. *L'affiorare del sommerso: una 'Memoria' riesumata*

Nello stato italiano che era diventato «esemplare focolare dei lumi, alla fine degli anni sessanta del Settecento»,¹ si produssero, com'è noto, esperienze decisive anche sul piano artistico: Parma fu insignita del blasone di «Atene d'Italia», sostanzialmente in virtù dell'operoso attivismo del suo primo ministro, Guillaume-Léon Du Tillot, uno degli statisti più stimati in Europa, nonché «regista delle arti nell'età dei Lumi».²

Altrettanto noto è che la politica culturale di Du Tillot si esprime ad ampio raggio anche in campo teatrale. Così, di recente, sono state sintetizzate le sue «tre iniziative più significative»:

il tentativo di riforma del teatro in musica, perseguito dal ministro sul finire degli anni Cinquanta del Settecento e affidato a Carlo Innocenzo Frugoni e Tommaso Traetta,

* Il titolo compendia l'espressione conclusiva del documento che qui si pubblica, per cui cfr. *infra*, p. 201.

1. F. VENTURI, *Settecento riformatore*, II. *La chiesa e la repubblica dentro i loro limiti. 1758-1774*, Torino, Einaudi, 1976, p. 215.

2. Cfr. *Guglielmo Du Tillot regista delle arti nell'età dei Lumi*, catalogo della mostra a cura di G. FICCADORI, A. MALINVERNI e C. MAMBRIANI (Parma, 28 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Parma, Fondazione Cariparma, 2012; non sono purtroppo stati ancora pubblicati gli atti del convegno che precedette l'inaugurazione della mostra, *Guglielmo Du Tillot e i ministri delle arti nell'Europa dei Lumi* (Parma-Colorno, 25-27 ottobre 2012). Molto ampia la bibliografia sulla figura del grande statista; mi limito a segnalare quelli che ritengo i contributi ancora imprescindibili: U. BENASSI, *Guglielmo Du Tillot. Un ministro riformatore del secolo XVIII (Contributo alla storia dell'epoca delle riforme)*, «Archivio storico per le province parmensi», n.s., xv, 1915, pp. 1-121; xvi, 1916, pp. 193-368; xix, 1919, pp. 1-250; xx, 1920, pp. 47-153; xxi, 1921, pp. 1-76; xxii, 1922, pp. 191-272; xxiii, 1923, pp. 1-120; xxiv, 1924, pp. 15-220; xxv, 1925, pp. 1-177; H. BÉDARIDA, *Parma e la Francia (1748-1789)* (1928), a cura di A. CALZOLARI e A. MARCHI, introd. di G. CUSATELLI, Parma, Segea, 1986.

la chiamata a Parma di una compagnia teatrale stabile e di elevata qualità come quella di Jean Philippe Delisle e infine l'istituzione nel 1770 del celebre, anche se sostanzialmente infruttuoso, concorso di drammaturgia.³

Ciascuna di queste imprese è stata fatta oggetto di fruttuose indagini:⁴ ma, per l'ultima citata, il *focus* analitico sembra essere stato viziato e distratto da una prospettiva eminentemente letteraria. Si trattava – come si ricorderà – del concorso istituito nel 1770 dal duca Ferdinando per premiare opere teatrali «degne d'essere coronate dalla reale munificenza», e perché «la nostra Nazione» non abbia «più ad invidiare alle altre la scenica dignità»: un'iniziativa sino ad allora inedita in Italia (e anche in Europa) che aveva suscitato subito plauso e aspettative grandi. I criteri del *Programma offerto alle Muse Italiane*⁵ (da cui la precedente citazione), redatti da colui che, sotto altri profili, era stato il maggior artefice della politica culturale parmense, il teatino Paciaudi, erano improntati al più vieto classicismo e concorsero, insieme alle carenze della commissione giudicante,⁶ a un sostanziale e rapido fallimento dell'iniziativa;

3. L. ALLEGRI, *Il teatro e lo spettacolo*, in *Storia di Parma*, x. *Musica e teatro*, a cura di F. LUISI e L. A., Parma, Monte Università Parma, 2013, pp. 423-501: 465.

4. Per la bibliografia di riferimento rimando al volume della *Storia di Parma* citato nella nota precedente; mi limito qui a segnalare i contributi più significativi dal nostro punto di vista e/o di più recente pubblicazione: BENASSI, *Guglielmo Du Tillot*, cit., xvi, 1916, pp. 348-355; BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 420-441; G. FERRARI-P. MECARELLI-P. MELLONI, *L'organizzazione teatrale parmense all'epoca di Du Tillot: i rapporti fra la corte e gli impresari*, in *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, a cura di S. DAVOLI, con una premessa di S. ROMAGNOLI, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 357-380; P. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colomo tra XVI e XIX secolo*, Parma, Zara, 1995; ID., *Teatro e spettacolo all'epoca di Du Tillot*, in *Il Ducato in scena. Parma 1769: feste, libri, politica*, catalogo della mostra a cura di A. DE PASQUALE e G. GODI (Parma, 25 settembre-28 novembre 2009), Parma, Grafiche Step, 2009, pp. 73-86; C. BIAGIOLI, *Goldoni e/a Parma: nuovi documenti e riflessioni*, «Studi goldoniani», x n.s. 2, 2013, pp. 71-95.

5. Parma, Stamperia Reale, 1770. L'opuscolo, che uscì nell'aprile del 1770, è stato modernamente riedito da F. FEDI, *Un programma per Melpomene. Il concorso parmigiano di poesia drammatica e la scrittura tragica in Italia (1770-1786)*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 117-122; nei riferimenti bibliografici, per comodità del lettore, indicherò le pagine della moderna edizione, ma traggio le citazioni dall'originale (e ciò valga a spiegare qualche diffrazione rispetto al testo pubblicato da Fedi).

6. Su entrambi gli aspetti convengono molti contributi: E. MASI, *La vita i tempi gli amici di Francesco Albergati commediografo del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1878, pp. 259-265; A. DEL PRATO, *La Accademica Deputazione*, «Per l'arte», xiv, 1902, pp. 177-179, 193, 221-222, 258-260, 277-279, 319-320; E. BOCCHIA, *La drammatica a Parma. 1400-1900*, Parma, Battei, 1913, pp. 168-182; BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 440-441 e 544-545. Il contributo più recente e rilevante sul concorso parmigiano, la già citata monografia di Francesca Fedi, ha invece sottolineato che «se sarebbe certo improprio presentare il *Programma* come un manifesto rivoluzionario, bisogna pur dire che esso conteneva alcuni concreti elementi di novità»: «l'os-

ma contenevano – su molto probabile input di Du Tillot – un'importante indicazione di metodo, che avrebbe dovuto stimolare la ricerca storiografica in ambiti non meramente letterari:

L'esperienza fa vedere che la desiderata perfezion del Teatro dipende non tanto dalla bontà de' Drammi, quanto dalla vera, e giudiziosa maniera di animarli, ingegnosamente appellata la magia delle Scene. L'ignoranza, l'irreflessione, l'insufficienza degli Attori recano sovente freddezza, languore, confusione nel Dramma il più espressivo, il più toccante, il meglio ordinato. [...] Per ristabilire anche in ciò la gloria del Teatro Italiano Sua Altezza Reale manterrà una scelta Società di oneste persone, civilmente educate, le quali rappresenteranno ogni anno la Tragedia, e la Commedia, che saranno state premiate. Verranno gli Attori ammaestrati, e diretti da persona capace d'inspirar loro il giudizio, e il sentimento, che sono i due principi atti a produrre il desiderato successo. Il Direttore prescelto, esperto conoscitore, com'egli sarà, delle bellezze de' Teatri delle colte Nazioni, si occuperà tutto, onde risulti a quello di *Parma* anche l'esattezza, e la proprietà convenienti ai due generi di rappresentazione.⁷

Non aveva certo potuto essere l'illustre ed eruditissimo antiquario Paolo Maria Paciaudi a ideare ed esprimere tale sensibilità verso l'imprescindibile 'inveramento' rappresentativo della «bontà de' Drammi»; ma per certo lo era stato quel Du Tillot che – già dagli anni Trenta addetto ai *Menus-Plaisirs* di Don Filippo, e divenuto sin dal 1749, all'atto dell'insediamento dell'Infante

sequio ai modelli francesi era esplicito, sì, ma associato ad una sincera istanza di emancipazione e alla memoria – orgogliosamente evocata – della tradizione autoctona» (FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., p. 16): appare in realtà difficile sottoscrivere tale giudizio, dal momento che la gloria della «Nazione Italiana» in campo teatrale veniva debitamente confinata in ambito rinascimentale, l'unico autore menzionato era il Bibbiena (come colui che molto «adoprossi [...] per liberar l'Italia dallo scomposto istrionato, e per introdurvi la regolata Commedia»), e, soprattutto, risultava completamente rimosso l'operato di Goldoni, che anche e proprio in Parma aveva avuto largo credito (cfr. BIAGIOLI, *Goldoni e/a Parma*, cit.); inoltre, la prescrizione del verso (anche per le commedie, per quanto libero) e «l'esatta osservanza delle regole» come «prima inalterabile condizione richiesta» – sull'esplicita falsariga dell'*autoritas* Boileau – rendevano le coordinate estetiche del *Programma* non solo e non tanto ossequianti al modello francese, quanto piuttosto affatto anacronistiche. Silenziosamente memore di tali insufficienze, apparirà Carlo Gozzi nelle pagine conclusive dell'*Appendice al Ragionamento ingenuo* (1773): delineando la proposta per un «Teatro di coltura», la cui direzione si sarebbe dovuta affidare a Goldoni (richiamato da Parigi «con un premio decente a giovare alla sua Patria»), Gozzi farà sua l'idea di un concorso con cui premiare e incentivare l'arte teatrale italiana, ma avvertendo che «Accettatore, o ricusatore di queste [le opere presentate] sia un solo giudice premiato ['stipendiato'], conoscitore dell'aura teatrale, e non stitico pedante» (C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all'"Appendice". Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 580-581 [«Edizione nazionale delle Opere di Carlo Gozzi»]).

7. *Programma*, cit., pp. 120-121 (corsivo originale).

nel ducato, sovrintendente all'organizzazione teatrale dello stato – dal 1753 aveva avvocato a sé anche le mansioni impresariali. Si avvaleva di una rete di fidati collaboratori, ma controllava sempre di persona i contratti degli artisti (che fossero cantanti, ballerini o attori), le scenografie, i costumi, il repertorio: si occupava insomma dei «minimi dettagli dell'organizzazione materiale degli spettacoli»,⁸ e non mancava di tenersi informato «sugli spettacoli delle principali città italiane, come testimoniano le lettere dei vari ambasciatori a Milano, Venezia, Verona, Torino, Genova, Modena, Bologna».⁹

Dal carteggio confidenziale che intrattenne a lungo con Girolamo Grimaldi, primo ministro in Spagna, si può desumere quanto Du Tillot investiva sul *Programma*, e come le sue idee evolvessero al riguardo. In data 29 aprile 1770, dopo aver – in una precedente missiva – informato il suo illustre corrispondente dell'iniziativa intrapresa nel ducato, gli scriveva:

Je suis bien content que Votre Excellence ait été satisfait de notre Programme, et bien aize d'avoir eu en quelque façon l'idée qu'elle a concue. Nous avons beaucoup de lettres d'auteurs qui se preparent a travailler [...]. Au reste notre idée, Monsieur, est d'introduire, ou de retablir un genre plus utile, et plus epuré. Mais il ne faut pas détruire dans une autre classe les Masques genre si original, ou il y a tant de merite, et dont on pourroit tirer un si grand parti, si on n'avoit pas toujours a faire au bas Peuple. Le Roy avoit protégé a Naples un genre nouveau et singulier, plein d'esprit, de naturel, et de merite, dont on m'a beaucoup parlé, et que je ne connois que par relation. C'étoit un gentilhomme, ou cavalier qui en étoit le mobile, et c'étoit pour le palais.¹⁰

Tre sono le informazioni interessanti che emergono da tale testimonianza: quella, abbastanza scontata, che la paternità del progetto era di Du Tillot; una seconda, molto meno prevedibile, sulla necessaria preservazione delle rappresentazioni all'improvviso, del teatro delle maschere: un accorgimento che è ben chiaro al profondo conoscitore dell'estetica teatrale, del valore nevralgico che in essa riveste la pluralità repertoriale (tanto più in presenza di una tipologia spettacolare dal collaudato valore e dalla persistente originalità), ma che risulta completamente rimosso dalla redazione del *Programma*, dove anzi «les Masques» sono espressamente proscritte.¹¹ L'apparente contraddizione si spiega

8. BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 422-424 (la citazione a p. 424); cfr. anche BENASSI, *Guglielmo Du Tillot*, cit., XVI, 1916, in partic. pp. 350-351 e FERRARI-MECARELLI-MELLONI, *L'organizzazione teatrale parmense*, cit.

9. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno*, cit., p. 51.

10. Le lettere, conservate presso l'Archivo general di Simancas, sono state inventariate da H. BÉDARIDA, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne (1731-1802)*, Paris, Champion, 1928; per quella qui citata (conservata nella b. 5197 della serie *Estado*) cfr. ivi, pp. 91-92.

11. «Nella presente Istituzione si lascia in arbitrio de' Concorrenti la scelta degli argomenti

probabilmente col fatto che nel *Programma* poteva trovare esplicito spazio solo l'idea di un «genre plus utile, et plus epuré», ma che questo non escludeva – per le future pratiche rappresentative della compagnia da formarsi all'uopo – la presenza delle maschere. È quanto si può desumere da una lettera di Pietro Chiari, datata Venezia 17 febbraio 1771 e indirizzata probabilmente a Giuseppe Pezzana, il segretario della «Regia Accademica Deputazione» preposta al concorso, su cui avremo presto modo di tornare; la lettera è interessante anche per registrare come le posizioni di un Chiari fossero meno sensibili verso le concrete dinamiche spettacolari di quelle di un Du Tillot:

Si dice, e autenticato sembra dal fatto, che nelle Commedie accennate dal Programma costà pubblicato si voglia dar luogo alle Maschere, quali si costumano nelle Burlette italiane, che abusivamente si chiamano *Commedie dell'Arte*. Per quanto vede il mio cortissimo intendimento ripugnano queste Maschere al Programma suddetto; peccoché da' Poeti Comici far non si può senza molta violenza, che parlino in verso; siccome ho fatto io medesimo qualche rarissima volta del solo Arlichino, per accomodarmi ad un fanatismo allora corrente. [...] Non si creda ciò detto in discredito delle Maschere Comiche. Troppo io venero le vastissime idee di quella mente sì illuminata [Du Tillot], che stender vuole sin dove umanamente si può l'onore, e il diletto delle Scene italiane. [...] necessarie io confesso anche le Burlette correnti, e indispensabili a queste anch'io conosco le Maschere. Così si trovasse persona d'abilità, e di esperienza che tutte prendesse per mano queste Burlette dell'Arte, e ne rimpastasse, come si potrebbe assai meglio, gli antichi Soggetti; ne levasse l'inverosimile; ne regolasse il ridicolo; o ne scrivesse a disteso le parti serie, per non sentire almeno dagli Attori, e dalle Attrici inesperte tanti spropositi d'italiana grammatica. Allora sì che questo genere ancora di teatrale divertimento riuscirebbe più dilettevole e più decoroso all'Italia nostra.¹²

Ma torniamo alla lettera di Du Tillot a Grimaldi del 29 aprile 1770, e alla terza, alla più significativa, informazione che essa ci fornisce: il modello di riferimento a cui aveva guardato lo statista parmense – pur non avendone avuta conoscenza diretta, ma solo «par relation» – era stato quello della singolarissima esperienza del commediografo, ma soprattutto *metteur en scène*, Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri, attivo a Napoli alla corte di Carlo di Borbone negli anni Trenta-Quaranta: è senz'altro lui il «mobile» del «genre nouveau et

sì per le Tragedie, come per le Commedie, intendendosi però escluse da queste le Maschere» (*Programma*, cit., p. 120).

12. La lettera, autografa e inedita, è conservata presso la Biblioteca palatina di Parma (d'ora in poi: BPP), *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere di e a alcuni attori capoc. contattati per far parte della istituenda compagnia stabile [1771] – altre sullo stesso argomento* (il sottolineato – riprodotto in corsivo – è originale).

singulier» menzionato nella lettera, una personalità di peso nel teatro italiano settecentesco, in questo stesso giro di tempo conosciuto e ammirato – sempre «par relation» – da un Diderot, e in anni precedenti emulato da un Goldoni. Il modello-Liveri era quello in cui l'eccezionalità della resa spettacolare era garantita non certo dalla qualità dei testi dell'autore, ma dalla sua leggendaria abilità e puntigliosità concertativa (le scene multiple sapientemente orchestrate, il sospiro fatto provare per ben trentadue sere consecutive, di cui Francesco Cerlone tramanda il ricordo ammirato), resa possibile peraltro solo dalla privilegiata condizione di poeta di corte che agisce in uno spazio sottratto alle leggi del teatro impresariale e commerciale.¹³ Non pare insomma un caso se una personalità come Du Tillot, così attenta alla dimensione concreta, performativa, dell'eccellenza teatrale, avesse coltivato dentro di sé l'idea di rinnovare a Parma l'esperienza che era stata propria della corte di Napoli. D'altro canto, le condizioni finanziarie del ducato, di cui il primo ministro aveva attenta cognizione, non avrebbero mai potuto rendere possibile il replicarsi di quell'esperienza, né essa avrebbe potuto essere proponibile come unica risorsa spettacolare dello stato.

Du Tillot dovette presto rendersi conto della necessità di correggere il tiro: mancavano il tempo, le 'risorse umane' e quelle economiche per dar vita all'ideazione originaria; né per certo il clima a corte (funestato dalle capricciose cabale di Maria Amalia, l'ottava figlia di Maria Teresa d'Austria che nel 1769 aveva sposato l'infante Don Ferdinando) agevolava l'impresa. E così, sempre a Grimaldi, il 28 ottobre 1770 comunicherà che aveva dovuto mettere da parte lo studio dell'organizzazione impresariale legata al *Programma*, «livré au duc de Sforza,¹⁴ et dechu aujourd'hui par le peu de goût de notre cour au ton le plus

13. Su Barone di Liveri (1685-1757) si segnalano in particolare: 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*. Atti della giornata di studio (Benevento, 9 settembre 2008), a cura di A. LEZZA e A. SCANNAPIECO, Napoli, Liguori, 2012, pp. 63-82; F. COTTICELLI, *Il Barone di Liveri e l'arte comica*, 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. 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.

14. Presumo che vada identificato con Gaetano Sforza Cesarini duca di Segni, che nel 1769 era stato assunto a corte nella qualità di maggiordomo maggiore: cfr. A. CONT, *Il potere della tradizione. Guillaume Du Tillot e la questione della nobiltà*, «Nuova rivista storica», c, 2016, 1, pp. 73-106: 87. Sempre a un duca Sforza (senz'altro il medesimo) fa riferimento Luigi Bernardo Salvoni (1723-1784) che nel 1773 sarebbe stato incaricato dal duca Ferdinando di formare un'«Accademia Unione Teatrale» e che, nella memoria compilata per l'occasione, avrebbe annotato: «L'idea di

abject et le plus bas». ¹⁵

Nel giro di poco più di un mese, tuttavia, faceva di necessità virtù; e, laddove il *Programma* aveva previsto la formazione di una «Società di oneste persone, civilmente educate», «ammastrate, e dirette» da un direttore «esperto conoscitore [...] delle bellezze de' Teatri delle colte Nazioni», Du Tillot si orientò verso l'utilizzo di una compagnia formata da attori italiani già in esercizio. Così infatti scriveva a Grimaldi in una lettera del 2 dicembre 1770:

Il n'est plus le tems d'avoir ici des spectacles François dispendieux. ¹⁶ Une troupe comique a peu de frais, Italienne comme du tems des Farnezes, bien instruite, sera l'amusement de la cour pour le nouveau genre des Pieces que commence a nous envoyer l'Italie, et diminuera ce desir que nos Princes ont de se mettre eux-même sur le Theatre d'une maniere trop publique, et que nous tachons de combattre. ¹⁷

questa Accademica Unione non è nuova. Io stesso la concepì, volgono ormai tre anni; osai comunicarla al Sig.^e Duca Sforza, che si compiacque di sommamente approvarla; ma non avventurosi a proporla, per quelle circospezioni che in allora troppo giustamente erano addottate dalla di lui prudenza. Venne ciò nondimeno traspirata dal Sig.^e M.^{se} di Felino [Du Tillot], che gustolla infinitamente, e trovolla opportunissima non solo alle massime d'Economia, e d'un decoroso divertimento, ma a soddisfare puranco al Programma delle Tragedie, e delle Commedie per la rappresentazione delle Pezze, che di mano in mano venissero coronate. Volle sentire il parere della Regia Accademica Deputazione, e avutolo plaudentissimo, si accinse all'effettuazione del disegno» (L.B. SALVONI, *Sentimento sui spettacoli da rappresentarsi nel Real teatro di Parma segnatamente ne' prossimi autunno 1733, e carnevale 1774, e da stabilirsi in seguito, qualora si riconoscesse opportuno*, ms., Parma, Archivio di stato, *Teatro e spettacoli*, b. 2, c. 3r.). Il Salvoni, dal 1754 al 1774 agente generale per l'Emilia e la Lombardia della casata Sforza Cesarini, fu una poliedrica figura di editore, scrittore, poeta, musicista, 'regista'; le sue attività in ambito teatrale, e non solo a Parma, sono documentate almeno a partire dal 1754; nativo di Parma, residente dal 1734 a Piacenza, solo nel 1766 fece ritorno nella sua città natale, ma qui aveva avuto modo di esercitare le proprie competenze organizzative sin dall'autunno del 1760, sovrintendendo agli spettacoli dati per le nozze della principessa Isabella con l'arciduca Giuseppe d'Austria (cfr. R. LASAGNI, *Dizionario biografico dei parmigiani* [1999], versione aggiornata on line: <http://www.comune.parma.it/dizionarioparmigiani/ita/Dizionario%20biografico%20dei%20parmigiani.aspx?idMostra=38&idNode=216> [ultimo accesso: 9 luglio 2017]). Per quello che ho potuto appurare attraverso la consultazione di materiale archivistico, le mansioni del nostro erano ordinariamente quelle di «direttore delle prove».

15. Simancas, Archivo general, *Estado*, b. 5258, cit. in BÉRADIDA, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne*, cit., p. 97.

16. Il riferimento va alla compagnia Delisle, ingaggiata a Parma dal 1755 al 1758 e ammirata anche da Goldoni; al riguardo, cfr. almeno G. FERRARI, *La compagnia Jean-Philippe Delisle alla Corte di Parma (1755-'58) e la «riforma teatrale» di Guillaume du Tillot*, in *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel Ducato di Parma nel Settecento*, a cura di L. ALLEGRI e R. DI BENEDETTO, Modena, Mucchi, 1987, pp. 165-191.

17. Simancas, Archivo general, *Estado*, b. 5258, cit. in BÉRADIDA, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne*, cit., p. 98. Lo studioso francese acutamente commenta: «ce mot de la fin n'est pas trop ironique, car il semble bien que Dutillot ne veuille pas parler seulement du goût des

Non ci si lasci ingannare dal richiamo alle pratiche spettacolari dei Farnese, che Du Tillot senz'altro impiega per porgere la notizia con un *exemplum* analogico quanto generico, che fosse cioè d'immediata (ma anche semplificata) comprensibilità per il suo lontano corrispondente. I Farnese avevano certamente fatto parte della categoria dei «principi impresari»,¹⁸ ma le compagnie da loro sostenute – come altrove in casi consimili – non erano affatto stanziali, e se garantivano una sorta di diritto di prelazione sulle proprie prestazioni alla casa regnante del cui *patronage* si avvalevano, e se costituivano un importante strumento politico-diplomatico, non per questo rinunciavano alla propria indipendenza artistica e al richiamo del mercato, secondo quella che è stata felicemente definita una dialettica di «sottomissione e autonomia».¹⁹

Rispetto a consolidate tradizioni, nella Parma di Du Tillot le cose andarono diversamente: qui, proprio in relazione al *Programma*, si avviò una radicale riconsiderazione dell'organizzazione spettacolare, quasi prefigurando l'esperienza che sarà propria delle compagnie 'privilegiate' di primo Ottocento.²⁰ È quanto appunto testimonia la nostra *Memoria* riesumata.

Infants pour la comédie de salon [commedia interpretata da dilettanti durante riunioni mondane]. La cour de Parme paraissait aux jeux de beaucoup transformée en tréteaux de foire» (ibid.). Nel riprendere in mano e ridefinire il progetto originario, Du Tillot fu per certo influenzato dal disegno ideato da Luigi Bernardo Salvoni (per cui cfr. supra, nota 14).

18. Così secondo l'efficace formulazione (e relativa ricognizione storico-critica) di S. MAMONE, *Serenissimi fratelli principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze, Le Lettere, 2003 (per l'appartenenza dei Farnese a tale categoria, cfr. ivi, p. xxxvi: «un dossier particolarmente denso e soddisfacente può essere approntato nell'integrazione dei carteggi di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo [Medici] con quelli dei cugini Farnese Ranuccio II, Alessandro e Ottavio, gestori di un impresariato familiare analogo a quello dei Medici»).

19. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII sec.)*, Torino, Einaudi, 2014, in partic. pp. 25-35 (per i Farnese: pp. 165-167 e passim). Per il rapporto mercato teatrale-corti d'obbligo il riferimento a ID., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011², in partic. pp. 92-199.

20. Per essere più precisi – sulla scorta delle fondamentali indicazioni di Claudio Meldolesi – il tipo di 'privilegiata' che sembra anticipare la costituenda compagnia parmense è quello della Vicereale Italiana (1808-1814) o della Reale Sarda (1821-1855), le uniche esperienze cioè che ebbero un legame organico (non strumentale) con lo Stato che le sovvenzionava e che osservarono un principio di stanzialità (cfr. C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 184-191). Nella Parma di Maria Luisa, ad es., la compagnia 'privilegiata' diretta da Romualdo Mascherpa «“non fu veramente una compagnia di Stato, istituita per iniziativa governativa, come si è generalmente creduto”» (era stato infatti il capocomico a chiedere il permesso di fregiarsi del titolo ducale), bensì la risultante di «un patto fra una compagnia interessata a un patrocinio prestigioso e una Corte desiderosa di una compagnia di buon livello [...] per il nuovo, splendido teatro che stava per ultimare» (ivi, pp. 186-187).

2. Contorni e retroscena del sommerso

Il documento che qui si pubblica – rimasto non solo inedito, ma del tutto incognito alle pur rigogliose indagini di settore – getta luce su quello che fu realmente il cuore pulsante, ancorché nascosto, del *Programma* parmense: la formazione di una compagnia stabile (dove alla stabilità ineriva anche, per la prima volta, una fondamentale stanzialità). Se il ‘pretesto’ era quello di allestire con il debito decoro le opere annualmente coronate dal concorso, il vero obiettivo divenne garantire una permanente eccellenza degli allestimenti, dando slancio alla riqualificazione dell’arte attorica italiana. Com’era venuto profilandosi quest’audace progetto?

Quando Du Tillot aggiornava Grimaldi sull’evoluzione dell’iniziativa (siamo – come si ricorderà – ai primi di dicembre del 1770), aveva per certo già messo in moto il suo piano: affidare a una persona di fiducia il compito di effettuare una «scelta, e proposizione de’ migliori soggetti delle comiche compagnie che girano l’Italia»²¹ per realizzare la compagnia che avrebbe dovuto prendere servizio a Parma, *anche* (ma non solo) al fine di garantire il decoroso allestimento delle opere premiate.

La persona incaricata dovette essere, quasi per certo, Giuseppe Pezzana (1735-1802), uomo di assoluta fiducia del primo ministro:²² il quale gli aveva fra l’altro affidato, dal 1764, la redazione della «Gazzetta di Parma», strumento indispensabile di difesa e propaganda a sostegno del radicale piano riformistico in atto nel ducato,²³ e l’aveva ‘infiltrato’ nel seno stesso dell’Accademica Deputazione che presiedeva al concorso drammatico, facendolo eleggere segretario.²⁴

21. Dal § 1 della *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici, e comici* (cfr. infra *Appendice*). D’ora in poi i riferimenti delle citazioni da questo documento verranno indicati direttamente, con la sola indicazione tra parentesi del paragrafo di volta in volta implicato.

22. Merita al riguardo citare quanto l’abate Pezzana scriveva in una lettera del 12 luglio 1765 al medico bolognese Girolamo Brunetti: «Il nostro Ministro non è uomo da lasciarsi intendere nulla, e vuol veder chiaro. Io lo servo da dieci anni; ed egli mi ha scandagliato da doverlo, perché oltre il servirlo, ho avuto la sorte d’esser per così dire domestico in casa sua. Egli è solo, da cui dipende veramente la mia fortuna, a questo solo intendo di servir bene» (Modena, Biblioteca estense, *Autografoteca Campori*, fasc. ‘Pezzana Giuseppe’, c. 14r).

23. Cfr. U. BENASSI, *Qualche notizia sulla «Gazzetta di Parma» nel Settecento*, in ID., *Curiosità storiche parmigiane*, Parma, Adorni-Ugolotti & C., 1914, pp. 5-8.

24. Giuseppe Pezzana, padre del ben più celebre Angelo (1772-1862, storico e bibliotecario, *protégé* di Maria Luigia, al quale si deve tanta parte dell’arricchimento e del prestigio della Biblioteca palatina), visse con particolare intensità e devozione il rapporto fiduciario con Du Tillot: quando il potente primo ministro fu defenestrato, egli, annichilito dalle feroci calunnie che si spargevano sul conto del grande statista, «n’ebbe la mente travolta con lunga e penosa malattia» (così nel ricordo del figlio Angelo), si allontanò dal ducato all’insaputa della sua stessa famiglia, e trovò infine ricetto a Parigi, dove riuscì ad affermarsi come editore di opere pregiate

Il solerte funzionario – futuro editore della sontuosa edizione parigina delle opere di Metastasio – aveva diligentemente compilato la sua *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici e comici*. Aveva tenuto conto delle specifiche indicazioni operative che Du Tillot gli aveva impartito, e in particolare la cura nello scegliere talenti giovani, malleabili, da poter educare in uno stile recitativo più evoluto di quanto non apparisse quello corrente sulle scene italiane;²⁵ un 'prerequisito' che Pezzana stentò moltissimo a garantire, e che, di fatto, restò circoscritto al solo caso della servetta.²⁶ Aveva, soprattutto, operato una cernita ponderata, il cui punto di forza erano state la conoscenza diretta e la valutazione in atto degli attori da cui estrarre la rosa dei papabili («il fiore della Compagnie Italiane», § 4):²⁷ proprio tale circostanza – come vedremo – è

e come stimato precettore di lingua italiana (tra i suoi 'studenti' la stessa Maria Antonietta e numerosi funzionari della corte). Pochi i riferimenti bibliografici sulla sua persona: oltre alla voce dedicatagli dal già citato *Dizionario biografico dei parmigiani*, si veda soprattutto quella composta dal figlio nelle *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Ireneo Affò e continuate da Angelo Pezzana*, Parma, Dalla ducale tipografia, 1833, to. VII, pp. 359-371. Non è stato agevole attribuire a Giuseppe Pezzana la paternità dell'anonima *Memoria*, anche perché la persona a cui sarebbe stato più facile pensare era Pio Quazza, che di Du Tillot fu braccio destro relativamente agli affari teatrali (il suo nome, non a caso, compare insistentemente e per lunghi anni nei documenti relativi all'organizzazione spettacolare del ducato: cfr. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colomo*, cit., p. 51 e passim; nonché la voce dedicatagli nel *Dizionario della Musica del ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Homepage.aspx>; ultimo accesso: 9 luglio 2017); Quazza, oltretutto, lasciò documentato in prima persona il ruolo centrale che gli era proprio, nel prezioso *Metodo teatrale praticato dalle antecedenti Reali Direzioni a norma di quanto si osserva generalmente nei teatri spettanti a regie corti*, datato Parma, 11 agosto 1774 (ms., Parma, Archivio di stato, *Teatri e Spettacoli*, b. 3). Tuttavia, l'analisi grafologica della *Memoria* ha consentito di escludere con assoluta certezza che ne possa essere ricondotta la paternità a Pio Quazza; d'altro canto, lo studio comparato del documento con vari autografi dell'abate Pezzana ha consentito di riconoscerne in lui l'estensore; che poi il Pezzana sia stato non solo redattore materiale della *Memoria*, ma anche l'artefice del progetto che la anima, è comprovato da altri documenti, e in particolare dal carteggio con Luigi Bissoni, il *Pantalone sensale di comici*, su cui presto torneremo.

25. «Vostra Eccellenza m'inculcò particolarmente di preferire la gioventù, e la buona disposizione» (§ 2). Ma si veda anche il riferimento (§ 22) all'indicazione che Du Tillot aveva dato sulla necessità di individuare, per la parte di «Servitore comico», un «soggetto [...] caricato»; nonché (§ 24) l'assenza di istruzioni per le parti «terze, e quarte».

26. «Confesso sinceramente che avrei sacrificato volentieri alla molta abilità la gioventù, riflettendo alla circostanza, e al molto tempo, di cui vi sarebbe stato bisogno per ridurre a buon segno giovanetti inesperti, o male ammaestrati; ma quand'anche avessi voluto donare qualche cosa all'età fresca, ed alla buona figura, non ero in grado di farlo. Fuori della *Servetta* toscana non ho veduto neppur una giovanotta di garbo, che convenisse al caso» (§ 2); «Vostra Eccellenza non saprebbe credere quanta scarsezza vi sia in tutte le Compagnie vedute in genere di gioventù nascente!» (§ 25).

27. «Fra i soggetti che propongo, non ve n'è neppur uno ch'io non abbia veduto. Gli ho sentiti quasi tutti, e il giudizio generale delle persone colte mi ha servito di regola per quelli

all'origine di uno degli elementi di maggior interesse della *Memoria*, il saper-ci restituire uno sguardo 'tecnico', interno, sull'affollata fauna attorica di fine Settecento, al di là dei clichés rappresentativi cui siamo abituati, oscillanti tra le prevedibili polarità della retorica dell'*elogium* (Francesco Bartoli) e di quella del *vituperium* (Antonio Piazza). Aveva, infine, condotto le sue indagini (e le proposte che ne seguirono) alla luce di una conoscenza intima delle regole della scena, e di una percezione esatta dei limiti dello stile attorico italiano, entrambe singolarmente consonanti – anche di questo ci renderemo conto – con il punto di vista del pur mai menzionato Carlo Goldoni.

Anche se il documento, oltre che anonimo, è non datato, elementi interni consentono di ancorare la redazione del testo al dicembre 1770.²⁸ Du Tillot, acquisiti i risultati dell'indagine, li trasforma in un progetto della cui necessità persuade abilmente la Regia Accademica Deputazione preposta al concorso, accampando l'impossibilità di fare leva, per la dovuta rappresentazione delle opere coronate, sull'arruolamento di gioventù 'indigena' da educare alla bisogna (impegno che non era previsto in questi termini nel *Programma*).²⁹ Ecco quanto scrive ai «colendissimi deputati», in data 26 gennaio 1771:

Quanto più si considera l'articolo del Programma, che riguarda la rappresentazione dei Drammi da coronarsi, tanto più difficile sembra il poter trovare nel Paese Gioventù, che sia capace, e voglia addossarsi simile impegno. Oltre l'uso necessario del Teatro, e della pura Lingua Italiana, converrebbe supporre ne' giovani un ozio perfetto dalle cure domestiche, dagli studi, e da ogn'altra seria occupazione: oppur temere che una tale applicazione non li distraesse dai doveri di Figli, e di Cittadini, o non ispirasse loro una smoderata inclinazione al teatro non conveniente al loro grado [...]. Non sarebbe minore la difficoltà nel ritrovar Donne, che in uno stato civile volessero dedicarsi a tale occupazione.³⁰

Presentato in questo modo, il progetto non può che «incontrare», da parte dell'Accademica Deputazione, «l'unanime approvazione, ed applauso in tutte le sue parti», come viene comunicato a Du Tillot già il 28 gennaio dal segretario della Deputazione: cioè quel medesimo Giuseppe Pezzana che ave-

che non ho potuto sentire» (§ 2); «Il debole mio giudizio è il puro risultato della sensazione da ognun d'essi [attori] in me prodotta: la verità, quale io l'ho veduta, mi ha somministrate le espressioni» (§ 31).

28. Vedi di séguito le note 106, 111, 119, 121.

29. Il *Programma* infatti prevedeva solo la formazione all'uopo di una «Società di oneste persone, civilmente educate».

30. La lettera, conservata presso la BPP (nel citato *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 1, *Deputazione accademica in Parma onde premiare le Tragedie e le Commedie*), è stata già edita da FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., p. 26.

va dato corpo, mandante il primo ministro, alla *Memoria* su cui era basato il progetto stesso.³¹

Il gioco delle parti tra lo statista e il suo uomo di fiducia dovette servire anche a dissimulare – agli occhi di quello che avrebbe dovuto essere l'ente proponente e giudicante – una macchina organizzativa già vigorosamente messa in moto. Ben prima che il nuovo progetto fosse sottoposto al vaglio della Regia Accademica Deputazione, Pezzana aveva suggerito a Du Tillot quello che avrebbe potuto essere il giusto referente per avviare le contrattazioni con gli attori 'di stanza' a Venezia (la maggior parte, come vedremo, di quelli destinati a formare il nuovo complesso): e cioè l'attore Luigi Bissoni. Al Pantalone della compagnia Medebach, infatti, già il 29 gennaio, il segretario Pezzana scrive una lettera 'di ingaggio' che merita citare per esteso:

Padrone, ed amico carissimo

Eccole un pacchetto di lettere, che deve giungerle franco. Ho partecipata la mia idea d'indirizzarlo a lei a Sua Eccellenza il Sig.^r Marchese Ministro,³² il quale si è degnato d'approvarla, soggiugnendo che *l'affare veniva così fidato a persona savia, prudente, e di suo genio, che saprebbe far buon uso delle convenienze della Corte, e servirla nello stesso tempo a dovere.*

Si tratta di formare un'accademia Reale, com'ella comprenderà dalla sua lettera d'ufficio; si tratta di scegliere per il meglio e di servir bene l'Infante relativamente al Programma delle Tragedie, e delle Commedie. I soggetti da fermare per ora in questa Piazza [Venezia], sono quelli di cui le dirigo le lettere. Essi, come ella, non sono che per istar bene; ma *bisogna ch'ella prenda le cose con tutta la prudenza, e la cautela.* M'incarica Sua Eccellenza singolarmente di pregarla di prendere il mezzo più conveniente per la distribuzione delle lettere, sicché tutti portino senza strepito le loro difficoltà, e dubbj a lei; ed ella abbia la bontà di annunziare a me le opposizioni, e i mezzi più savj di superarle, in caso che ne insorgano. Pare che in questo fatto convenisse a tutti gli prescelti di convenire insieme, d'andar di concerto, di prender le misure necessarie, di confidare il tutto a lei, e *di disporre le cose in maniera che senza precisa necessità la Corte non abbia ad incomodare veruna persona di riguardo.* Dico in caso di precisa necessità, perché si suppone che qualunque de' soggetti preferiti, penserà alla

31. Conservata ivi e datata Parma, 28 gennaio 1771, la lettera (probabilmente una minuta) non è firmata, ma è chiaramente attribuibile a Pezzana non solo per le già ricordate ragioni grafologiche, ma anche per l'identità del mittente che da essa trapela, cioè quella del segretario dell'Accademica Deputazione.

32. Cioè Du Tillot: per il titolo di marchese, si veda di séguito la nota 102. Bissoni ricorderà a lungo il beneficio ricevuto da Pezzana nell'esser stato da lui prescelto come referente per la formazione della compagnia reale; si veda almeno quanto gli scriverà in data 3 marzo 1771: «Quanto mai sono obbligato al di lei amore coll'avermi fatto ottenere il Padrocinio di S. E., cosa da me sospirata dal primo anno, ch'ebbi l'onore di far servitù alla R. Corte. Io sicuramente procurerò conservarmelo, e tutto devo a lei» (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.).

solida sua sussistenza, al suo onorifico, e alla distinzione che questa determinazione del R. Infante porta alla nuova accademia, sopra tutte le compagnie comiche d'Italia, ad onore dell'Italia medesima; saprà anche onestamente disimpegnarsi mettendo in vista il desiderio della R. Corte di Parma.

Tutti i suggerimenti onesti, pronti, e convenienti che da lei verranno, serviranno a noi di regola in caso diverso. Intanto sia ben persuaso, gentilissimo Sig.^r Luigi, che l'interesse ch'ella prenderà in questa circostanza, sarà una prova evidente della sua stima verso S. E. il Sig.^r Marchese Ministro, e di vera sincerissima amicizia, e bontà per me, che amo di eseguire a dovere gli ordini di S. E.³³

In Luigi Bissoni, il civile mercante che per necessità si era dovuto fare comico,³⁴ viene riposta – come si vede – la fiducia degna di un diplomatico: un Pantalone già noto e stimato dal primo ministro (probabilmente durante le trasferte parmensi della compagnia Medebach), che ora viene insignito del ruolo di *sensale di comici*, in alternativa alle consuete, potenti strategie proprie delle corti (si pensi alla prescrizione di «disporre le cose in maniera che senza precisa necessità la Corte non abbia ad incomodare veruna persona di riguardo»).

Da questo momento in poi, sino al luglio 1771, si svilupperà un fitto carteggio tra Bissoni e i referenti della corte parmense: la corrispondenza del

33. Ivi, fasc. 1, *Deputazione*, cit. (i corsivi sono miei); la lettera, datata Parma, 29 gennaio 1771, è senza firma e senza indicazione di destinatario, il quale tuttavia si desume non solo dalla menzione interna dell'interlocutore come del «gentilissimo Sig.^r Luigi», ma anche dal carteggio complessivo che è possibile ricostruire 'montando' in successione cronologica i documenti contenuti nei fascicoli 1-2 della citata cass. 671. La lettera, che qui si riproduce dall'originale, è già stata edita da FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 27-28; la studiosa tuttavia – non so in base a quali fonti – fa di Bissoni un ex-attore, residente a Torino, e ipotizza che sulla scelta della sua persona «avessero pesato i rapporti di Paciaudi con il nativo Piemonte» (ivi, p. 27). Luigi Bissoni, invece, veneziano di origine, era ancora in attività nella compagnia Medebach (che all'epoca agiva stabilmente nelle stagioni di autunno e di carnevale presso il San Giovanni Grisostomo di Venezia, per spostarsi nelle piazze di terraferma durante le stagioni primaverile ed estiva), e vi sarebbe rimasto fino all'anno comico 1779-1780 (la compagnia dal 1775 si era trasferita al Sant'Angelo; nell'ultimo anno in cui è attestata l'attività di Bissoni, nel consueto ruolo del Pantalone, la compagnia era diretta da Girolamo Brandi: cfr. *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. VERTI, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996). Secondo Bartoli, Bissoni, dopo essersi alienato «dalla Professione, avendo ottenuta una carica onorevole; [...] brevemente di questa fortuna poté goderne il frutto, giacché tra pochi mesi, essendo prossimo alla vecchiezza, pagò il comune tributo alla natura, e qual visse onorato, cristianamente morì nella Quaresima dell'anno 1781» (F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti* [d'ora in poi: BARTOLI], Padova, Conzatti, 1782, to. I, p. 127 [rist. anast. Bologna, Forni, 1978]).

34. «Nacque civilmente da genitori del cetto mercantile; ma avendo la sua Famiglia sofferte varie disgrazie, e trovandosi pressoché privo di sostentamento, si pose a fare il Comico, mettendolo con genio la Maschera di Pantalone» (ivi, p. 126).

Pantalone, per l'esattezza, correrà lungo un duplice binario, dovendo tenere informato non solo Giuseppe Pezzana, ma anche Pio Quazza, l'«Incaricato degli affari Teatrali di S. A. R.»,³⁵ il funzionario responsabile, fra l'altro, della definizione tecnica dei contratti con gli artisti. Un carteggio, soprattutto, in cui si inseriscono le voci degli attori coinvolti nelle trattative – personalità di prima grandezza nel panorama coevo: Agostino Fiorilli, Giuseppe Majani, Caterina Manzoni, Margherita Gavardina, Tommaso Grandi, Regina Marchesini, Giuseppe Lapy, Felice Sacchi – e che pertanto costituisce un assieme documentario unico nel suo genere. Non è purtroppo questa la sede per dedicarvi l'attenzione che pur merita, e sarà piuttosto utile limitarsi a delineare le tappe fondamentali della trattativa.

Merita tuttavia citare almeno in parte, per il suo gustoso valore documentario, la lettera del 9 febbraio 1771 con cui Bissoni informa Quazza sull'avvio della contrattazione con i colleghi di stanza a Venezia:

Padrone, ed Amico Carissimo

Come intenderà dall'altra mia qui annessa ho eseguiti gl'ordini con la maniera più destra perché tutto riesca con buon ordine. Ho fatto venire separatamen.^{te} gli Uomini ad un Caffè, dove ristrettam.^{te} ho loro detto le intenzioni della Reale Direzione, lasciando ad essi la libertà di rispondere a suo senno, insinuandoli solo l'utile suo, e il suo onorifico per tal proposizione. Dalle Donne mi sono portato a sua casa. La Manzoni mi ha fatto l'obietto del Marito,³⁶ ch'è a parte ancor lui, e in quest'anno tra netti tutti due avranno d'utile da Ducati 1.600, ed io le ho detto, che nella let.^a di risposta scriva quello crede a proposito, e mi pare potrebbe essere al caso per P.^{mo} Zanni cioè Brig.^a. Facciano essi quello credono. La Margherita [Gavardina] ha accettato con piacere. Ho raccomandato a tutti il silenzio, ma inutilmente mi sono affaticato perché il Maianino [Giuseppe Maiani] e la Margherita (credo per vanità) non si sono potuti tenere, e l'hanno pubblicato. Si può figurare il bisbiglio! ma sono cose da ridere, e da divertirsi.³⁷

«La prudenza, e la cautela» dell'accorto Pantalone Bissoni nulla avevano potuto contro la «vanità» dei comici, né tanto meno contro l'allegro e tumultuoso

35. È il titolo che si legge nella sopraccarta di diverse missive che compongono il nostro carteggio. Sulla figura di Quazza, cfr. quanto segnalato nella nota 24.

36. Il piacentino Giovanni Battista Manzoni, formatosi nella compagnia Rossi come Arlecchino; secondo la testimonianza di Bartoli, «sapeva la Commedia all'Improvisato con franchezza, e concertavala a meraviglia agli altri Comici», era uno «Zanni spiritoso, e rappresentava qualche Commedia dove fingevasi diversi Personaggi, e cantava delle Ariette musicali» (BARTOLI, to. II, pp. 23-24).

37. Lettera di Luigi Bissoni a Pio Quazza [il destinatario si evince da un riferimento interno allo «stimatissimo Sig.^r Pio»], datata Venezia, 9 febbraio 1771, BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

chiacchiericcio che si propagò come un'onda irrefrenabile sulla 'scena' veneziana. Il *divertimento*, cui accennava nella sua missiva il nostro *sensale di comici*, dovette per certo essere garantito; ma il diffondersi della notizia – una grande novità nella routine del mercato teatrale – comportò anche ricadute incresciose nello sviluppo delle trattative.

Prima fra tutte, la levata di scudi che venne dal fronte dei capocomici esposti al 'furto' dei loro attori: Antonio Sacco, che dopo aver subito la perdita, appena un anno prima, del grandissimo Pantalone D'Arbes, si vedeva ora portar via un elemento altrettanto essenziale della sua troupe (il Tartaglia Fiorilli);³⁸ Giuseppe Lapy, cui si prospettava addirittura la perdita in blocco delle due coppie di innamorati (Giuseppe Majani, Tommaso Grandi; Caterina Manzoni, Margherita Gavardina). E se il primo fece valere il peso e l'autorità del proprietario del teatro, Francesco Vendramin, tentando di adire le vie legali; il secondo, molto più ribaldo e insinuante, avviò una trattativa segreta con la corte parmense, cercando di sponsorizzare la propria persona per la direzione della costituenda compagnia reale in cambio di informazioni segrete sui compensi dei suoi attori (spesso accertamente mistificati) o sui loro limiti o sui loro vizi. Va anche detto, però, che nella controparte faceva fronte la salda consapevolezza che «sotto a questo benedetto Cielo, chiamata di Principe scioglie li impegni».³⁹

Non secondaria la ricaduta che la notizia del prestigioso incarico ebbe sul narcisismo degli attori prescelti, che avanzarono, con baldanza proterva, imbarazzanti pretese. Tranne Caterina Manzoni, che con la sua signorile eleganza si limitò a chiedere informazioni supplementari sulla durata dell'ingaggio e garanzie per il marito, i suoi tre colleghi del Sant'Angelo si accordarono per chiedere la cifra stellare di quattrocento zecchini (per rendersi conto dell'enormità, si pensi che era circa il doppio di quanto prevedevano i loro – già cospicui – utili nella compagnia Lapy).⁴⁰ E altri non furono da meno (Felice Sacchi, della compagnia Medebach, arrivò a chiederne seicentocinquanta!); tutti inoltre accampavano il riconoscimento di ulteriori garanzie: chi di por-

38. Sacco restò invece del tutto indifferente al tentativo di ingaggio della sua prima donna, Regina Marchesini, *et pour cause*: se ne era appena disfatto, facendo subentrare al suo posto, a partire dall'anno comico successivo, Teodora Ricci (che – come vedremo – comparirà più avanti tra le papabili per la nuova compagnia reale).

39. Lettera di Luigi Bissoni a Giuseppe Pezzana, Venezia, 2 marzo 1771, BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

40. A Venezia, il valore di uno zecchino era di ventidue lire (e ciascuna lira si componeva di venti soldi), mentre quello di un ducato era di sei lire e quattro soldi; dunque quattrocento zecchini costituivano il corrispettivo di ottomilaottocento lire, laddove ottocento ducati (il compenso che poteva essere di un attore di primo livello) ne valevano solo quattromilanovecentosessanta.

tarsi appresso, ingaggiati a loro volta, la madre (Grandi), chi il marito (Manzoni e Marchesini), chi la moglie (Majani, Sacchi)... Ce n'era abbastanza per far saltare il banco; e difatti il saggio Pezzana mise per tempo sull'avviso Bissoni:

Padrone, ed amico stimatis.^o

Mille grazie, Sig.^r Bissoni gentilissimo, per tanti disturbi. Io ho ricevute, e lasciate alla Real Direzione le risposte degli attori scelti. Non ho fin qui ordini ulteriori; e a dirgliela tra lei, e me, dubito molto che la Direzione non sia stata sorpresa dalle eccedenti domande. I migliori attori di Francia non costavano alla Corte quello, che domandano in oggi il Majani ed altri; e venivano di lontano, ed erano esercitati, studiosi, e finiti. Se io fossi all'orecchio di codesti Signori, direi loro: credete voi che a Parma non si sappia quanto abbiate attualmente d'assegno? Capisco che devono guadagnar di più alla nostra Corte, e so che la nostra Corte aveva a ciò pensato; ma temo che in vista delle stravaganti richieste questa non muti di parere; tanto più che quattro eccellenti attori toscani, ognuno de' quali può star per lo meno a fronte di codesti serj migliori, sono stati tanto modesti, e discreti nel domandare, che la Corte stessa ha loro spontaneamente accresciuto. [...] Eccole quanto ho sentito alla sfuggita senza che nulla ancora mi venga ordinato di scrivere.⁴¹

Il riferimento comparativo alle fin troppo modeste richieste degli attori fiorentini – che forse veniva accampato con qualche consapevole astuzia di mercanteggiamento – suscitò, non a caso, solide perplessità nel pur collaborativo Bissoni. È un dato su cui merita indugiare, perché getta luce sul diverso statuto professionale che, anche in pieno Settecento, poteva esser proprio dei comici di area toscana. Il nostro Pantalone infatti, ossequioso eppur fermo, così rispose a Pezzana in data 23 febbraio:

Rilevo, che l'eccedenti domande abbino quasi fatto perdere il genio a chi voleva far risorgere il Teatro Italiano; io non accorderò mai che si debbano chiedere spropositi ma mi creda Sig.^r Abb.^e Stimati.^{mo}, che un comico buono di Ven.^a non vorrà mai quel prezzo, che vorrà un Accademico di Firenze, uso ad avere otto o dieci scudi al Mese.

In forma più distesa, nella stessa data, Bissoni veniva spiegando all'esperto Quazza le ragioni della discrepanza tra le «dimande alterate» dei comici veneziani e la «discrezione di quelli di Firenze»:

C.^a li Accademici poi conviene che rispetosam.^{nte} le dica il mio sentim.^{to}: quelli sono usi ad avere otto, o dieci scudi il mese, ed hanno professione particolare; li Comici di Ven.^a non hanno alcun mestiere, e vivono colla sola comica. Quelli di S. Angelo

41. Lettera di Giuseppe Pezzana a Luigi Bissoni, datata Parma, 19 febbraio 1771, BPP, Fondo Pezzana, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

quest'anno (ed è fatto di verità) hanno fatto a parte D.⁴¹ 800. Li Accademici recitano solo nel studiato, e questi all'improvviso se occorre, onde qualche distinzione conviene accordare a questi di Ven.^a in confronto di quelli, che saranno eccellenti.

Anche gli attori, dal canto loro, non mancarono di far rilevare – talora con pacatezza – la medesima discrasia. Così, ad esempio, Margherita Gavardina:

Se gl'Accademici Fiorentini sono stati ristretti nelle loro domande, ciò proviene senza dubbio dalle ristrettezze de' loro guadagni comici appoggiato il loro mantenimento sulle particolari professioni, ed arti, che esercitano indipendentemente dall'Accademico, a differenza de' Veneti, che civilmente si mantengono con la comica sola.

Quello dei comici fiorentini, dallo statuto dilettantesco o semiprofessionista, è un fenomeno di lunga durata, la cui fisionomia originaria è stata sapientemente illuminata dagli studi di Sara Mamone.⁴² Per quanto riguarda il secondo Settecento, è ben nota la testimonianza di un viaggiatore attento come Jérôme Richard (1766):

Je n'ai rien remarqué de bien brillant dans les théâtres de Florence, ni pour la construction, ni pour la grandeur. [...] Les acteurs son toujours des marchands, des petits bourgeois de la ville, & quelquefois des artisans qui ont du talent pour le théâtre, & qui, moyennant une médiocre rétribution, représentent presque tous les jours; ils trouvent dans les magasins du théâtre les habits qui leur sont nécessaires.⁴³

Ma, nonostante gli importanti studi sulla vita teatrale della Firenze lorenesa,⁴⁴ poco ancora sappiamo sugli attori 'di prosa', sulla tipologia di contratti che li

42. Cfr. almeno S. MAMONE, *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2003.

43. J. RICHARD, *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux memoires sur l'état actuel de son gouvernement*, Dijon-Paris, François Des Ventes-Michel Lambert, 1766, to. III, pp. 237-238.

44. Con particolare riferimento al teatro del Cocomero, da cui – come vedremo – viene selezionata la maggior parte dei comici da arruolare nella costituenda compagnia reale; su tale teatro, gestito dell'accademia degli Infuocati, disponiamo oggi di due contributi importanti: C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie*, Firenze, Le Lettere, 2017; G. VILLA, «*Qua numina voce moveret?*». *Spettacolo e società al Regio teatro del Cocomero in epoca lorenesa (1748-1799)*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, xxiv ciclo, 2012, tutor: prof. Sara Mamone. Molto utile, dal nostro punto di vista, anche il contributo di F. FANTAPPÌÈ, *Accademie teatrali fiorentine nel quartiere di Santa Croce tra Sei e Settecento: tra attori dilettanti, gioco d'azzardo e primi tentativi impresariali*, «Annali di storia di Firenze», III, 2008, pp. 147-193. Resta naturalmente d'obbligo il riferimento a R.L. WEAVER-N. WRIGHT WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater. Operas, Prologues, Farces, Intermezzos, Concerts and Plays with Incidental Music*, II. 1751-1800, Warren, Harmonie

riguardavano (come sempre, è il *côté* musicale ad essere particolarmente ricco di documentazione, anche a tale riguardo), sicché il profilo sociale e artistico di questi attori 'a mezzo servizio' continua a rimanere alquanto sfuggente,⁴⁵ e tanto più quindi appaiono significative le testimonianze che ci vengono dai documenti che stiamo analizzando.

È tuttavia ora di ritornare allo sviluppo delle trattative. Di fronte alle difficoltà che abbiamo sinora considerato (e altre che non mancarono di aggiungersi), il Pantalone Bissoni si mostrò un paziente tessitore e un abile mercate (come da suo ruolo?).

Di fronte alle perplessità, espresse da tutti gli autori coinvolti, di non poter stracciare contratti appena firmati, spiegò dettagliatamente ai referenti parmensi le norme in uso sulla piazza veneziana per la formazione delle compagnie,⁴⁶

Park Press, 1993; si vedano anche L. ZAMBELLI-F. TEI, *A teatro coi Lorena. Feste, personaggi e luoghi scenici della Firenze granducale*, Firenze, Medicea, 1987 e M. DE ANGELIS, *La felicità in Etruria. Melodramma, impresari, musica, virtuosi: lo spettacolo nella Firenze dei Lorena*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

45. Nonostante i poderosi complessi documentari editi nei citati studi di Pagnini e Villa, a tutt'oggi ben poco si può sapere sulle modalità contrattuali e sui proventi degli attori 'di prosa' attivi al Cocomero; si può al più ricordare, come termine di riferimento estremo, che negli anni Cinquanta una poliedrica figura come Pietro Pertici (al Cocomero impresario, direttore, attore, cantante, autore, traduttore-arrangiatore dal francese: figura chiave della compagnia Nazionale Toscana voluta da Richecourt nel periodo della Reggenza, e poi confermata in quello leopoldino) percepiva un onorario di venticinque scudi mensili, e dunque di trecento scudi annui (cfr. Firenze, Archivio di stato, *Consiglio di Reggenza*, 'Teatri', f. 630, cit. in VILLA, «*Qua numina voce moveret?*», cit., pp. 639-640): laddove si consideri che lo scudo fiorentino aveva un valore prossimo a quello del ducato veneziano (sette lire l'uno, sei lire e quattro soldi l'altro), si può agevolmente comprendere lo scarto abissale che separava i proventi dei fiorentini rispetto ai veneziani (un Pertici prendeva annualmente poco più di un terzo di quanto percepiva un attore veneziano di primo livello, ottocento ducati). Per gli altri scarni riferimenti relativi alle paghe degli attori attivi al Cocomero nella seconda metà del secolo, quali si possono desumere dalla documentazione edita, cfr. *ivi*, p. 479 (1754, importo mensile: si va da un minimo di tre scudi per Rosa Lombardi a un massimo di venticinque per Giovanni Roffi e consorte) e pp. 572-573 (1759; meno chiari i riferimenti temporali dell'ingaggio e quindi il valore del salario corrisposto). Un ulteriore indizio di quanto l'esercizio della professione attorica a Firenze fosse, per così dire, *part time*, e ciò comportasse (o permettesse) il simultaneo esercizio di altre professioni, viene dalla vicenda artistica di Giovanni Roffi: Arlecchino formatosi nella compagnia del vicentino Francesco Berti, dopo averne sposato la sorella Anna e condotto con lei compagnia propria, si stabilì a Firenze ed entrò nell'organico del Cocomero, di cui sarebbe diventato poi direttore a partire dal 1765 e fino al 1770; appena giunto a Firenze, come informa Bartoli, vi «aperse una Bottega di varie merci da cui traevane, e ne trae ancora [1782] un vantaggioso profitto; e nel tempo istesso prendendo in uso il Teatro del Cocomero, vi mantenne alternativamente il divertimento della Commedia, e quello dell'Opera Musicale» (BARTOLI, to. II, p. 123).

46. «Stile Comico usitatissimo egli è che dentro la Novena del S.^{to} Natale [16-24 dicembre] si stabiliscono le Compagnie, e fatto questo il Capo prende l'impegno con le Piazze di T.^a

persuadendoli a posticipare l'ingaggio degli attori dal programmato luglio all'anno comico successivo, e suggerì l'opportunità – accolta dalla Deputazione – di dettagliare la durata del contratto in un significativo arco temporale.

Per temperare le esose richieste dei suoi colleghi – pur nella consapevolezza, come s'è visto, della loro incomparabilità rispetto ai comici fiorentini – esercitò su di loro un *pressing* diplomatico ma fermo. Mise in evidenza i molteplici vantaggi dell'ingaggio stabile presso una corte, dell'onorario dignitoso e soprattutto sicuro a fronte degli incerti del mestiere, del prestigio sociale e artistico che ne sarebbe derivato, e che essi avrebbero potuto fruttuosamente far valere in quella stagione annuale in cui – dietro le sue sollecitazioni – la corte avrebbe lasciato la compagnia in libertà.

Bisnoni lavorò indefessamente, lungo ben cinque mesi (il carteggio giunge fino al 31 luglio), con tutte le difficoltà che da un certo momento in poi derivarono dall'inizio delle stagioni primaverile ed estiva, in cui ciascuna delle compagnie (compresa la sua) lasciava Venezia per le piazze di terraferma: la Medebach a Milano e Torino; la Sacco a Mantova e Verona; la Lapy a Ferrara e a Milano. Più difficile diventava dunque la comunicazione con i singoli attori coinvolti nel progetto. Teneva comunque costantemente aggiornati i suoi corrispondenti parmensi, e – particolare di sicuro interesse – li assicurava sul suo prodigarsi a raccogliere «tutti i capitali necessarij dell'arte, e altre Comedie per poter divertire nelle sere che non si faranno le destinate da loro, e dove lavorino le maschere». ⁴⁷

Ferma per la Primavera, ed estate. Questa [la novena] è passata da un mese e mezzo, e tutti sono impegnati. Come si può adesso lusingarsi che tutti vogliano abbandonare le Compagnie dopo li impegni presi? Mi si dirà, che in altri tempi per la R. Corte di Sassonia fu da questo Governo [veneziano] data mano per servire un Real Principe. È vero; ma prima conviene, che il comico sij contento, e poi sempre in principio dell'anno sciogliendo le Scritture, che potessero avere per altri anni avvenire. Non vi sarebbe, che il caso di qualcheduno, che scapasse ma per far questo chiederebbe un sproposito, ed ecco non adempito l'ordine di S. E. che onestam.¹⁶ vuole che tutto camini con buon metodo. V'è di più che l'anno comico comincia il primo Marzo, dove nella let.^a d'Ufficio [quella di ingaggio della corte di Parma] comincierebbe il servizio in Luglio. [...] Io vedo adunque, che dovendosi cercare l'interesse anche della R. Corte riguardo agl'onorarij questa compagnia fosse stabilita ora per l'anno 1772 così si forma un corpo di comedie, si stabiliscono [gli attori] senza rovinare niuno de' Capi, che può rimediare in altre parti per rimpiazzare a tempo i perduti Personaggi ['attori'] ed esentarsi da tutti li impegni, non solo per i Personaggi sud.¹⁵, che per le Piazze stabilite dalle Compagnie di Ven.^a» (lettera di Luigi Bisnoni a Giuseppe Pezzana, datata Venezia, 2 febbraio 1770 *m.v.* [1771], BPP, Fondo Pezzana, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.).

47. Lettera di Luigi Bisnoni a Giuseppe Pezzana, datata Milano, 9 febbraio 1771, *ivi*; già il 2 marzo, ancora a Venezia, il Pantalone avvertiva sull'argomento Pio Quazza: «Sarà bene ch'ella mi ordini come dovrò regolarli c.^a le Comedie dell'Arte per poter fare dentro l'anno la provvista di tutti i migliori soggetti della Comedia all'improvviso» (*ivi*).

Le laboriose, se non estenuanti, trattative diedero luogo a tre diversi preventivi, di cui è rimasta una documentazione che meriterebbe ampie riflessioni;⁴⁸ alla fine, «la spesa fu considerata discreta, e certamente sarebbesi l'opera condotta a fine, se le successive vicende non avessero somministrate più rilevanti preoccupazioni».⁴⁹

«Un impetuoso vento di reazione» soffiava sull'Italia, e nell'autunno del 1771 ne fu travolto anche Du Tillot, «il superbo e stolido / fellone di Fellino» che aveva avuta, tra le altre, l'audacia di «religion sopprimere». Roventi manifestazioni di piazza, durante l'estate precedente, e un duca come Ferdinando – «bigotto, d'animo chiuso e meschino», sempre più incline a dare ascolto agli avversari delle riforme – indussero all'incarcerazione di alcuni importanti funzionari, alla relegazione in un convento di Paciaudi e all'umiliante esilio di Du Tillot.⁵⁰ Con lui se ne andava anche un progetto di riforma teatrale che si ispirava innanzitutto a una cognizione intima ed evoluta de «la magia delle Scene»,⁵¹ dell'importanza degli attori-stregoni. Parma avrebbe così perso per sempre l'occasione di essere la grande fucina del nuovo teatro italiano.⁵²

Stralciato via dalla scena della storia, quel progetto tuttavia riappare oggi su quella della storiografia: la memoria di ciò che non è stato, per felice paradosso, diventa particolarmente eloquente.

48. I tre piani di spesa sono allegati ad una lettera di Du Tillot ai membri della «Accademica Regia Deputazione sopra il Programma per Tragedie e Commedie», datata Colorno, 7 giugno 1771 (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 1, *Deputazione*, cit.); sono stati editi, senza commento, da FEDI, *Un programma per Melpomene*, cit., pp. 123-126 (segnalo l'errore di trascrizione, alle pp. 123 e 124, di Rossi invece di Roffi). Molteplici, come si accennava, gli spunti di riflessione che si potrebbero trarre da questo documento; mi limito per il momento a segnalare che il *Terzo calcolo* – elaborato sulla base di un precedente (il *Secondo*) stilato da Bissoni – prevedeva per ciascuna delle maschere lo stesso compenso delle quattro prime parti (lire ottomila).

49. [SALVONI], *Sentimento*, cit., c. 3r.

50. Cfr. VENTURI, *Settecento riformatore*, cit., vol. II, pp. 234-235 (da cui le citazioni a testo).

51. *Programma*, cit., p. 120.

52. Il tentativo di rilanciare il progetto, nel 1774, con la costituzione di un'«Accademica Unione Teatrale al servizio di S. A. R.», fallì infatti nel volgere di qualche mese (cfr. BOCCHIA, *La drammatica a Parma*, cit., pp. 154-157). Sappiamo che la compagnia aveva iniziato «le sue rappresentazioni nel mese d'aprile [1774]», ma esse «furono sospese nel 17 maggio per la morte del Re di Francia avolo materno del Sovrano Regnante [Luigi XV, m. 10 maggio 1774]» (P. D. [PAOLO DONATI], *Cronologia drammatica, pantomimica e comica del Ducale teatro di Parma*, Parma, Paganino, 1830, p. 36): quasi un presagio del suo sinistro destino, giacché il 5 agosto di quello stesso anno l'Accademica Unione Teatrale fu sciolta «per motivi noti a S. A. R. e riservati alla medesima» (cit. in BOCCHIA, *La drammatica a Parma*, cit., p. 157). Venuto a mancare Du Tillot, le iniziative di Don Ferdinando restavano prive di nerbo: per una singolare eterogenesi dei fini, l'Infante che aveva avuto come precettore Condillac (in buona compagnia di un Deleyre, di un Kéralio e altri), da grande preferì, oltre che snocciolar rosari, recitare nelle commedie «facendo ora da Brighella ora da Arlecchino», come annotava il barbiere parmigiano Antonio Sgavetti nella sua *Cronaca* (Parma, Archivio di stato, ms. 27, to. XII, 5 ottobre 1769; già in CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno*, cit., pp. 66-67).

3.1. *La 'Memoria' riesumata: «trattasi d'introdurre una riforma nella maniera di recitare...»*

Lo sguardo che, sotto le indicazioni registiche di Du Tillot, il redattore della *Memoria intorno la scelta di un'accademia d'attori tragici, e comici* esercita sulle scene italiane è inevitabilmente orientato da una prospettiva filofrancesa, egemone nel ducato anche in termini di gusto e cultura teatrali.

Non per questo, tuttavia, la necessità – cui l'intera *Memoria* si ispira – «d'introdurre una riforma nella maniera di recitare» (§ 1) – si deve ascrivere a un'inerte soggezione al modello d'oltralpe.

Per certo il pubblico teatrale di Parma – sotto le energiche direttive del primo ministro – era stato educato a un galateo di fruizione che non aveva uguali nel panorama italiano;⁵³ un pubblico, inoltre, che aveva, lungo cinque anni, familiarizzato con lo stile attorico francese e la correlata «verità, decenza, e buon gusto» (§ 1) degli allestimenti.⁵⁴ Carlo Goldoni ne era stato testimone d'eccezione, e imbarazzante, nel suo soggiorno parmense del 1756; allora, assistendo a una rappresentazione della compagnia Delisle, dovette vedere materializzarsi davanti ai suoi occhi tanta parte della 'pedagogia teatrale' con cui aveva intessuto il disegno programmatico del *Teatro comico* (1750):

c'étoit pour la premiere fois que je voyois les Comédiens François; j'étois enchanté de leur jeu, et j'étois étonné du silence qui régnoit dans la salle: je ne me rappelle pas quelle étoit la Comédie que l'on donnoit ce jour-là; mais voyant, dans une scene, l'amoureux embrasser vivement sa maîtresse, cette action, d'après nature, permise aux François et défendue aux Italiens, me plut si fort que je criai de toutes mes forces, *bravo*. Ma voix indiscrete, et inconnue, choqua l'assemblée silencieuse; le Prince voulut savoir d'où elle parloit; on me nomma, et on pardonna la surprise d'un Auteur Italien.⁵⁵

53. «La trascuratezza dei teatri italiani di quell'epoca stupiva tutti i francesi che viaggiavano o soggiornavano in Italia. [...] Questi malvezzi erano correnti a Parma. [...] Dutillot stabili, per la durata dello spettacolo e per il buon ordine della sala, una rigorosa disciplina. Certi abitanti di Parma se ne stupirono. Nel novembre 1755 il cronista Sgavetti riportava nel suo diario i termini del regolamento imposto dall'intendente: silenzio, niente cappelli, niente spade salvo per gli ufficiali di servizio, niente visite da un palco all'altro. Secondo il malizioso barbitonsore, il buon Dio non avrebbe chiesto molto di più in chiesa» (BÉDARIDA, *Parma e la Francia*, cit., pp. 424-425).

54. Il riferimento va alla compagnia Delisle, per cui si veda supra nota 16.

55. C. GOLDONI, *Mémoires*, p. II, chap. XXXI, in ID., *Tutte le opere*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935, vol. I, pp. 377-378 (rilevante la testimonianza che, in queste stesse pagine, l'autore ci lascia sull'ospitalità di Du Tillot). Superfluo precisare che a essere «défendu aux Italiens» non era il contenuto della scena, ma la sua verità rappresentativa, «d'après nature». Altrettanto significativa, e celebre, la testimonianza che Goldoni lasciò del suo primo incontro con il tempio della Comédie Française (1762): «je n'entendois pas tout ce que les Comédiens

Laddove la nostra *Memoria* descrive «i difetti generali de' comici Italiani» (§ 5), agisce per certo la familiarità del riferimento comparativo (peraltro, affatto tacito) con gli attori francesi; ma l'evidenza dello scarto doveva essere ineludibile anche in più ampi perimetri, in autori meno sospetti di un Goldoni inurbato a Parigi, e per ben altre coordinate politico-culturali, se a questo si arrendeva persino il 'misogallico' Carlo Gozzi in quello stesso periodo:

Non è giustizia il tacere sul merito de' Comici Francesi, e sulla differenza che passa tra i nostri Comici, e i Comici di quella Nazione [...]. Oltre ad una decenza teatrale francese, che deve piacere, sanno a memoria le opere che rappresentano, e tutti la parte di tutti in modo che l'azione sembra improvvisa, e vera. Hanno tante, e tali modulazioni di voce studiate, e unisone alla circostanza, che incatenano specialmente chi gli capisce. L'esattezza con cui partono, escono, si guardano, stupiscono, si addolorano, ridono, dileggiano, bilanciano, si arrabbiano, dipinge la verità, e la natura. [...] Quantunque noi abbiamo de' Comici, che hanno tutta la disposizione di pareggiare i francesi nell'eccellenza di rappresentare la verità, e la natura educata tra noi, essi non giungono tuttavia alla quarta parte del merito di quelli. Se si potesse riparare a questa piccola sciagura dell'Italia, non si farebbe cattiva opera, e si formerebbe una porzione di stimolo a' buoni talenti degli Scrittori nostri, i quali oltre al non aver nessun frutto dall'opere loro, o all'aver un frutto meschino coll'avvilirsi, hanno per lo più la mortificazione di vederle languire sulle nostre scene.⁵⁶

Ricordato tutto ciò, non si può non riconoscere, nei rilievi della *Memoria*, la precisa eco di quella che era stata una via italiana alla ridefinizione 'dal basso' e dall'interno, non cattedratica, dell'arte attorica. La «poca educazione, e coltura» che vengono qui imputate ad attori per statuto «ignoranti, venali» (§ 5), riflettono in controluce la fattiva fiducia goldoniana, espressa a più riprese nel *Teatro comico*, in una nuova generazione di «comici onorati», colti e «illuminati»;⁵⁷ analogamente, le conseguenze dell'incultura attorica, che la

débitoient [...], mais j'en comprenois assez pour admirer la justesse, la noblesse et la chaleur du jeu de ces Acteurs incomparables. [...] C'est ici l'école de la déclamation: rien n'y est forcé ni dans le geste, ni dans l'expression; les pas, les bras, les regards, les scenes muettes sont étudiées, mais l'art cache l'étude sous l'apparence du naturel» (ivi, p. III, chap. v, pp. 455-456).

56. Gozzi, *Appendice al Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 570, 572-573, 575-576. Degna di menzione sarebbe anche l'analisi delle cause che determinano le insufficienze degli attori italiani, per cui cfr. ivi, p. 576.

57. Sul motivo dell'onoratezza: «Il vero Comico deve essere [...] onorato, deve conoscere il suo dovere, e deve essere amante dell'onore, e di tutte le morali virtù» (I 6 18), «rifiuto la vostra persona, come ho le opere vostre già rifiutate, dicendovi per ultimo, che v'ingannate, se credete che i Comici onorati, come noi siamo, diano ricetto a' vagabondi» (II 3 34), «sapete, ch'io sopra tutto fo capitale della quiete nella mia Compagnia. Che stimo più un Personaggio di buoni costumi, che un bravo Comico che sia torbido, e di mal talento» (III 1 4); sul motivo della cultura

Memoria individua ne «il gesto scomposto, e il passeggiar contorto, e la negligenza nel pantomimico, e la stupidità degli occhi, del volto, e del corpo» (§ 5), erano state contrastate nel dialogo pedagogico che, in quella commedia, il capocomico Ottavio-Medebach (alias del poeta-direttore artistico Goldoni) intratteneva con l'aspirante attrice Eleonora.⁵⁸

In maniera ancora più evidente, l'esperienza e la lezione goldoniane si riflettono nella principale soluzione che la *Memoria* addita:

l'avveduta distribuzione delle parti, tanto trascurata ne' Comici. È questo per lo più lo scoglio degli attori primari, che credendo di perder di credito, se non agiscono sempre da primi, sacrificano sovente il Poeta, il Dramma, e i caratteri alla mal intesa ambizione di primeggiare (§ 6).⁵⁹

La rimodulazione delle gerarchie comiche e l'aggiornamento del sistema dei ruoli che, sotto un profilo teorico e pratico,⁶⁰ la *Memoria* suggerisce, e sia pur ascrivendone il 'copyright' all'«Accademia Toscana» (§ 6), avevano ricevuto, come è già stato ormai ampiamente dimostrato,⁶¹ un esemplare inveramen-

e del discernimento: «I commedianti, ancorché non abbiano l'abilità di comporre le commedie, hanno però bastante cognizione per discernere le buone dalle cattive» (I 6 31). Cfr. infine II 1 14: «Ghe dirò, Patron. Colla maschera son Brighella, senza maschera son un Omo, che se non è Poeta per l'invenzion, ha però quel discernimento che basta per intender il so mestier. Un Comico ignorante no pol riuscir in nissun Carattere» (tutte le citazioni sono tratte dalla *princeps* della commedia: Venezia, Bettinelli, 1751).

58. Cfr. *ivi*, III 3. Per Goldoni-direttore artistico si veda A. SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e "salarinato" dei suoi comici*, «Studi goldoniani», IX n.s. 3, 2012, pp. 27-37.

59. Innumerevoli i riscontri goldoniani che si potrebbero allegare: cfr. almeno la prefazione alla *Castalda* e quella al to. XI dell'edizione Pasquali.

60. Sotto un profilo teorico, predicando la necessità di escludere «i titoli di primo, di secondo ec.» (§ 6); sotto un profilo pratico, impiegando, nella recensione degli attori papabili, categorie di nuovo conio (o solo formalmente tali): «parti tenere d'amante» e «parti più ardite» per prima e seconda donna; «parti tenere, e ardite» e «parti miste, e non decise» per primo e secondo uomo; «parti di Regina, e di Madre» e «Parti di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ec.»; il «servitore comico» accanto alla consueta «parte di serva» e al canonico quartetto delle maschere (§§ 8-30; indifferenziato resta il novero di quelle che vengono semplicemente definite «terze, e quarte parti»: §§ 24-25). Sull'evoluzione del sistema dei ruoli nell'Italia di fine Settecento – su cui la nostra *Memoria* offre ulteriore motivo di riflessione – si vedano A. PALADINI VOLTERRA, *Verso una moderna produzione teatrale*, «Quaderni di teatro», v, 1983, 20, pp. 87-144 e M.I. ALIVERTI, *Comiche compagnie in Toscana (1800-1915)*, «Teatro archivio», 1984, 8, pp. 182-249.

61. Cfr. almeno S. FERRONE, *Introduzione a C. GOLDONI, Gl'innamorati*, a cura di S. F., Venezia, Marsilio, 2002, pp. 9-39 («Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni»); *Id.*, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 31-44; A. SCANNAPIECO, «Caterina Bresciani, chi era costei?». *Tragicommedia in tre atti con un prologo ed un epilogo*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 167-192.

to nel teatro goldoniano, un teatro in cui peraltro le maschere – a differenza di quanto appare in questa *Memoria* – non sono costrette a un compartimento stagno, ma, secondo la più genuina tradizione dell'Arte,⁶² 'slittano' elasticamente in altri ruoli (caso estremo, ma non certo unico, il Brighella Antonio Martelli su cui viene cucita addosso la parte del 'Tiranno' *Todero*), o, per converso, nascondono dietro la propria larva personaggi tipologicamente nuovi (il Pantalone D'Arbes protagonista eponimo del prediderottiano *Padre di famiglia*).

Nel 1770 la lezione di Goldoni poteva sembrare appannata (ma non per tutti...)⁶³ e dalla specola parmense doveva apparire più immediatamente evidente la spendibilità dell'esperienza che, anche in campo teatrale, si era andata maturando nella Toscana lorenese. Qui il riformismo granducale aveva energicamente avviato la riorganizzazione della vita scenica dello stato, promuovendo nella capitale, sotto un'egida protezionista, un «teatro disciplinato, morale e di pubblica utilità»:

I Lorena attuano in materia di spettacoli una politica amministrativa molto sensibile alle ragioni dell'etica, con una particolare attenzione, quindi, per la riqualificazione degli attori, protetti, fin dal 1759, dalle durezza della concorrenza attraverso un rigido protezionismo nei confronti delle compagnie straniere; ciò consente agli attori toscani, che spesso si dedicano all'arte da semiprofessionisti all'interno di accademie di buon livello [...], di guadagnare una certa media qualità espressiva, dove non si registrano certamente gli splendori divistici ancora possibili in altre parti d'Italia, ma restano comunque banditi gli eccessi istrioneschi.⁶⁴

Ben si comprende allora perché la nostra *Memoria* possa guardare all'«Accademia Toscana» come a un modello da cui trar frutto; ma anche perché quel modello – agli occhi di un esperto «conoscitore dell'aura teatrale, e non stitico pedante», per dirla con Gozzi – non poteva certo incarnare, di per sé, lo spirito di una vera «riforma nella maniera di recitare» (§ 1). Il freddo decoro degli attori fiorentini non avrebbe mai potuto garantire la desiderata «magia delle Scene»; era necessario creare piuttosto un amalgama nuovo, gettare un ponte tra genio/sregolatezza e mediocrità/compostezza:

62. Al riguardo, cfr. in particolare F. TAVIANI-M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (1982), Firenze, La casa Usher, 1992², pp. 344-353.

63. Paradossalmente, non lo era per il suo acerrimo 'fratello nemico', Carlo Gozzi, che lo avrebbe voluto direttore, a Venezia, di un privilegiato «Teatro di coltura»: cfr. supra, nota 6.

64. M. PIERI, *La Firenze di Alfieri fra la Crusca e il Cocomero*, in *Alfieri tra Italia ed Europa*, a cura di C. FORNO e C. CEDRATI, Modena, Mucchi, 2011, pp. 115-133: 117. Sul tema, oltre ai già citati studi di Villa e Pagnini, si veda anche M.I. ALIVERTI, *Breve storia di un progetto leopoldino (1779-88)*, «Quaderni di teatro», III, 1981, 11, pp. 21-33.

Ho scelti gli attori da due scuole, dalla *Veneziana*, e dalla *Fiorentina*; l'una un po' più sregolata, ma viva, ma suscettibile di modificazione; l'altra più composta, ma fredda. Questa mescolanza dovrebbe giovare vicendevolmente alle due porzioni. I Toscani insegneranno la buona pronunzia, e il contegno ai Veneziani; questi ispireranno anima, fuoco, elasticità ai primi. (§ 3)

3.2. La 'Memoria' riesumata: i veneziani (com'è giusto) fanno la parte del Leone

Nonostante la dichiarata equanimità nella scelta del «fiore delle Compagnie Italiane», con espresso riferimento alle due «scuole» veneziana e fiorentina, la *Memoria* registra un sensibilissimo divario tra le due componenti. Non solo per vanità, un Pietro Chiari, nella già citata lettera del 16 febbraio 1771, poteva dichiarare:

La scelta fatta da codesta sua Serenissima Corte d'alcuni Attori, ed Attrici di merito per incominciar prestamente, ed efficacemente promuovere il progettato decoro del Teatro Italiano, esser non potrà a giudizio di tutti migliore. Avendo ella meritato l'ammirazione, e l'applauso di questa istessa Metropoli [Venezia], che gli ha a tanto onore allevati, e se li vede improvvisamente rapiti, meritava ancora questo allegro trasporto da chi fece per venti e più anni quanto potea a sì nobile oggetto.

In effetti, dei ventitré attori menzionati e descritti, ben diciassette sono veneziani o di 'scuola' veneziana; dei rimanenti sei, solo quattro sono certamente di area toscana (di cui tre, non a caso, attivi al Cocomero, il teatro fiorentino 'privilegiato' per la prosa), mentre resta incerta l'identità degli ultimi due.⁶⁵

È vero che l'estensore della *Memoria* riserva al fiorentino Jacopo Corsini quello che è forse l'elogio più incondizionato, non esitando a definirlo «nato fatto per dirigere una compagnia coll'esemplarità, e col sapere» (§ 15) e a suggerirlo infatti come capo «dell'Accademia, [...] Direttore in tutto ciò che riguarda azioni teatrali» (§ 16). Per quanto l'«agente teatrale» della corte parmense ha avuto modo di osservare in teatro, Corsini «recita naturalmente più di nessun altro: è regolato nel gesto, e nel portamento», ma è fuori dalla scena che «ne ha fatto maggior concetto»: perché «è uomo che parla profondamente dell'arte sua, savio, composto, zelante, e povero». In che senso la *povertà* possa essere un requisito dirimente per la scelta di un attore di cotanto peso, è

65. Si tratta di attori menzionati come possibile (ma secondaria) scelta o per il ruolo di «servitore comico» (Sgherli) o per quello di Arlecchino (Balughi): pur essendo stato impossibile identificarli, dati interni alla *Memoria* stessa fanno intendere che entrambi appartenevano a compagnie di formazione veneziana (cfr. le note ai §§ 23 e 30 del testo).

domanda da lasciare prudentemente in sospeso; per certo, qualche influenza avrà esercitato il credito, di cui già allora Corsini godeva, di essere un valente «Improvvisatore», che «lascia uscire, di tratto in tratto, sul finir delle recite, ottave degne del Tasso e dell'Ariosto» (sic, § 15): quelle stesse che di lì a qualche anno cominciarono a essere stampate e vendute nel «Negozio di Cartoleria del Sig. Gioacchino Ferrini in Piazza del Gran-Duca [l'attuale piazza della Signoria]», e il cui editore si spingeva ad asserire che se Scipione Maffei avesse conosciuto Corsini, lo avrebbe additato come terzo dopo Fagioli e Goldoni tra i «restitutori dell'onesto moderno Teatro». ⁶⁶

Ma degli altri tre fiorentini, se al *Faloppa* Gaspero Valenti – di formazione accademica, poi però comico itinerante – viene riconosciuta la palma di «buffone ingegnoso, e veramente faceto. [...] buon comico non da smorfie [...] ma per naturalezza, talento, e sali, e lazzi di buon conio» (§ 21), di Baldassare Bosi – proposto come seconda scelta per il medesimo ruolo di «servitore comico» – viene detto che è «cosa assai mediocre, tutto stento, e sforzo, senza naturalezza e facilità» (§ 22), nonostante il suo *pedigree* lo segnalasse come uno dei membri storici della compagnia del Cocomero. ⁶⁷

Quanto al terzo elemento, la servetta Rosa Roffi che pur tanto entusiasma l'estensore della *Memoria*, viene candidamente riconosciuto che al suo posto sarebbe stato senz'altro da preferire «la celebre Serva d'Italia, la *Maddalena*, [...] che malgrado l'età, e i piccioli difetti, piace ancora» (§ 18): il solerte funzionario di Du Tillot non ha ardito proporla solo per due ragioni, «cioè per l'età, e per poter pur dire d'aver una giovinetta quale V. E. si compiacque di descrivermela, atta a prendere qualunque piega» (§ 19).

Maddalena Marliani, ormai alla soglia dei cinquant'anni, è una vecchia gloria senza età, una star fuori del tempo; e non si può non ricordare che di qui a qualche mese, all'inizio del 1771, uscirà a stampa il più compiuto encomio dell'attrice, dovuto alla penna del pur feroce Antonio Piazza:

Una memoria felicissima che mai non le lascia del suggeritore aver d'uopo; un'eloquenza fiorita che all'improvviso le mette in bocca le parole più scelte e i termini più eleganti, in quelle Commedie che si chiaman dell'arte; un tuono di voce chiaro, armonioso, soave; una grazia di gestire ch'esprime le cose prima del labbro; un possesso di scena che la rende padrona di tutto, sono le qualità che formano di lei la Comica

66. *Lo stampatore a chi legge, in Ottave cantate nel Teatro di via del Cocomero dal comico sig. Jacopo Corsini una per ciascheduna delle sue recite della primavera dell'anno 1778. fino a tutto il carnevale 1779. coll'allegorie delle medesime*, s.i.t. [ma: Firenze, Ferrini, 1778-1779], pp. 1-2. Risale al 1774-1775 la prima serie di queste ottave di cui si conservi un esemplare (Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio).

67. Per entrambi gli attori, si vedano di séguito le relative note.

migliore de' vostri Teatri. Sebbene ora sia avanzata negli anni pure conserva tutto lo spirito della fresca sua giovinezza. La gracilità della Persona, la vivezza degli occhi che le brillano in fronte, l'agilità con cui opera, non lascia sì facilmente distinguere s'ella sia giovine, o vecchia.⁶⁸

Anche del marito Giuseppe, che ormai va per la sessantina,⁶⁹ la nostra *Memoria* fa menzione, all'atto di proporlo come seconda scelta per il ruolo di Brighella. Ma nel suo caso, pur parendo «migliore» rispetto ad altri, il tempo è stato meno generoso, rendendolo «uomo avanzato assai, corpulento, e ormai inabile» (§ 29). Una testimonianza del tutto in controtendenza con quanto, dieci e più anni dopo, asserirà il «Plutarco dei comici italiani»: «Vive [1782] il Marliani in età avanzata, e tuttavia si esercita ancora nella sua Maschera, ed è applaudito sui Teatri come eralo negli anni suoi meno senili».⁷⁰

Analoga sorte quella di un altro celeberrimo attore di formazione goldoniana, Cesare D'Arbes: se la commossa testimonianza del Bartoli lamenterà che «non è rimasto all'Arte Comica un Pantalone, per cui da altri possa nutrirsi la speranza, di vederlo in questi tempi uguagliato giammai», la *Memoria* lo rubrica ancora come il primo Pantalone d'Italia: ma dopo aver lasciato la compagnia Sacco, per passare a quella Lapy con funzioni direttive, «non recita quasi mai», e si presenta «più tosto avanzato in età, e pingue assai» (§ 27).

Un altro Pantalone goldoniano, il veneziano Pietro Rosa, viene menzionato come terza scelta per il ruolo: è sicuramente «da mettere tra i buoni», ma, oltre a essere divenuto capo di compagnia (e dunque soluzione scarsamente praticabile), anche per lui il tempo incalza («avvicina i 60 anni»), e poi contamina il suo ruolo con quello del Dottore (quando invece «Pantalone non vuol essere che un Mercante economico, un Padre di famiglia rigoroso, e un vecchio avaro. La letteratura, e l'erudizione non è per lui», § 27).

Mentre i Marliani e D'Arbes si erano formati nella compagnia goldoniana del Sant'Angelo, Rosa, di formazione dilettante, era stato figura di spicco di quella del San Luca dove era stato arruolato nel 1754, a séguito della morte del celebre Francesco Rubini, a sua volta successore del leggendario Pantalone Garelli.

68. A. PIAZZA, *Giulietta ovvero il seguito dell'impresario in rovina*, Venezia, s.e. [Modesto Fenzo], 1771, p. 75; la licenza di stampa fu rilasciata in data 26 febbraio 1770 *more veneto*.

69. Da documentazione archivistica inedita, su cui tornerò in altra sede, sappiamo che Giuseppe Marliani era nato nel 1711.

70. BARTOLI, to. II, p. 28 (la definizione di Bartoli come del «Plutarco dei comici italiani» si deve a A. D'ANCONA, *Viaggiatori e avventurieri* [1911], prefaz. di E. BONORA, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 108-109). Peraltro, sulla proverbiale rinomanza dei coniugi Marliani in anni coevi alla nostra *Memoria*, hanno lasciato nascosta testimonianza gli scartafacci di Carlo Gozzi: cfr. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., pp. 433, 498, 686 e 739.

Sempre alla compagnia goldoniana del San Luca si erano formati altri due attori repertoriati nella nostra *Memoria*: Giuseppe Majani, di cui si dirà, e Antonio Martelli. Quest'ultimo, bolognese – come Rosa di formazione dilettante e anch'egli arruolato nel 1754 in qualità di 'versatile' Brighella⁷¹ viene menzionato come seconda scelta per due possibili ruoli: quello del «servitore comico» e quello del Brighella. L'eleggibilità nel ruolo di primo zanni si basa solo sulla qualifica dell'attore nella compagnia del Sant'Angelo, e sull'opinione corrente circa le sue qualità, ma non sulla conoscenza diretta dell'estensore della *Memoria* (cfr. § 29). Conoscenza invece garantita per l'altra opzione che prevede un «carattere caricato»: l'attore, «di buona età, e corporatura», è stato visto una volta in una «commediaccia sguaiata, in cui faceva la parte di vecchio borbottatore, e mi parve cosa molto forzata» (§ 23). La *commediaccia sguaiata* è il *Todero brontolon* il cui personaggio eponimo era stato da Goldoni costruito proprio sulla misura interpretativa di Martelli (carnevale 1761-1762). È lecito chiedersi, alla luce della nostra testimonianza, se l'attore, che del *Todero* aveva poi fatto un suo cavallo di battaglia, non avesse nel tempo – e lontano ormai dalla direzione del suo ex-poeta di compagnia – reso manieristica la propria interpretazione del personaggio: con quel suo «gran tuono di voce da spaventare un'armata, tuono che mai non si cangia e che stordisce l'udienza», una «voce da bufalo» che rendeva l'attore idolo dei gondolieri e delle loro «mani callose» «con coloro, chi grida più ha più merito, e dove trovare tra i comici una voce da *stali* e *premi* [alocuzioni che i gondolieri urlano all'incrocio di un rio] più sonora di quella?».⁷²

La rassegna della scena italiana contemporanea che la *Memoria* dispiega, non condizionata da prospettive retoriche d'alcun genere, può risultare irrispettamente irriverente verso stelle del firmamento teatrale settecentesco ancora ben lucenti. È il caso del «celebre *Sacco* – pur repertoriato come prima scelta per l'Arlecchino –, ormai troppo vecchio, ed impinguato, sempre troppo licenzioso, e motteggiatore anche di là dai limiti» (§ 30); ma anche di sua sorella Andriana, incidentalmente definita come «cattivissima servetta nella medesima compagnia» (§ 29). Bartoli invece rimarcherà come «nel carattere della Serva

71. Cfr. il modo in cui l'attore viene presentato al pubblico di Venezia all'atto del suo esordio nell'*Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*, in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. v, pp. 607-608.

72. A. PIAZZA, *L'attrice [Il teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere, 1777-1778]*, a cura di R. TURCHI, Napoli, Guida, 1984, p. 128. Sempre secondo la testimonianza di Piazza, Martelli era molto geloso dei personaggi che Goldoni aveva ideato per lui: «Qualora detto venivagli che qualche altro recitava bene delle sue parti, "Come – diceva – se il Goldoni le ha scritte per me? Io sono stato il primo a farle; non può darsi, non è vero, o saranno mie copie, o reciteranno male"» (ibid.). Già nella *Giulietta*, il romanziere aveva, di scorcio ma impietosamente, schizzato il profilo di Martelli: «Vecchio smemorato che raglia sempre come un Asino, ch'urla come uno spiritato, e non sa mai una parola della sua parte» (*Giulietta*, cit., p. 80).

[...] riuscì spiritosissima, dilettao infinitamente co' gustosi suoi detti, colla pantomima, e con i lazzi caricati, e graziosi».73 Ma Goldoni lascerà trasparire insofferenza per qualche sua *outrance*74 e Piazza, in simultanea con la nostra *Memoria*, ne disegna un ritratto impietoso quanto memorabile.75 Il dato è tanto più curioso – o sintomatico – in considerazione del fatto che appena un anno prima, in occasione dei festeggiamenti per le nozze del duca Ferdinando con Maria Amalia d'Austria, Sacco e la sua compagnia erano stati ingaggiati dalla corte di Parma per un ciclo estivo di ventidue rappresentazioni, dietro il cospicuo compenso di cinquecento zecchini romani, illuminazione del teatro e orchestra spesati, più garanzia di «quartieri con letti, mobili ed utensigli di cucina per convivere la compagnia tutta assieme».76

Ma se Antonio Sacco (con sorella al séguito) viene così sommariamente liquidato, dalla sua compagnia – tanto rappresentativa della *scuola veneziana* – risultano selezionati ben tre attori: Regina Marchesini, Agostino Fiorilli e Atanasio Zanoni.

Zanoni (per *lapsus calami* menzionato come «Campioni»)77 viene scelto perché «ha il corpo, la voce, e il gesto d'un vero Brighella», anche se è «a dire il vero, un po' troppo verboso» (§ 29): una notazione che fa da sapido contrappunto alla retorica dell'*elogium* con cui l'avrebbe consegnato alla storia Bartoli: «non ha certamente chi l'agguagli nella facondia delle parole».78 D'altro canto, «valentissimo Comico, onest'uomo, e d'indole dolcissima», lo avrebbe definito con cognizione di causa Carlo Gozzi:79 i requisiti dell'onestà e della malleabilità dovevano per certo essere congeniali ai *desiderata* di Du Tillot.

Unico attore a essere menzionato con il nome del ruolo e non con quello anagrafico (§ 26), Fiorilli è anche l'unico a imporsi senza riserva alcuna (salvo quella di essere «un po' troppo avanzato [in età]», riserva vanificata peraltro dall'ottimo «stato di salute» in cui è stato trovato l'attore): Tartaglia è, né più né meno, «quell'eccellente comico nato fatto, in cui l'arte serve solamen-

73. BARTOLI, to. II, p. 153.

74. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, cit., p. I, chap. XL, p. 184. Sull'attrice, si vedano le belle pagine dedicate da M. PIERI, *Da Andriana Sacchi a Teodora Ricci: percorsi di drammaturgia*, «Problemi di critica goldoniana», XIII, 2006 [ma 2007], pp. 29-50.

75. «Una Servetta, o per dir meglio Servaccia, vecchia, orrenda, sguajata, che pare una Simia alzata in due piedi, che vuol fare la spiritosa, e dice sempre delle cose fredde e insulse da muovere i flatti e la diarrea sino al Colosso di Rodi» (PIAZZA, *Giulietta*, cit., p. 81).

76. CIRANI, *Musica e spettacolo a Colorno*, cit., p. 65 (i dati e la citazione sono desunti da Parma, Archivio di stato, *Computisteria farnesiana e borbonica*, b. 934/a).

77. Per le ragioni che sottostanno al *lapsus*, cfr. infra, nota 123.

78. BARTOLI, to. II, p. 283.

79. C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. BOSISIO, con la collaborazione di V. GARAVAGLIA, Milano, LED, 2006, p. 916.

te per far sempre più spiccare la natura» (§ 26). Una volta tanto l'icona che ne creò Bartoli riceve piena conferma dalla nostra *Memoria*, nonché dalle calde e ripetute raccomandazioni che Luigi Bissoni rivolgeva ai suoi corrispondenti parmensi per non lasciarsi in alcun modo sfuggire un capitale così prezioso.⁸⁰

Il Fiorilli è sulla Scena un gran Comico, e per tale fu adottato da tutta l'Italia. Una buona voce, un personale vantaggioso, un lazzo spiritoso, e pronto, sono i capitali in lui meno stimabili. Il suo profondo intendere l'arte con cui si alletta il Popolo in certe situazioni, che devonsi afferrar di volo, e che sfuggite non lasciano luogo di far colpo alla Scenica arguzia; e l'essere grazioso naturalmente senza stento, senza affettazione, o durezza; il mostrarsi pronto ritrovatore d'un vivace motteggio, che altro ne ribatta, ed avvulsa; il sapere con immensa perizia tutta la Commedia a memoria senza dimenticarsi giammai alcuna ancorché menoma cosa; questi sono finalmente tutti quei pregi rari, che in lui abbondevolmente si trovano, e che lo costituiscono un perfetto originale del vero Comico pronto, spiritoso, ed arguto.⁸¹

Quanto infine a Regina Marchesini, prima donna e, come da testimonianza del suo 'poeta di compagnia' Carlo Gozzi, «valentissima comica, che con tutto il di lei valore»⁸² Sacco avrebbe licenziato proprio a partire dall'anno comico successivo per dotarsi di una prima donna più avvenente, è un'attrice un po' *agée* (trentacinque-trentasei anni...): proprio per questo, e nonostante alcuni malvezzi interpretativi,⁸³ viene selezionata per «Parti di Regina, e di Madre» (§ 14).

80. Si vedano almeno le lettere indirizzate a Giuseppe Pezzana e Pio Quazza, entrambe datate «Ven.^a 16 marzo 1771» (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.): «Al Fiorilli con tutta serietà ho detto quanto mi fu ordinato da lei, e da M.^e Pio [Quazza] onde quasi lo avremmo, perché basterà, che S. E. spedisca la let.^a di domanda a S. E. Amb.^e di Spagna con la Scr.^a, e questi si sottoscriverà pub.^e, e così sarà egli ed ancor io liberi da tutti li impegni. Ciò lo dico con fondam.^{to}, ma con questi mi creda Sig.^r Abb.^e conviene risolversi, e addatarsi a quello ricerca per avere un bravo comico»; «Ho detto con serietà l'ordinatomi al Tartaglia. Ho scritto sopra ciò al Sig.^r Abb.^e Pezzana come devono regolarsi, ma mi creda (quando lo vogliono) questi conviene fermarlo sub.^o, giacché abbiamo l'opportunità, ch'egli sta a Ven.^a fino a Pasqua. Risolvendo di fare quanto ho scritto m'avvisino. Il Personaggio ch'io avevo idea non equivalerà mai al Fiorilli. Questi era il vecchio Maiani [Francesco] ottimo per concertare, ma mai capace di supplire al Tartaglia, se non in caratere di Dott.^o, o fare un Vecchio nel Serio come fece ottimam.^{te} nel Disertore [di Mercier] con applauso universale. Io l'avevo esibito credendo trascurassero l'accenato Fiorilli, ma il mio suggerim.^{to} sarebbe di porsi al sicuro col stabilire il Tartaglia, fermando un uomo d'abilità, concetto, ed onorato».

81. BARTOLI, to. I, p. 219.

82. GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 451.

83. Nella *Memoria* viene stigmatizzata «l'affettazione» (determinata «dal Paese, più che dalla natura»: la Marchesini era toscana), insieme «al gesto, che pare operato con molle, e alle smorfie, ed allungamenti di labbra, che sono l'ordinario vizio di chi vuol pronunziare con soverchia avvedutezza» (§ 14).

Ma al 'segugio' parmense non sfugge la giovane promessa che sta per prendere il posto di Regina: Teodora Ricci, prossima musa del pigmalione Gozzi. Egli non sa nemmeno che è già stata reclutata dalla compagnia Sacco; ma il suo radar ha captato che ha il requisito principe della gioventù («di 19 in 20 anni»), inoltre gli è stata «annunziata» come «di bellissima figura, e molta aspettativa», e si ripromette di andarla a vedere a Lodi dove la compagnia Rossi (in cui ancora milita Teodora) terrà le rappresentazioni del prossimo carnevale (§ 25); né trascurerà di tenersi in séguito aggiornato, interrogando a più riprese il *Pantalone sensale di comici*, il suo agente segreto a Venezia.⁸⁴

Accanto alle vecchie glorie – ancora fulgenti o prossime al disarmo – dalla *scuola veneziana* vengono ovviamente selezionati anche gli astri nascenti, tra i venti e i trent'anni. Oltre al quartetto degli innamorati, di cui si dirà, la cèrnita individua due personalità di ben diverso destino: Felice Sacchi e Petronio Zanerini, come seconde scelte, rispettivamente, per le parti di Arlecchino e «di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ecc.».

Formatosi nella compagnia Medebach, Felice vi era stato addestrato «nel faticoso mestiere di secondo Zanni» da Giuseppe Marliani, ma a quella formidabile palestra, sotto la spinta di un tenace spirito emulativo, aveva affiancato la frequentazione assidua degli spettacoli del suo leggendario omonimo, «procurando d'imparare tutto il buono che da lui [Antonio Sacco] sentiva, e dalle altre Maschere della stessa Compagnia. Quindi formatosi un generico di cose graziose, usavalo a tempo con prontezza, e capacità, e ne riscuoteva delle lodi dagli spettatori».⁸⁵ Grazie alla mediazione di Goldoni,⁸⁶ *Sacchetto* – questo l'ap-

84. In una lettera di Bissoni a Pezzana del 23 febbraio 1771 si legge: «La giovane, della quale si fece discorso quando ella era in Venezia, è Teodora Ricci, che l'anno scorso era nella Compagnia Rossi in Piacenza. Questa dicesi d'abilità, ed è stata fermata dal Sig.^r Antonio Sacco unitamente al Marito, che recita da Moroso. Ella sarà ancora o a Piacenza oppure a Mantova, ciò che le serva di regola»; e, in una successiva lettera del 2 marzo, così tornerà sull'argomento: «La Ricci ch'io le indicai era l'anno scorso nella Compagnia Rossi. La sua età è di anni 20, buona figura, un poco tarmata dal vaiolo, ma fa effetto in Teatro; il marito è un moroseto da sentire per terzo o quarto di passabile figura anch'egli. Il casato del marito è Bartoli. Essa è venuta in Venezia lunedì scorso con la corriera di Modona, e passa per prima donna nella Compagnia Sacco, che va la Primavera a Mantova. Può fare (quando sarà il tempo) una gita, e sentirla. Essa ha già scrittura per tre anni, ma sotto a questo benedetto Cielo, chiamata di Principe scioglie li impegni» (BPP, *Fondo Pezzana*, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.).

85. BARTOLI, to. II, p. 142.

86. Si vedano le lettere a Francesco Albergati Capacelli del 27 maggio 1765 (da Versailles) e del 22 luglio 1765 (Compiègne) in GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. XIV, pp. 344-345 e 348. Il Sacco nominato in queste lettere, da Ortolani in poi, è stato a lungo identificato con Antonio, laddove si tratta invece di Felice: Goldoni ne parla infatti espressamente come di «codesto Arlecchino Sacco della compagnia di Medebach» (ivi, p. 344; si ricordi peraltro che il nome d'arte di Antonio era Truffaldino, e non Arlecchino; ed è superfluo sottolineare che nel

pellativo che si era guadagnato – era stato chiamato alla Comédie Italienne in sostituzione di un altro secondo zanni-mostro sacro, Carlin Bertinazzi: dopo un esordio deludente (8 maggio 1767), con ferrea determinazione aveva cercato, nel volgere di pochi giorni, di conformarsi «au goût de la Nation», e a chi gli chiedeva se dei progressi così rapidi gli fossero costati molto: «*J'ai beaucoup pleuré*, dit-il, avec une sensibilité vraiment touchante, & une modestie digne d'encouragement». ⁸⁷ Tornato in Italia, e riunitosi alla compagnia Medebach, continuò a distinguersi per il suo *physique du rôle*, e difatti la *Memoria* lo indica come quello che «meglio conviene a noi. Il corpo, la struttura, e il volto mi sono sempre paruti da vero Arlecchino. Egli è di buona età, più circospetto di Sacco, e più docile alla correzione» (§ 30). Ma altro destino attendeva questo cultore entusiasta e umile della propria professione: a detta di Bartoli, infatti, la sua «salute mal ferma [...] lo ridusse in breve alla Tomba morendo d'anni 36. in Milano pieno di Cristiana rassegnazione, e ciò fu nella Primavera del 1771»: ⁸⁸ nel bel mezzo, dunque, della trattativa che avrebbe dovuto condurre alla formazione della compagnia «più eccellente d'Italia».

Tutt'altra la sorte di Petronio Zanarini. L'estensore della *Memoria* lo tratta con qualche sufficienza: lo propone come sostituto estemporaneo di Jacopo Corsini nelle parti «di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ecc.», o «per una terza parte interpretata nelle Tragiche azioni; e per qualunque altra nelle Commedie, e nelle farse a soggetto», limitandosi ad annotare che «recita con naturalezza, e può diventare bravo attore sotto la guida del Corsini» (§ 17). Bolognese di origine e di formazione dilettante, Zanarini era stato arruolato da Sacco nella sua compagnia nel 1767 e per certo dovette in breve tempo guadagnarsi una buona reputazione, se lo troviamo protagonista eponimo del diderotiano *Père de famille* allestito in traduzione dalla compagnia Sacco a Venezia già l'11 gen-

1765 – come in quasi tutti gli anni precedenti e nei successivi – Antonio Sacco aveva compagnia propria, all'epoca attiva al Sant'Angelo). Goldoni era stato investito della contrattazione dall'intendente dei *Menus Plaisirs du Roi*, Papillon de la Ferté, e aveva preso molto a cuore l'ingaggio del nuovo Arlecchino («per dirle la verità, sono io quello che ha reso qui giustizia al suo merito: ivi, p. 345).

87. A. D'ORIGNY, *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, to. II, p. 46.

88. BARTOLI, to. II, p. 142. Va peraltro segnalato che nelle lettere di Bissoni scritte da Milano (in data 6 e 17 aprile 1771) non c'è nessun riferimento alla disgrazia occorsa al suo collega (come si ricorderà, Sacchetto e Bissoni facevano entrambi parte della compagnia Medebach, nella primavera 1771 effettivamente a Milano, come da testimonianza di Bartoli), né alcun riferimento ricorre in quelle successive, scritte nel luglio da Torino (dove la troupe teneva la sua stagione estiva).

naio 1769.⁸⁹ Il grande e replicato successo dell'allestimento⁹⁰ era stato dovuto anche alla prestazione di Zanarini, come narra la testimonianza di un suo collega, Francesco Bartoli, anche lui membro della compagnia Sacco:

Una magistrale intelligenza, una bella voce sonora, un personale nobile, e grandioso, un'anima sensibile, ed un'espressiva naturale, ma sostenuta, formano in lui que' tratti armonici, e varj, co' quali sa egli così ben piacere e dilettere a segno di strappare dalle mani, e dalle labbra degli uditori i più sonori applausi. Eccolo nel *Padre di famiglia* di Monsieur Diderot, a sostenere tutti gli affetti d'un Genitore pieno di zelo, ed amante della sua cara prole; ma sdegnato rimproverare al figlio le sue debolezze, e da lui cimentato dargli fuor di stesso la paterna maledizione.⁹¹

Del resto, ben prima che Zanarini fosse giudicato – da pubblico, autori e attori – come «il più grande fra tutti gli attori» del Settecento italiano,⁹² il riconoscimento maggiore gli sarebbe venuto proprio da Parma, nel 1774, allorché, nella costituenda «Accademica Unione Teatrale al servizio di S. A. R.», gli sarebbe stato affidato il compito di «Primo Serio, accordato non solamente a recitare continuamente, ma inoltre ad istruire la Gioventù, che verrà di mano in mano aggregata all'Accademia».⁹³ E se quell'iniziativa – come abbiamo già avuto modo di considerare – si sarebbe spenta nel volgere di qualche mese, a siglare il culmine del destino artistico di Zanarini sarà ancora una volta Parma: a lui infatti si deve la celeberrima interpretazione, rimasta immorta-

89. Cfr. Venezia, Biblioteca del museo Correr, *Codice Gradenigo-Dolfin*, n. 67, *Commemoriali, Diario, et annotazioni curiose occorse in Venezia, nelle città suddite, et altrove* [Notatori], vol. XXI, c. 116v. Come ho dimostrato altrove, la compagnia Sacco – che il senso comune percepisce ancora come quella per antonomasia depositaria dell'antico retaggio dell'Arte – si distingueva anche per la straordinaria tempestività con cui proponeva le più recenti produzioni francesi, talora giocando addirittura d'anticipo sulle stesse *premières* parigine (cfr. A. SCANNAPIECO, *Tra Goldoni e Diderot, Pertici e Sacco: 'pères de famille' sulla scena dell'Italia settecentesca*, «Studi goldoniani», XII n.s. 4, 2015, pp. 71-86).

90. Cfr. GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, cit., p. 57.

91. BARTOLI, to. II, p. 279.

92. A. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani. Cenni artistici dei comici italiani dal 1550 al 1780, compilati dall'artista comico Francesco Bartoli e dall'attore Antonio Colomberti continuati fino al 1880*, testo, introd. e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009, II. M-Z, p. 594 (l'autore aggiunge: «da esso incominciò la riforma del vestiario preciso al costume dei tempi e delle epoche per la declamazione della tragedia e per la recitazione del dramma e della commedia»); si consideri anche la testimonianza, precedente, di Carlo Gozzi, che addita in Zanarini «il miglior comico che abbia l'Italia» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 915).

93. Parma, Archivio di stato, *Teatri e Spettacoli*, b. 1, *Nota degli Attori componenti l'Accademica Unione Teatrale al servizio di S. A. R., accordati a recitare in tutto l'Anno, senza veruna riserva, e ciò per un Triennio da comincarsi alla Pasqua di Risurrezione del prossim'Anno 1774 e da terminarsi alla Quaresima dell'Anno 1777*.

lata nei ricordi di Goethe, dell'*Aristodemo* di Vincenzo Monti, l'ultima opera a essere premiata, e sia pur 'fuori tempo massimo', dal concorso parmense.⁹⁴

3.3. La 'Memoria' riesumata: il prisma delle fonti

Il fascino forse maggiore di questa 'memoria ritrovata' – lo si sarà già intuito – è nel suo restituirci uno sguardo particolare, uno sguardo a cui non siamo abituati, su alcuni tra i principali attori del secondo Settecento italiano. Per cogliere tale aspetto in tutta la sua suggestiva pienezza, converrà conclusivamente soffermarci sul quartetto degli innamorati: tralasciando qualsiasi raccordo narrativo e affidando al mero allineamento di voci altrui il compito di illuminarsi reciprocamente.

Le voci in questione, relative a ciascuno degli attori, saranno allineate cronologicamente: la nostra *Memoria* (1770), la *Giulietta* (1771) di Piazza, le *Notizie storiche* (1782) di Bartoli.⁹⁵ La progressione cronologica, come si avrà modo di considerare, per fortuita coincidenza va di pari passo con l'ascesa da un 'grado zero', o quasi, del referto a un grado massimo di manipolazione *fictional* che non per questo trascura di rastrellare brandelli di 'realtà', e, a volte, di restituirli come una lente d'ingrandimento, deformante e fedele al tempo stesso.

Caterina Manzoni, «per le parti tenere d'amante».

Di statura mezzana, volto più tosto bello, carnagione fresca, voce bella, e pastosa, capelli biondi, occhi tra neri, e azzurri, d'anni 28 in circa. Recita con anima, con in-

94. Il concorso in realtà aveva conferito il suo ultimo premio, e in maniera alquanto rocambolesca, nel 1779 alla *Faustina* di Napoli Signorelli; pur essendo pervenute alla commissione giudicante altre opere nel 1781-1782 e nel 1784, nessun'altra fu premiata fino all'*Aristodemo* (1786), che costituì però un caso a sé: essa infatti «ottenne senza concorso la famosa medaglia d'oro dal nostro Duca il quale volle accompagnarla di un viglietto onorificentissimo di proprio pugno» (*Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, cit., p. 439; cfr. anche DEL PRATO, *La Accademica Deputazione*, cit., p. 278). Zanarini portò in scena l'*Aristodemo* al teatro Valle di Roma, il 16 gennaio 1787, spettatore d'eccezione Goethe: la prima si era tenuta a Parma, già con molto successo, nell'autunno del 1786, in un allestimento della compagnia Merli; ma fu la messinscena romana a decretare definitivamente il valore dell'opera, e a persuadere l'autore che essa non fosse «tragedia più da tavolino che da teatro» (cfr. V. MONTI, *Aristodemo*, a cura di A. BRUNI, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1998).

95. Si indicherà immediatamente di séguito a ciascuna citazione il luogo della medesima, dando per scontato riferimento le edizioni già menzionate per ciascuno dei testi in questione. Tra le varie testimonianze di Antonio Piazza, mi limito a quella di *Giulietta*, perché è l'unica che precede la frustrante esperienza di poeta drammatico che condizionerà, in vario modo, i giudizi poi espressi nel *Teatro* (1777-1778) e nelle prefazioni alle *Commedie* (Venezia, Fenzo, 1787, 2 to.); questi ulteriori documenti saranno tuttavia, laddove opportuno, richiamati nelle note.

tendimento, e bastante riflessione. Porta la testa un po' troppo avanti, e bassa; difetto, cred'io, cagionato dall'essere un poco alta di spalle. Disdice per alcune contorsioni di bocca, e principalmente del labbro inferiore alquanto grosso. È figura da piacere; e sente con attenzione chi la corregge. (§ 8)

La sua [di Margherita Gavardina] Compagna ha una lettera di raccomandazione nel volto che dovunque presentasi non le manca mai un accoglimento umanissimo. Giovine, ben fatta, di statura mediocre, e d'una bellezza particolare, le si farebbe un torto a non applaudirla ma in vece di *brava* sarebbe meglio gridare *bella* per non ingannarla. In lei merita una gran lode il suo buon volere che fa tutti i sforzi possibili per renderla capace della sua professione ma la meschina non è nata per la medesima e mancando all'arte quelle naturali disposizioni che, son necessarie, ogni cura e ogni fatica riesce inutile e vana. Colla vita sempre piegata in arco pare che voglia prender qualche cosa dal suolo. Colla voce mai sempre flebile divide il senso delle parole tra le pause e i singhiozzi e pare che ci reciti un Piagnisteo quand'ancor è interessata in qualche scena brillante. (pp. 76-77)⁹⁶

Fu la Manzoni una pregiatissima attrice: bella di presenza, ornata di grazia, spiritosa, e fornita di molti altri pregi. Se recitava nelle Commedie una parte brillante, tutta vestivasi di quel gioioso carattere, e mostravalo collo sguardo, e col riso, facendo gioire gli spettatori insieme con essa. Nelle gravi rappresentazioni internavasi nella forza degli affetti più intensi, ed affittivi, mostrandone la doglia più viva, e sospirando, e piangendo con quella verità, che richiede il Teatro, e che deve spiccarsi dall'ingegnoso, ed eccellente attore. Chi fu a godere il *Disertor francese* [carnevale 1771], e la *Gabriella di Vergy* [autunno 1771], potrà ben dire, e nel carattere di Clerì, e specialmente in quello di Gabriella, come la Manzoni sapesse dimostrare la forza delle passioni negli estremi più forti, sino a languire, e far vedere come veracemente di dolore si muoia. (II, pp. 21-22)

96. Anche grazie alle indicazioni di Bartoli – che laddove necessario redige le sue voci richiamando esplicitamente le ‘diffamazioni’ perpetrate da Piazza nei confronti di alcuni attori – sappiamo che questa deformazione caricaturale di Caterina Manzoni sarà sottoposta dall'autore a un'estesa palinodia nel secondo dei romanzi teatrali (il citato *Teatro*, to. I, 1777), che non solo sarà dedicato proprio all'attrice in precedenza vituperata, ma conterrà al proprio interno ampi e lusinghieri riferimenti alla sua persona (cfr. le pp. 126-127 e 131-132 dell'ediz. cit.). È merito di Valeria Tavazzi (che ha sottoposto a una recensione sistematica la relazione tra i passi delle *Notizie storiche* con quelli corrispettivi dei romanzi di Piazza) aver messo in evidenza che la seconda edizione di *Giulietta* (1784) registrerà, proprio nel passo citato a testo, una cospicua autocensura dell'autore (V.G.A. TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefaz. di P. VESCOVO, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 155-156). Tra la prima e la seconda edizione di *Giulietta*, Piazza si era reso debitore, nella sua esperienza di poeta drammatico, nei confronti dell'attrice, e, molto probabilmente, il suo nuovo e ossequioso *habitus* dipendeva anche dal diverso, prestigioso *status* sociale che l'attrice (ormai ex) aveva guadagnato (si considerino, per singola sintonia, i toni riservati a Caterina Manzoni da Gozzi nelle *Memorie inutili*: ediz. cit., pp. 451-452; i rapporti privati di Carlo con Caterina sono documentati da alcune lettere superstiti: cfr. C. GOZZI, *Lettere*, a cura di F. SOLDINI, Venezia, Marsilio, 2004, passim; resta peraltro il sospetto, in taluni casi sprovvisti di esplicito indirizzo, che la generica destinataria «Caterina» possa essere, più che la Manzoni, la Dolfin Tron).

Margherita Gavardina, «per le parti più ardite».

Di bella statura, bella carnagione, volto rotondo, aria greca, voce bella, e forte, occhi neri, capegli tiranti nel biondo. Recita con fuoco, con espressione nell'ardito; ma con poca riflessione. Porta la testa bassa: ha il labbro inferiore anch'essa mal fatto; ma è bella, figura in teatro. Età 28 in 29 anni.

Amendue queste attrici [Manzoni e Gavardina] fanno sentire di quando in quando nella pronunzia l'accento Veneziano. Gestiscono, e passeggiano male. (§§ 9-10)

L'una [delle due prime donne attive al Sant'Angelo: l'altra è Caterina Manzoni] mozza di lingua e soltanto capace di sostenere un carattere basso e plebeo, non sa più cosa si dica quando sollevasi un poco dalla sua sfera, ma il Popolo le batte sempre le mani faccia bene, o male, e ad applaudirla comincia prima ancor ch'Ella parli. Una vantaggiosa figura, un viso che non dispiace, un certo brio da Teatro che chiama a sé dell'occhiate, un'età ancor capace di far fortuna, coprono i suoi difetti al guardo del Pubblico meno colto, e la fanno stimare una brava Donna. (p. 76)⁹⁷

Recitò alcuni anni a vicenda colla Caterina Manzoni, e furono sempre buone amiche, e compagne; ed una virtuosa emulazione vi fu tra di esse, la quale cagionò de' buoni effetti per l'arte del recitare in queste due Attrici. La Gavardina in molte cose si distinse [...]. Recita la Gavardina anche le Tragiche parti con molto sentimento investendosi delle passioni, sentendole vivamente nell'animo, e dimostrandole in modo, e colla voce, e colle smanie, e co' sospiri affannosi ed interrotti, che nulla resta a desiderarsi dal suo tragico stile di rappresentare. Che se poi si volesse alla di lei pronunzia qualche ostacolo opporre per scemarle il merito, e levarle parte di quella lode che giustamente le viene concessa, noi rispondiamo, che se la Gavardina fosse stata allevata in Toscana, e non in una Provincia, dove la pronunzia dell'Arno non si conosce, ella non avrebbe avuta alcuna Comica ad eguagliarla capace. (I, pp. 259-260)

Giuseppe Maiani,⁹⁸ «per le parti tenere, e ardite».

Di bella, e grande statura, bella figura, bel corpo, color vivo, aria spiegata, voce bella, e forte. Recita con sentimento, con passione, e con ilarità. Si dimentica qualche

97. Più sfumata la deformazione satirica nel *Teatro*: «La seconda Donna, era un pezzo di carne, che destava l'appetito anche a' più nauseati. Bravissima per certi caratteri, si poteva stabilire nel suo mestiero una riputazione onorevole, se contenta d'aver posto il piede nel Socco ridevole, non avesse avuta la mania di calzare il grave Coturno» (PIAZZA, *L'attrice*, cit., p. 129); un'aperta (e ipocrita) palinodia verrà poi tracciata nella prefazione alla *Moglie tradita* (ID., *Commedie*, cit., to. II).

98. Ampî approfondimenti sulla figura del 'Maianino', attore coniato dall'*imprinting* goldoniano, sono stati offerti in due volumi dell'«Edizione nazionale delle *Opere* di Carlo Goldoni»: *La buona madre*, a cura di A. SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2001; *Artemisia*, a cura di M. PIERI, ivi, 2015.

volta. È affettato nel gesto, ne' movimenti, e ne' passi smisurati. Grida un po' troppo ne' tratti indifferenti; e dà di quando in quando nella declamazione: ma ad onta di questi difettucci, è il migliore di tutti. D'anni 23 o 24 in circa. (§ 11)

L'uno [dei due primi uomini attivi al Sant'Angelo: l'altro è Tommaso Grandi] d'essi sembra nato veramente per la sua professione e pare che voglia opporsi direttamente alle qualità che diedegli la natura per esercitarla quanto peggio è possibile. La statura sua, un viso che par bello in Teatro, un tuono di voce che formica nel sangue, una portentosa memoria che gli fa imparare e ritenere qualunque parte più lunga con somma facilità, una franchezza di scena che pochi posseggono, e un discernimento finissimo di ben saper adattare, quando n'ha voglia, al senso delle parole i movimenti, il gesto, ed il passo, sono attributi poco comuni che potrebbero renderlo il miglior Comico de' Teatri Italiani. Tanto è più riprensibile ne' massimi suoi difetti quanto più i medesimi inerenti sono alla cattiva sua volontà. A cagione d'esempio nel fare la parte di Cesare io l'ho veduto in Senato parlar a' Consoli colla faccia ridente mentre il carattere, il luogo, e l'oggetto del suo intervento, non meno che il sentimento del suo discorso, esigevano gravità, compostezza, e mestizia. L'ho veduto nel meglio di qualche scena interessante e piacevole volgere il tergo a chi gli parlava e vagheggiare le bellezze delle Loggie vicine sino che il Suggestore l'avvisava col percuotere il Palco ch'era tempo di rimetterli al primo suo sito e di rispondere al Personaggio che recitava con lui. E non avrò ragion di ripetere che il Pubblico del vostro Paese è il più docile che al Mondo ci sia quando tollera ch'un temerario Istrione così di rispetto gli manchi? Molti altri sono i difetti che ho considerati in quell'Atore, tra i quali il più massiccio è quello di gridar e d'urlare dove ci vogliono delle pause e un tuono di voce flebile e basso, e di tremolar all'incontro e parlar con un filo di voce da moribondo, quando fa d'uopo un ragionare vibrato. E poi quel terminarli da lui ogni Scena masticando l'ultime parole che dice senza che mai l'Udienza ne intenda alcuna, quel riderle in faccia senza ragione o proposito, come farebbe un Ubbriacco od un Pazzo, non sono cose da riscaldare la bile all'Uomo più tranquillo del Mondo? (pp. 77-79)⁹⁹

Un personale gracile e gentile; una voce pieghevole a voler suo; una memoria felicissima, e gagliarda sono i naturali di lui pregi, pe' quali nulla ha egli da invidiare agli altri Comici emuli suoi. La sua intelligenza perspicace; una vera conoscenza del Teatro; e qualche studio fatto sull'opere de' Comici scrittori gli hanno agevolati i mezzi di rendersi singolare nella sua professione. Dicanlo Venezia, e Milano, lo palesino Genova, e Torino, lo confessino Mantova, e Parma, se videro mai altro Comico più pronto e più trasformato ne' caratteri che rappresenta, di quello che si fa distinguere il valoroso Majanino. Anche laddove si tratta di recitare all'improvviso

99. Decisamente più *tranchant* (e incolore al tempo stesso) il trattamento riservato all'attore nel *Teatro*: «Ora siamo al primo amoroso, giovine rinomatissimo che si fece conoscere in tanti paesi, del quale mi permetterà chi legge ch'io narri la storia interessante e piacevole e favorirà di rinnovarmi la sua attenzione. Incomincio. 'Maianino'. Ho finito» (PIAZZA, *L'attrice*, cit., p. 130).

non mancangli mai le parole, e sa mostrarsi verboso, ed elegante a un tempo istesso. [...] Comico impareggiabile, e nell'arte sua puntualissimo, ed indefesso. [...] con un semplice abbozzo mostreremo del Majanino gli spiritosi raggiri [...]. Predominato il Majanino dalla passione del gioco, a quello pensa, in quello trattiensi, e trova in esso l'unico suo compiacimento. [...] Fra le turbolenze de' suoi casi ricorre a' stratagemmi, ed in virtù delle sue parole il rame in galloni tessuto, oro, ed argento diventa; i zargoni, pietre di poco conto, cangiansi in brillanti di pregio, e vendendo, o impegnando queste sue merci, al suo bisogno provvede, e traffica, e spende più i suoi talenti, che i suoi beni; ed in questa alternativa di cose va passando la vita tranquillamente, né mai è per esso d'agitazioni turbata. [...] Che si dirà se asseriremo, che alcuni creditori lo fuggono per non essere costretti dall'incantesimo della sua favella a fargli nuove prestanze? Eppure ella è così. Affabile e sommesso; ilare, e piangente; consolato ed afflitto sa egli dimostrarsi nelle varie occasioni, che lo imbarazzano per poco, e dalle quali si scioglie coll'armi de' suoi ragionamenti efficacissimi ad acchetare, ed a persuadere anche talvolta chi ha gran ragione di temere di lui. Egli non ha certamente niente meno di quello spirito astuto, e raggiratore, del quale furono ben provveduti que' celebri bizzarri Uomini della Toscana Barlachia, Gonnella, ed Arlotto tanto famosi per le burle loro; ed anzi io credo che se vivessero ancora, farebbero di cappello a Majanino, ed a lui cederebbero la palma nella scuola della più fina, ed accorta furberia. Scaramuccia istesso, Comico di simil tempra, di cui diamo la vita in queste Notizie, rimarrebbe molto addietro nelle sue invenzioni, se tutte quelle del Majanino con simile precisione raccontar si volessero. (II, pp. 7-11)

Tommaso Grandi, «per le parti miste, e non decise».

Giovane anch'esso di buona figura, e statura, corpo ben fatto, color vivo, aria ilare, e spiegata, età fresca di 25 in 26 e forse meno: d'indole docile, ma viva, adattato per li caratteri misti d'indifferenza, e passione, e per altri caricati con nobiltà. Questi due attori [Maiani e Grandi] abbisognano di correzione nel gesto, nel passeggio, nella modulazione della voce, e nello sceneggiar Pantomimico. (§§ 12-13)

L'altro Compagno suo [di Maiani] riesce mirabilmente soltanto nell'imitare un italianato Francese. Negli altri caratteri è affettato non poco. Si move sempre colle ginocchia indurite, tutti i passi suoi sono misurati ed eguali, talché sembra affatto una Figura che dalle suste riceva i suoi movimenti. Tenero e molle come un dilicato Narciso va sempre a caccia cogli occhi per saettar tutte le Donne che vede affacciate ne' Palchetti proscenii. Quando ha tempo che bastigli per mancar dalle Scene alcun poco, senz'ommissione del suo dovere, scende tosto nel Parterre e va a far la sua cerca d'applausi, e a mostrar più d'appresso le dipinte sue guancie alle Bellezze donne-sche. (pp. 79-80)¹⁰⁰

100. Anche in questo caso, l'attore sarà 'risarcito' nella prefazione a *La felicità nelle sventure* (PIAZZA, *Commedie*, cit., to. I, p. 215).

Uno studio indefesso, una buona presenza, una espressiva naturale senza bassezza alcuna, una pulitezza lodevole, ed uno spirito pronto e vivacissimo lo condussero a non temere il suo emulo [Maiani], ad eguagliarlo ne' meriti, e ad acquistarsi una pari riputazione sulle Venete Scene, ed in altre Provincie. [...] L'Anno 1779, abbandonando la Compagnia della Battaglia [in cui si era trasferito dal 1776] si portò a Napoli, e vi fece dello strepito. [...] Egli continua a dimorare in quella Reale Città, ed ha avuto l'onore di essere chiamato alla deliziosa Villa di Caserta a divertire sua Maestà col *Pimmalione* [di Rousseau]; ed è stato molto gradito, e generosamente con doni riconosciuto alla regia munificenza. Alla stessa Maestà Napolitana ha pur egli fatto vedere un ballo spagnolo, che chiamasi il *Fandangh*; eseguito da lui ad occhi bendati in mezzo a un numero d'Ova, che movendosi ancora restano sempre illese, e non schiacciate da' piedi. Questa, ed altre abilità (non escludendo quella del Canto) possiede il Pettinaro oltre l'esercizio della Comica Professione; e tutto gli giova a stabilirsi il nome d'uomo instancabile nella servitù del Pubblico, il quale lo stima, e l'applaude, avendogli oggimai concesso il nome di Commediante rinomatissimo, e di spiritoso insieme, ed infaticabil talento. (I, pp. 273-275)

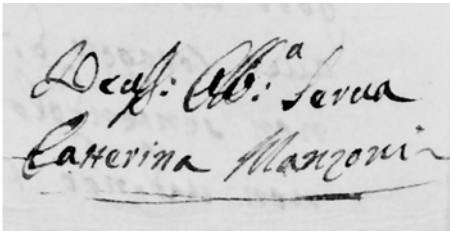
Ci si potrà rallegrare, forse, nello scoprire alcune singolari tangenze tra la recensione tecnica della *Memoria* e il livore deformante di Piazza: la «statura mezzana» della Manzoni riflessa nella «statura mediocre», o il suo «portare la testa un po' troppo avanti, e bassa», echeggiato nello sprezzante «colla sua vita sempre piegata in arco pare che voglia prender qualcosa dal suolo»; la «poca riflessione» rimproverata alla recitazione della Gavardina che tracima nel «non sa più cosa si dica quando sollevasi un poco dalla sua sfera»; per non parlare della divertita (ma a suo modo anche ammirata) ipertrofia cui, nelle pagine di *Giulietta*, vengono sottoposti i cenni che la *Memoria* riserva all'indisciplina del geniale Maianino.

E si potrà, forse, osservare con qualche perplessità la pronunciata divaricazione delle testimonianze tra il referto parmense e il 'romanzo' di Bartoli, o tra questo e il romanzo (vero) di Piazza: dalla «bella, e grande statura» di Maiani, registrata nella *Memoria*, che diventa «un personale gracile e gentile» nel resoconto dello storiografo teatrale; dalle «ginocchia indurite» che il romanziere rimprovera a Grandi alla memoria che ne lascia Bartoli, come di chi è capace di ballare il fandango a occhi bendati in mezzo a uova che restano miracolosamente illese.

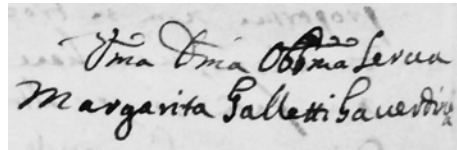
È l'inevitabile natura prismatica delle fonti. Ma per certo si rimarrà grati a un documento che ricorda particolari altrimenti inimmaginabili: come gli «occhi tra neri, e azzurri» della Manzoni; l'«aria greca» e i «capegli tiranti nel biondo» della Gavardina; l'«aria spiegata» di Maianino e il suo recitare «con sentimento, con passione, e con ilarità»; il gestire della Marchesini «che pare operato con molle»; la «statura alta», il «viso rotondo» e «di color vivo» della servetta Roffi, per la sua giovanissima età ancora «imbrogliata ne' movimenti

delle mani, de' piedi e di tutto il corpo»... Particolari talora minimi, sempre effimeri – e, proprio per questo, tanto più preziosi.

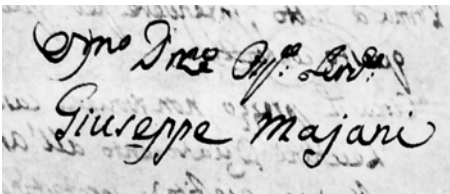
In realtà, l'unico veritiero ritratto di questi artisti, il vero 'grado zero' della loro rappresentazione, resta consegnato all'immagine delle loro firme, davanti alle quali deve tacere ogn'altra voce:¹⁰¹



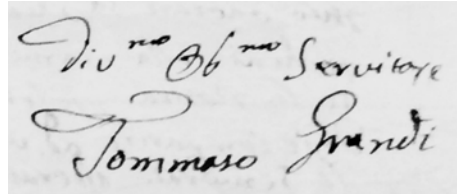
Doc. Ob. Serva
Caterina Manzoni



Doc. Ob. Serva
Margarita Pallesi Bavedone



Doc. Ob. Serva
Giuseppe Majani



Doc. Ob. Servatore
Tommaso Grandi

101. Le riproduzioni vengono dalle lettere conservate in BPP, Fondo Pezzana, cass. 671, fasc. 2, *Lettere*, cit.

APPENDICE

Il fascicolo intitolato *Memoria / intorno la scelta di un'accademia d'attori / tragici, e comici*, indirizzata a *Sua Eccellenza / Il Sig.r Marchese di Felino / Ministro, e segretario di stato / di S.A.R.*, si conserva presso l'Archivio di stato di Parma, all'interno del fondo *Teatro e spettacoli*, b. 1; è composto di complessive dieci carte con numerazione seriore a matita.

Nonostante l'impaginato calligrafico e l'assenza di firma è stato possibile attribuirne la redazione a Giuseppe Pezzana grazie al confronto con gli autografi dell'abate parmense, uomo di fiducia di Du Tillot, conservati alla Biblioteca palatina di Parma (*Fondo Pezzana*, cass. 671, b. 1) e nell'Autografoteca Campori (*fasc. Pezzana Giuseppe*) dell'Estense di Modena. Come si è avuto modo di considerare, Pezzana, oltre che l'estensore materiale della *Memoria*, fu con ogni probabilità anche la persona cui Du Tillot aveva commissionato l'incarico di selezionare i più abili attori attivi in Italia per la formazione dell'Accademia parmense, e dunque a lui andrebbe riconosciuta la paternità anche contenutistica della relazione.

Per agevolare la lettura e la comprensione del testo, la riproduzione è stata accompagnata da annotazioni di carattere linguistico e, soprattutto, storico-critico; fermo restando che per l'inquadramento complessivo del suo valore documentario si rimanda al saggio introduttivo. Salvo diversa indicazione, le annotazioni linguistiche sono effettuate sulla base di N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Vocabolario della lingua italiana* (1861-1879) consultabile all'indirizzo <http://www.tommaseobellini.it/#/>.

I rari ripensamenti che si registrano nella trascrizione in bella copia del testo sono stati segnalati con parentesi uncinata nel caso di aggiunte a margine o in interlinea, in nota nel caso di parola cassata da sovrascritta.

I criteri di trascrizione sono stati sostanzialmente conservativi: si sono preservati l'accurata paragrafazione dell'originale, provvedendo però alla sua numerazione; l'uso delle maiuscole e la punteggiatura (tranne nel caso di virgola nella demarcazione reggente-subordinata completiva, nella scansione delle relative con funzione limitativa, nella separazione del *che* relativo da un antecedente pronominale di tipo dimostrativo); le rarissime forme scempie. Sono stati invece regolarizzati l'accentazione e l'uso dell'apostrofo, distinguendo tra elisione e troncamento; la *j* per il plurale dei nomi in *-io*, o nel caso di occorrenza intervocalica, è stata trascritta *i*. Le abbreviazioni sono state sciolte; la messa in rilievo di un nome proprio o di un termine, che nell'originale è effettuata tramite sottolineatura, è stata resa con il corsivo.

Memoria
Per
Sua Eccellenza
Il Signor Marchese di Felino
Ministro, e segretario di stato
di Sua Altezza Reale¹⁰²

102. Guillaume-Léon Du Tillot (1711-1774) era stato sin dal 1749 intendente generale, nel 1756 fu nominato ministro d'azienda, e nel 1759 primo ministro e segretario di stato; nel 1764,

Memoria
intorno la scelta di un'accademia
d'attori tragici, e comici

1 Dal punto in cui piacque a Vostra Eccellenza d'incaricarmi della scelta, e proposizione de' migliori soggetti delle comiche compagnie che girano l'Italia, per formarne un'accademia, mi proposi meco stesso due riguardi; quello cioè del teatro su cui dovevano comparire, e quello della circostanza in cui dovevano comparirvi. Questi due riguardi principalmente hanno regolato la elezione di cui offro a Vostra Eccellenza la nota nella presente Memoria. Trattasi del teatro di Parma, noto sì per la varietà degli spettacoli, come per la magnificenza, verità, decenza, e buon gusto con cui sono stati eseguiti. Trattasi d'introdurre una riforma nella maniera di recitare, e di recitare opere coronate per la riforma del Teatro Tragico, e Comico d'Italia: riforme, che possono amendue formare un'epoca gloriosa per l'Infante Duca di Parma.¹⁰³

2 Fra i soggetti che propongo, non ve n'è neppur uno ch'io non abbia veduto. Gli ho sentiti quasi tutti, e il giudizio generale delle persone colte mi ha servito di regola per quelli che non ho potuto sentire. Vostra Eccellenza m'inculcò particolarmente di preferire la gioventù, e la buona disposizione. Confesso sinceramente che avrei sacrificato volentieri alla molta abilità la gioventù, riflettendo alla circostanza, e al molto tempo, di cui vi sarebbe stato bisogno per ridurre a buon segno giovanetti inesperti, o male ammaestrati; ma quand'anche avessi voluto donare qualche cosa all'età fresca, ed alla buona figura, non ero in grado di farlo. Fuori della *Servetta* toscana non ho veduto neppur una giovanotta di garbo, che convenisse al caso.

3 Ho scelti gli attori da due scuole, dalla *Veneziana*, e dalla *Fiorentina*; l'una un po' più sregolata, ma viva, ma suscettibile di modificazione; l'altra più composta, ma fredda. Questa mescolanza dovrebbe giovare vicendevolmente alle due porzioni. I Toscani insegneranno la buona pronunzia, e il contegno ai Veneziani; questi inspierreranno anima, fuoco, elasticità ai primi.

4 Quantunque le persone da me scelte siano per consenso universale il fiore della Compagnie Italiane, non ardirei dire che messe insieme siano tali da formare l'Accademia che Vostra Eccellenza ed io supponevamo; (e questo in grazia della verità): dico bensì francamente che mi pare impossibile il trovarne altre più atte a diventar buone, ed a conformarsi con profitto ai suggerimenti che verranno loro dati.

5 I difetti generali de' comici Italiani derivano d'ordinario da poca educazione, e coltura, e da irriflessione. Un animo educato volgarmente non sente, e non può

infine, un anno prima di morire, don Filippo di Borbone lo aveva insignito del titolo di marchese di Felino, come gratificazione per il suo duraturo, devoto ed efficace operato.

103. Cioè don Ferdinando (n. 1751), quattordicenne all'epoca della morte del padre; per quanto dichiarato maggiorenne in quello stesso 1765, e dunque formalmente nella pienezza giuridica del potere, poté emanciparsi dalla tutela di Du Tillot solo a séguito del matrimonio (1769) con Maria Amalia, ottava figlia di Maria Teresa d'Austria. L'ostilità della nuova duchessa e del partito antifrancese verso l'illuminato primo ministro ne comportò il licenziamento e l'allontanamento dal ducato (novembre 1771).

per conseguenza esprimere le passioni a quel punto di forza, e di verità conveniente. Di là vengono e il gesto scomposto, e il passeggiar contorto, e la negligenza nel pantomimico, e la stupidità¹⁰⁴ degli occhi, del volto, e del corpo. L'avvertenza al carattere rappresentato, in persona di qualche talento, corregger potrebbe in parte questi difetti, e supplirebbe in certo modo anche alla natura. Ma non era possibile lo sperar tutto ciò da attori ignoranti, venali; e che oltre i propri dovevano acquistare i vizi de' rispettivi teatri, e società. Pare sperabile che l'onore di servire stabilmente un Principe grande, e la sicurezza del soldo, uniti ad una specie di emulazione che deve destarsi nella nuova società, ed alle buone istruzioni, debbano diminuire di gran lunga, se non distruggere questi difetti.

6 Molto potrà forse a ciò contribuire l'avveduta distribuzione delle parti, tanto trascurata ne' Comici. È questo per lo più lo scoglio degli attori primari, che credendo di perder di credito, se non agiscono sempre da primi, sacrificano sovente il Poeta, il Dramma, e i caratteri alla mal intesa ambizione di primeggiare. L'Accademia Toscana sembra aver rimediato in certa maniera a questo disordine, escludendo nel suo metodo i titoli di primo, di secondo ec., e ricompensando ognuno a misura della di lui abilità. Ottima precauzione, che io ardisco di proporre a Vostra Eccellenza nella formazione della nostra Accademia, per quanto verrà fatto di metterla in esecuzione. Ciò sarà tanto più necessario nella nuova società, quanto che gli attori sono tutti scelti, e forse tutti ambiranno moltissimo.

7 Dalla Compagnia di Sant'Angelo di Venezia, che è la migliore di quante ne ho sentite; e che per tale mi è stata predicata dal Marchese Albergati, e dall'Abate Chiari, ho trascelto quattro de' soggetti più importanti, cioè gli amanti; coll'idea che debbano tutti e quattro fare indistintamente da primi, e da secondi, a norma della rispettiva abilità, e de' caratteri meglio adattati alla loro disposizione. Nella nota, che di essi presento qui a Vostra Eccellenza colle necessarie particolarità, si chiarirà essa dei meriti, e difetti di ciascheduno.

Per le parti tenere d'amante

8 La Signora *Caterina Manzoni*. Di statura mezzana, volto più tosto bello, carnagione fresca, voce bella, e pastosa,¹⁰⁵ capegli biondi, occhi tra neri, e azzurri, d'anni 28 in circa. Recita con anima, con intendimento, e bastante riflessione. Porta la testa un po' troppo avanti, e bassa; difetto, cred'io, cagionato dall'essere un poco alta di spalle. Disdice per alcune contorsioni di bocca, e principalmente del labbro inferiore alquanto grosso. È figura da piacere; e sente con attenzione chi la corregge.

104. Cioè 'l'inespressività' («*La stupidità* è stupore abituale, che viene da inerzia di fibra e d'intelletto; [...] anche stato non continuo, e sopravvenuto per causa esteriore, e che in segni esteriori si manifesta, negli occhi, nel volto, ne' moti della persona»).

105. L'aggettivo, in riferimento alla voce, vale «Piena, Piegevole, Morbida e insinuante»; un po' diversa l'accezione che si può desumere da una delle espressioni adulatrici che Nibbio, protagonista eponimo dell'*Impresario delle Canarie* (1724; quasi certa la paternità metastasiana), rivolge alla virtuosa Dorina: «Ha una voce pastosa / Che sembra appunto un campanel d'argento».

Per le parti più ardite

9 La Signora *Margherita Galletti*. Di bella statura, bella carnagione, volto rotondo, aria greca, voce bella, e forte, occhi neri, capegli tiranti nel biondo. Recita con fuoco, con espressione nell'ardito; ma con poca riflessione. Porta la testa bassa: ha il labbro inferiore anch'essa mal fatto; ma è bella, figura in teatro. Età 28 <in 29 anni>.

10 Amendue queste attrici fanno sentire di quando in quando nella pronunzia l'accento Veneziano.¹⁰⁶ Gestiscono, e passeggiano male.

Per le parti tenere, e ardite

11 Il Signor *Majani figlio*. Di bella, e grande statura, bella figura, bel corpo, color vivo, aria spiegata, voce bella, e forte. Recita con sentimento, con passione, e con ilarità. Si dimentica qualche volta. È affettato nel gesto, ne' movimenti, e ne' passi smisurati. Grida un po' troppo ne' tratti indifferenti; e dà di quando in quando nella declamazione: ma ad onta di questi difettucci, è il migliore di tutti. D'anni 23 o 24 in circa.

Per le parti miste, e non decise

12 Il Signor *Tomasini*.¹⁰⁷ Giovane anch'esso di buona figura, e statura, corpo ben fatto, color vivo, aria ilare, e spiegata, età fresca di 25 in 26 e forse meno: d'indole docile, ma viva, adattato per li caratteri misti d'indifferenza, e passione, e per altri caricati con nobiltà.

106. Si deve qui intendere una generica cadenza veneta, alquanto diversa dal veneziano propriamente detto (che ha un ritmo molto meno cantilenante e lamentoso-strascicato), anche perché né la Manzoni né la Galletti Gavardina erano veneziane. La prima era nativa di Padova, e vi aveva vissuto fino a quando il futuro marito (il piacentino Giovanni Battista Manzoni, secondo zanni della compagnia Rossi) non l'aveva prelevata dal ritiro in cui si era posta a vivere, avviandola gradualmente alla professione (all'incirca nei primissimi anni Sessanta, quando la Manzoni sarà stata ventenne). Quanto alla Galletti, originaria di Vicenza, aveva vissuto nella città natale per oltre vent'anni; si era trasferita solo nel 1765 col marito a Livorno, dove – pur a digiuno di qualsiasi esperienza scenica, e nutrita solo di letture goldoniane – avrebbe intrapreso la carriera attorica, attraverso il fortuito ingaggio nella compagnia toscana di Nicodemo Manni; dopo avervi lavorato qualche anno, sarebbe approdata a Venezia (nel 1767), arruolata nella compagnia Medebach, e di qui sarebbe passata (1770) nella compagnia Lapy. Quest'ultimo dato concorre, insieme a molti altri, ad ancorare la stesura del documento all'autunno del 1770 (cioè la prima stagione in cui la Gavardina figurava nella compagnia Lapy, attiva da quell'anno al Sant'Angelo). Sugli effettivi limiti della pronuncia e della cadenza della Galletti (trasposizione al plurale del cognome da nubile dell'attrice, Galletto) ha lasciato testimonianza finanche Bartoli.

107. Il vero nome dell'attore è quello di Tommaso Grandi (bolognese, figlio di Maria, rinomata interprete goldoniana); la designazione di «Tomasini» è da spiegarsi con la trasformazione in cognome (al plurale) di quello che era il modo comune con cui veniva chiamato l'attore, e cioè 'Tommasino il Pettinaro' ('Pettinara' era stato il soprannome della madre, il cui marito era un fabbricante di pettini).

13 Questi due attori abbisognano di correzione nel gesto, nel passeggio, nella modulazione della voce, e nello sceneggiar Pantomimico.

Parti di Regina, e di Madre

14 La Signora *Regina Marchesini* Toscana, sentita qui anni sono. Donna di 35 in 36 anni, figura scarna;¹⁰⁸ ma faccia caratterizzata.¹⁰⁹ Personale in tutto troppo contegnoso, e manierato; ma persona di bastante intelligenza. Statura più tosto alta. Non l'ho veduta recitare in Venezia; ma mi ricordo d'averla sentita qui con piacere quanto all'anima, ed al sentimento. L'affettazione, ereditata più tosto dal Paese, che dalla natura, deve diminuire sensibilmente in un carattere che d'ordinario non porta seco le delicatezze di un amore, e di una passione, quali si desiderano in due amanti di vario sesso. Vuol essere corretta nel gesto, che pare operato con molle,¹¹⁰ e nelle smorfie, ed allungamenti di labbra, che sono l'ordinario vizio di chi vuol pronunziare con soverchia avvedutezza. È questa la prima attrice nella Compagnia di Sacco.¹¹¹

Parti di Padre, di Re, di Tutore, di Tiranno ec.

15 Il Signor *Giacomo Corsini* Fiorentino. Statura grande, figura esprime, corpo regolare, uomo di 40 anni in circa. Recita naturalmente più di nessun altro: è regolato nel gesto, e nel portamento: tale mi è sembrato sul teatro. Ne ho fatto maggior con-

108. Variante di *scarna* ('molto magra e asciutta'), di provenienza settentrionale (cfr., in particolare, il veneziano *scarmo*, o il ferrarese *scarm*), ma di diffusione anche lucchese (e, per sua via, toscana).

109. Cioè connotata dalle caratteristiche che devono essere proprie della tipologia di personaggio («Regina, e Madre») cui è destinata; il viso della Marchesini si contrappone alla sua «figura scarna», poco pertinente a quella – massiccia e/o imponente – che dovrebbe essere propria delle sue parti. Parti in cui si sarebbe definitivamente specializzata una decina d'anni dopo, come testimonia Bartoli: «Esprese assai bene le bizzarrie dell'amore ne' suoi anni più freschi; ed oggi se rappresenta una Regina in qualche Tragedia, si mostra tutta investita di quel reale contegno, e sostiene la nobiltà di quel Personaggio nato al Trono, ed al comando. Le Madri, o le Zie nelle famigliari Commedie si rappresentano da lei a norma de' varj argomenti, o sprezzanti, o affettuose, o maligne, o benefiche, ed in ogni costume sa mostrarsi quella, che appunto dall'Autore fu intenzionato ch'esser dovesse» (to. II, p. 26).

110. Può intendersi sia 'in maniera eccessivamente grave e solenne', sia 'a scatti'.

111. Altro dato che ancora la datazione del documento al 1770: l'ultimo anno in cui la Marchesini agì appunto da prima donna nella compagnia Sacco, in cui militava dal 1768. Come avrebbe testimoniato Carlo Gozzi, pur essendo una «valentissima comica», «per non essere gran cosa grata al Pubblico di Venezia, con tutto il di lei valore, il Sacchi l'aveva licenziata per provvedersi d'un'altra prima Attrice» (GOZZI, *Memorie inutili*, cit., p. 461); come si può arguire dalla descrizione qui offerta, uno dei motivi principali che dovette determinare il licenziamento dell'attrice era un'età che cominciava ad essere avanzata. La Marchesini, cui dall'anno comico 1771 sarebbe subentrata Teodora Ricci (nominata più avanti in questa *Memoria*), conflui nella compagnia Rossi; avrebbe continuato a calcare le scene, passando in varie compagnie, fino ai primi anni Novanta.

cetto fuori. È uomo che parla profondamente dell'arte sua, savio, composto, zelante, e povero. Sono stato assicurato esser egli pieno d'ingegno, e di giudizio, capace di comporre farse in prosa, e in verso, nato fatto per dirigere una compagnia coll'esemplarità, e col sapere. Oltre a ciò egli è Improvvisatore accreditato in Toscana; e sono informato ch'egli lascia uscire, di tratto in tratto sul finir delle recite, ottave degne del Tasso, e dell'Ariosto. Recita nel Teatro del Cocomero <a Firenze>.

16 Ma siccome troppo grave riuscirebbe a questo degno soggetto il dover adempiere tutte le diverse parti che cader possono sotto il titolo di *vecchio* nelle Commedie, e nelle Tragedie, così natural cosa era che si dovesse avere in vista qualche altra persona,¹¹² capace di sollevarlo in certi caratteri di minore importanza. Cautela tanto più necessaria, se venisse deciso, come io ardisco suggerire, che il Corsini fosse alla testa dell'Accademia, e ne fosse per così dire il Direttore in tutto ciò che riguarda azioni teatrali. L'attore da sostituirsi alle parti, a cui bastar non potesse il *Corsini*, è

17 Il Signor *Cenerini*,¹¹³ che recita in Venezia nella Compagnia di Sacco, di buona statura, e figura, che quantunque di buona età, per una discreta ripienezza, e per certi lineamenti di volto composto, e caratterizzato, mostra d'essere di 45 in 50 anni. Recita con naturalezza; e può diventare bravo attore sotto la disciplina del *Corsini*. Conveniente sarebbe pure il *Cenerini* per una terza parte interpretata nelle Tragiche azioni; e per qualunque altra nelle Commedie, e nelle farse a soggetto.

Parte di Serva

18 La Signora *Rosa Roffi*,¹¹⁴ giovanetta di 16 in 17 anni, ottima figura in teatro, piena di vivacità, cosa senza esempio ne' recitanti toscani; che mostra moltissima disposizione, la quale avrei forse potuto riconoscer di più, se avessi avuto comodo

112. Sovrascritto a «soggetto».

113. Variante grafico-fonetica di Zenerini/Zanarini. Oltre a quanto già segnalato in precedenza, è opportuno qui rimarcare che l'età attribuita all'attore deve essere stata senz'altro frutto di una distorsione prospettica prodotta dai personaggi solitamente interpretati da Zanarini; egli in realtà, nel 1770, doveva avere una trentina d'anni (sappiamo infatti che nel 1802 «lasciò definitivamente le scene compita l'età di anni sessantacinque»: cfr. COLOMBERTI, *Dizionario biografico degli attori italiani*, cit., vol. II, p. 596).

114. Le uniche notizie relative a questa attrice si devono alla voce curata da A. TACCHI per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (amati.fupress.net [ultima data di consultazione: 9 luglio 2017]), il quale ipotizza che sia individuabile anche come Rosa Lenzi, a séguito del probabile matrimonio con Francesco Lenzi. «Nel 1787-1788 fa parte come Roffi Rosa, della compagnia del celebre Arlecchino Giovanni Roffi, insieme a Francesco Lenzi. Ancora con quest'ultimo è rubricata, come Rosa Lenzi, nell'elenco della medesima formazione che nel carnevale di quell'anno è impegnata al Teatro della Palla a Corda di Firenze nella rappresentazione della commedia *Ernesto e Luisa*. Nel 1788-1789 risulta come Lenzi nella compagnia toscana diretta da Giovanni Tarchiani e come Roffi Lenzi in quella di Pietro Andolfati. Nel carnevale 1789-1790 Rosa recita al Teatro della Piazza Vecchia di Firenze. Nell'anno comico 1790-1791 e nel 1791-1792 è ancora con Andolfati. Tale formazione lavora a Firenze al Teatro di Via del Cocomero nei carnevali 1788-1789 e 1791-1792 e nelle stagioni di autunno 1790 e 1791. Nel settembre di

di sentirla più d'una volta. È di statura alta, di viso rotondo, di color vivo, piuttosto scarma: aria graziosa, e nobile; ma imbrogliata ne' movimenti delle mani, de' piedi, e di tutto il corpo, forse per difetto d'età, di pratica, e di ammaestramento.

19 Dopo la celebre Serva d'Italia, la *Maddalena*,¹¹⁵ che è tuttavia attrice nella Compagnia del *Medebac*; e che malgrado l'età, e i piccioli difetti, piace ancora, la Roffi è quella che secondo me potrebbe riuscire in questa parte. Avrebbe bisogno di studiare per due, o tre anni le finezze dell'altra, che io non ho ardito di proporre a Vostra Eccellenza per due ragioni: cioè per l'età, e per poter pur dire d'averne una giovinetta quale Vostra Eccellenza si compiacque di descrivermela, atta a prendere qualunque piega. È questa la sola da me veduta.

20 La Roffi recita essa pure cogli Accademici toscani nel Teatro Via del Cocomero in Firenze. Spererei che la sua vivacità, e figura potessero supplire alle altre mancanze, finché l'età, l'uso, e l'esempio de' buoni la rendano buona attrice.

Servitore comico

21 Il Signor *Gasparo Valenti*, detto *Faloppa*,¹¹⁶ è in sommo credito in tutta la Toscana di buffone ingegnoso, e veramente faceto. Quanti l'hanno sentito, prote-

quest'ultimo anno gli attori si esibiscono alla Villa di Poggio a Caiano, residenza autunnale dei granduchi, presentando la farsa alla francese *Il Conte Policronio ossia Le bugie hanno le gambe corte* musicata da Giuseppe Moneta. Nell'Avvento 1791 i comici danno tragedie sacre e oratori al Teatro di via del Cocomero. Nel 1795-1796 e nel 1796-1797 è prima donna della sociale Gaspare Mattagliani e Luigi Rossi, con una Anna Lenzi, gli attori nel carnevale 1795-1796 lavorano al Teatro della Pallacorda. [...] Rosa nel 1797-1798 lavora nella sociale di Rossi e di Antonio Morrocchesi. Gli attori recitano nel carnevale al Teatro della Pallacorda mettendo in scena la commedia di F. Nanni *Il matrimonio in maschera*. Nel 1799-1800 si scrittura nella compagnia di Luigi Del Buono. Nel carnevale 1800-1801 è a Firenze al Teatro di via Santa Maria ancora nella Luigi Del Buono e con lei lavorano: Anna Lenzi, Francesco Lenzi e Clementina Lenzi Parrini».

115. Maddalena Raffi Marliani.

116. Propriamente *faloppa*, sostantivo femminile, significa «Bozzolo del baco da seta contenente una crisalide morta e in putrefazione»; ma in senso figurato, e per lo più al maschile, vale «Uomo vano e millantatore; quasi Bozzolo di seta non finito e non buono a nulla». Il nome è attestato come quello di uno zanni sin dal sec. XVI, ma dovette fruttificare soprattutto in area romana (dove è rimasto testimoniato nel teatro di Gregorio Mancinelli): cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Storia del Teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958, pp. 520-521 e C. GOLDONI, *Pamela fanciulla-Pamela maritata*, a cura di I. CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995, «Edizione nazionale delle Opere di Carlo Goldoni» (nell'edizione romana della *Pamela maritata* – Mainardi, 1760 – al servitore Isacco viene sostituito Faloppa). Bartoli, oltre a dedicare a Valenti una voce delle sue *Notizie*, lo menziona anche nel poemetto *Il corso di Firenze*: «Al picciol Teatrin detto di Piazza / Vi sono alcuni Attori molto attenti. / [...] Pe' caratteri poi ogn'altro ammazza / il valoroso Gaspare Valenti» (BARTOLI, to. 1, p. 108). Il teatro «detto di Piazza» è probabilmente il teatro della Piazza Vecchia (detto anche di Santa Maria Novella); in ogni modo, Valenti non è attore che figura negli organici del Cocomero (e del resto Bartoli, che pure segnala la sua formazione accademica, lo qualifica come comico itinerante).

stano esser egli buon comico non da smorfie, contorsioni, e motti liberi, e scandalosi; ma per naturalezza, talento, e sali, e lazzi di buon conio. Come ho avuto l'onore di accennare a Vostra Eccellenza in una delle mie lettere, potrebbe forse bastare, per autenticarne l'abilità, la lite insorta in Firenze tra due Compagnie di Comici, che lo pretendevano; e che costò ad amendue 100 zecchini per cadauna. Non ho avuto il piacere di sentirlo, perch'egli non recita, se non il Carnovale, benché sia pagato per tutto l'anno. Non ho fatto che vederlo, e parlargli. Egli è di statura tirante al basso, più tosto grasso, di buon colore, di faccia spiegata, in cui si ravvisa cert'aria buffonesca, e da eccitar riso. È uomo che mostra d'aver 40 anni in circa.

22 Nella Compagnia degli Accademici di Via del Cocomero ho sentito in una commedia studiata altro servo, il quale per quanto mi è stato detto, sa anche cantare. Mi parve cosa assai mediocre, tutto stento, e sforzo, senza naturalezza, e facilità. Si chiama *Bosi*.¹¹⁷ È picciolo anch'esso, men grasso del Faloppa, e forse più giovane. Converrebbe averlo sentito in una commedia di maggior azione per lui, per poter giudicare s'egli fosse in caso di sostenere la parte di soggetto comico più caricato, come lo domanda la nota di Vostra Eccellenza sulla quale mi sono regolato. V'è in Firenze chi fa caso anche del citato *Bosi*; ma il Faloppa è generalmente preferito.

23 Sentirò lo *Sgherli* a Lodi,¹¹⁸ il quale mi viene descritto per buon comico, e per un eccellente stoppabuchi, in caso di mancanza di certe date parti. Nella Compagnia di Sant'Angelo in Venezia trovasi un certo *Martelli*, che mi si fa credere a proposito per diversi caratteri caricati. Egli è di buona età, e corporatura. L'ho sentito in una sola commediaccia sguaiata, in cui faceva la parte di vecchio borbottatore, e mi parve cosa molto forzata. Se ne prenderanno ulteriori informazioni in caso di bisogno.

24 Eccole in vista i migliori attori Comici, che calchino presentemente i palchi d'Italia, e che siano generalmente accreditati. Mancano qui e terze, e quarte parti, che neppur Vostra Eccellenza ha segnate nella sua nota. Io non le ho però dimenticate. Vostra Eccellenza si compiaccia di sentire su queste il mio sentimento.

25 Dopo d'aver seriamente riflettuto alla circostanza, in cui la nuova Compagnia doveva comparire sul nostro Teatro; circostanza che merita tutta l'attenzione, si per

117. Baldassare Bosi, a differenza di Valenti, è figura storica del Cocomero: lo troviamo qui impiegato all'epoca della direzione Pertici, di quella Frilli e di quella Roffi, nelle parti ora di buffo (per le produzioni musicali) ora di Trastullo (primo Zanni): cfr. O. GIARDI, *I comici dell'arte perduta. Le compagnie comiche italiane alla fine del secolo XVIII*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 159-160, 248-249; G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 77, 79, 104 n.

118. Secondo quanto si può evincere dalla stessa *Memoria*, questo «Sgherli» doveva far parte della compagnia Rossi, prossima appunto a portarsi a Lodi (cfr. § 25). Se così fosse, potrebbe essere identificato col veronese Leopoldo Maria Scherli, che, secondo la testimonianza di Bartoli, era passato nella compagnia Rossi nel 1766, per poi vivere in diverse fasi 'alienato dalla professione' (al servizio del senatore bolognese Davia, o a quello del principe Spaccaforri a Palermo). L'identificazione appare invero improbabile, dal momento che Bartoli descrive quest'attore-letterato alquanto sfortunato sulla scena, per via «del suo troppo austero temperamento, e delle rigide sue massime filosofiche, che mal si confacevano co' faceti modi de' suoi Compagni, e colla brillante Comica società» (BARTOLI, to. II, p. 235).

riguardo all'importanza della cosa, come per riguardo alla brevità del tempo, mi parve di dovermi decidere più per il merito, che per la gioventù, e per la bellezza; avendo però sempre in vista queste due particolarità essenziali. Dissi dunque: andiamo al sicuro quanto alle prime parti, e pensiamo al bello, al giovinetto, al ben disposto per le seconde, e terze parti. Due vantaggi potrebbero da ciò derivare: il primo d'aver gente già formata ed abile per le parti primarie; il secondo di potere col mezzo delle prime ammaestrare le seconde, e terze parti comodamente, e senza che il teatro abbia a risentirsi dell'insufficienza delle medesime. Ciò premesso, dissi fra me, o si trovano giovanotti dei due sessi di buona figura, d'età fresca, e con qualche disposizione, ed ecco ottenuto l'intento; o non si trovano; e chi ne impedisce di scegliere tra' nostri ballerini, e cantanti <quelli> che hanno la disgrazia di non riuscire in queste due Professioni, e le abilità richieste per recitare; e di cominciare ad addestrarli nella comica professione? Di fatti Vostra Eccellenza non saprebbe credere quanta scarsezza vi sia in tutte le Compagnie vedute in genere di gioventù nascente! La sola solissima *Roffi* è da me stata trovata di qualche merito, e speranza fra le donne. Non ho trovato che inesperienza, ignoranza, e freddezza negli uomini. Mi resta a sentire nella Compagnia *Rossi*, che fa il Carnovale in Piacenza, una certa *Teodora Ricci*,¹¹⁹ annunziatami per una giovane di 19 in 20 anni, di bellissima figura, e molta aspettativa. La vedrò nell'atto che anderò a Lodi al principio dell'anno venturo, quando le Commedie saranno già bene avviate. Frattanto Vostra Eccellenza si degnerà di pensare, e decidere intorno al mio progetto. Veniamo alle Maschere.

Maschere

26 *Tartaglia*.¹²⁰ È tuttavia vegeto, e robusto, e quell'eccellente comico nato fatto, in cui l'arte serve solamente per far sempre più spiccare la natura. Questo soggetto è troppo noto, e gradito a Vostra Eccellenza perché io debba estendermi a fargliene la descrizione. Dirò soltanto, che non solo è capace di supplire per un Dottore nelle commedie; quanto sarebbe ottimo, se volesse occuparsi, per tutte le parti di vecchio caricato nelle commedie studiate. Peccato ch'egli sia un po' troppo avanzato; ma torno a replicare, io l'ho trovato nel migliore stato di salute.

119. Dato risolutivo per la perimetrazione cronologica del documento: il carnevale 1770-1771 era l'ultima stagione in cui Teodora Ricci lavorava per la compagnia di Pietro Rossi, essendo stata ingaggiata – come si è già ricordato – dalla compagnia Sacco a partire dall'anno comico 1771. Ricordo che la stagione di Carnevale iniziava il 26 dicembre: e questo vale a spiegare perché Pezzana dice – riferendosi sempre alla stagione di Carnevale – che andrà a vedere la Ricci «al principio dell'anno venturo», quando si recherà a Lodi (Piacenza – dove tiene le sue recite la compagnia Rossi – è sull'itinerario che conduce da Parma a Lodi). Ricordo che l'attrice era nata nel 1749.

120. Si osservi come – solo in questo caso – l'attore e la maschera che lo ha reso celebre sono indistinguibili, al punto che la designazione dell'uno, Agostino Fiorilli, avviene attraverso quella dell'altra.

Pantalone

27 Tre sono i migliori Pantaloni che ha presentemente l'Italia: *D'Arbes*, che è nella Compagnia di Sant'Angelo,¹²¹ e che non recita quasi mai; ma che io credo alla testa di essa in compagnia di certo Lappi, capo della medesima. Io l'ho sentito; ma appena me ne ricordo; e in tanto lo metto il primo, in quanto che tale viene generalmente reputato. È più tosto avanzato in età, e pingue assai. Il secondo è *Bissoni*,¹²² noto a Vostra Eccellenza, uomo d'intendimento, di qualche erudizione, di molta onestà, e zelo, di circa 40 anni, affezionatissimo, ed estimatore di Vostra Eccellenza, che sta volentieri in Parma; e che limita la sua parte al semplice suo carattere. Il suo difetto è di essere un poco freddo. Credo che sia originato dal temperamento. Lo preferisco agli altri due per l'età, per la figura, e per la sua abilità ad altri caratteri. Il terzo Pantalone è un certo *Rosa*, da me sentito a Livorno in una commedia a soggetto. Non si può negare ch'egli non sia da mettere tra i buoni; ma oltre l'esser egli capo della sua compagnia, da lui denominata, è uomo che avvicina i 60 anni, e che vuol fare anche il Dottore. Pantalone non vuol essere che un Mercante economico, un Padre di famiglia rigoroso, e un vecchio avaro. La letteratura, e l'erudizione non è per lui.

Dottore

28 A questa parte per noi deve supplir Tartaglia. Non ve n'ha neppur uno che sia compatibile, per quanto io sappia. Dall'altra parte il compenso è per noi sì vantaggioso, ch'io ho creduto di non dovermi dare la menoma premura per venire in chiaro se ve ne sia alcuno che meriti d'entrare nella nuova società.

Brighella

29 *Campioni*,¹²³ cognato di Sacco, e che recita nella compagnia del medesimo, è, a mio giudizio, il Brighella che fa al caso nostro. Egli ha il corpo, la voce, e il gesto d'un vero Brighella. È, a dire il vero, un po' troppo verboso; ma questo vizietto è più perdonabile in lui, che in qualunque altra maschera. Dopo di lui, che è di buo-

121. *D'Arbes* era passato dalla compagnia Sacco a quella Lapy nel 1769; ed è dall'anno comico 1770 che quest'ultima era passata dal teatro di San Luca a quello di Sant'Angelo.

122. Luigi Bissoni, veneziano, all'epoca e negli anni successivi Pantalone della compagnia Medebach.

123. Da intendersi Zanoni (Atanasio), «uno de' più egregi comici de' nostri giorni» ancora ai tempi di Bartoli (1782), e soprattutto eccellente ed innovativo interprete della maschera di Brighella («per rendersi particolare nell'eseguire la parte di questo personaggio – sempre secondo la testimonianza di Bartoli – ha voluto allontanarsi dall'adottato suo trivial costume, e l'ha reso un uomo illuminato, e spiritoso; che parla con eleganza, che raziocinia con buon criterio, che ha qualche cognizione delle scienze, e ch'è naturalmente per se stesso un poco filosofo. [...] Questa dotta maniera di travagliare nella sua maschera è stata ben accolta per ogni dove»). La sovrapposizione a Zanoni di Campioni è un *lapsus* dovuto sia al fatto che Campioni era il cognome di un altro celebre Brighella (Giuseppe, morto nel 1767, ed elemento cardine della compagnia del San Luca di Venezia nella prima metà del secolo), sia, e ancor più, che era quello di un famoso coreografo e ballerino attivo alla corte di Parma (Antonio). Atanasio Zanoni era «cognato di Sacco», come giustamente invece registra la nostra *Memoria*, in quanto ne aveva sposato la sorella Andriana (come si annoterà, senza esplicitarne il nome, alla fine di questo stesso paragrafo).

nissima età, il migliore parmi il vecchio marito della Serva della compagnia *Medebac*, uomo avanzato assai, corpulento, e ormai inabile.¹²⁴ V'è pure nella compagnia di S. Angelo il *Martelli*, di cui ho scritto all'articolo che riguarda un servitor caricato. Non mi sovviene d'aver sentito costui a far da Brighella; egli è però in tal carattere nella citata Compagnia Sant'Angelo; e s'egli <è> veramente comico, come alcuni lo pretendono, giacché io non lo posso dire, per non averlo udito che una volta, ardisco proporlo nel caso che il Cognato <di Sacco>, (il quale naturalmente sarà legato strettamente con esso, per avere in moglie la di lui sorella, cattivissima servetta nella medesima Compagnia), non accettasse la proposizione.

Arlecchino

30 Tre sono i soggetti, che piacciono al pubblico sotto questa maschera, il celebre *Sacco*, ormai troppo vecchio, ed impinguato, sempre troppo licenzioso, e motteggiatore anche di là dai limiti; e forse per ciò preferito agli altri due dalle persone meno assennate. La difficoltà di averlo, essendo egli capo della sua compagnia, mi fa tacere le ragioni dell'età, e della soverchia libertà, per cui non arderei di proporlo. *Sacchetto*,¹²⁵ che recita nella Compagnia di *Medebac*; e che dev'esser noto anche a Vostra Eccellenza è a mio avviso quello che meglio conviene a noi. Il corpo, la struttura, e il volto mi sono sempre paruti da vero Arlecchino. Egli è di buona età, più circospetto di Sacco, e più docile alla correzione. Non manca d'ingegno: ha una moglie di buona figura, e capace di recitare all'improvviso nelle farsette a soggetto; cosa che potrebbe fare al caso nostro. Il terzo Arlecchino, che non avevo mai sentito, e che mi è dato nel genio, è un certo *Balughi*,¹²⁶ da me trovato in Livorno nella Compagnia *Rosa*; uomo di circa 50 anni, più tosto pingue, che non mendica i sali, che è pronto, e felice ne' lazzi; e che deve piacere a chiunque gusta un carattere limitato ne' suoi confini, ma sempre uguale, e sempre soddisfacente.

31 Ecco esposto a Vostra Eccellenza il bene, e il male degli Attori che mi do l'onore di proporle. Il debole mio giudizio è il puro risultato della sensazione da ognun d'essi in me prodotta: la verità, quale io l'ho veduta, mi ha somministrate le espressioni. Ogni altro, dotato di maggiore intendimento, e delicatezza <di me>, e non vi vuol certo molto, avrebbe forse potuto trovare in essi più pregi, e più difetti; ma son sicuro che non ne avrebbe potuto sceglier di meglio. Penso d'altronde che qualunque altro Italiano non sarebbe stato tanto scrupoloso quant'io nel rilevarne i difetti; ardisco assicurare Vostra Eccellenza che ad onta dei piccioli nèi correggibili, che le accaderà di scorgere ne' soggetti proposti, la nostra Compagnia sarà la più atta a ricevere le correzioni, e le modificazioni, che potranno renderla perfetta; e verrà sempre considerata da' miei Nazionali per la più eccellente d'Italia.

124. Giuseppe Marliani.

125. Felice Sacchi, «detto comunemente Felicino Sacchetto».

126. È l'unico attore di cui non è stato possibile trovare alcuna testimonianza, o anche semplice menzione. Il veneziano Pietro Rosa – come già ricordato – era stato attore di formazione gordoniana; aveva lasciato la compagnia Lapy nel 1767, insieme a Giustina Campioni Cavalieri, con cui aveva formato compagnia propria.