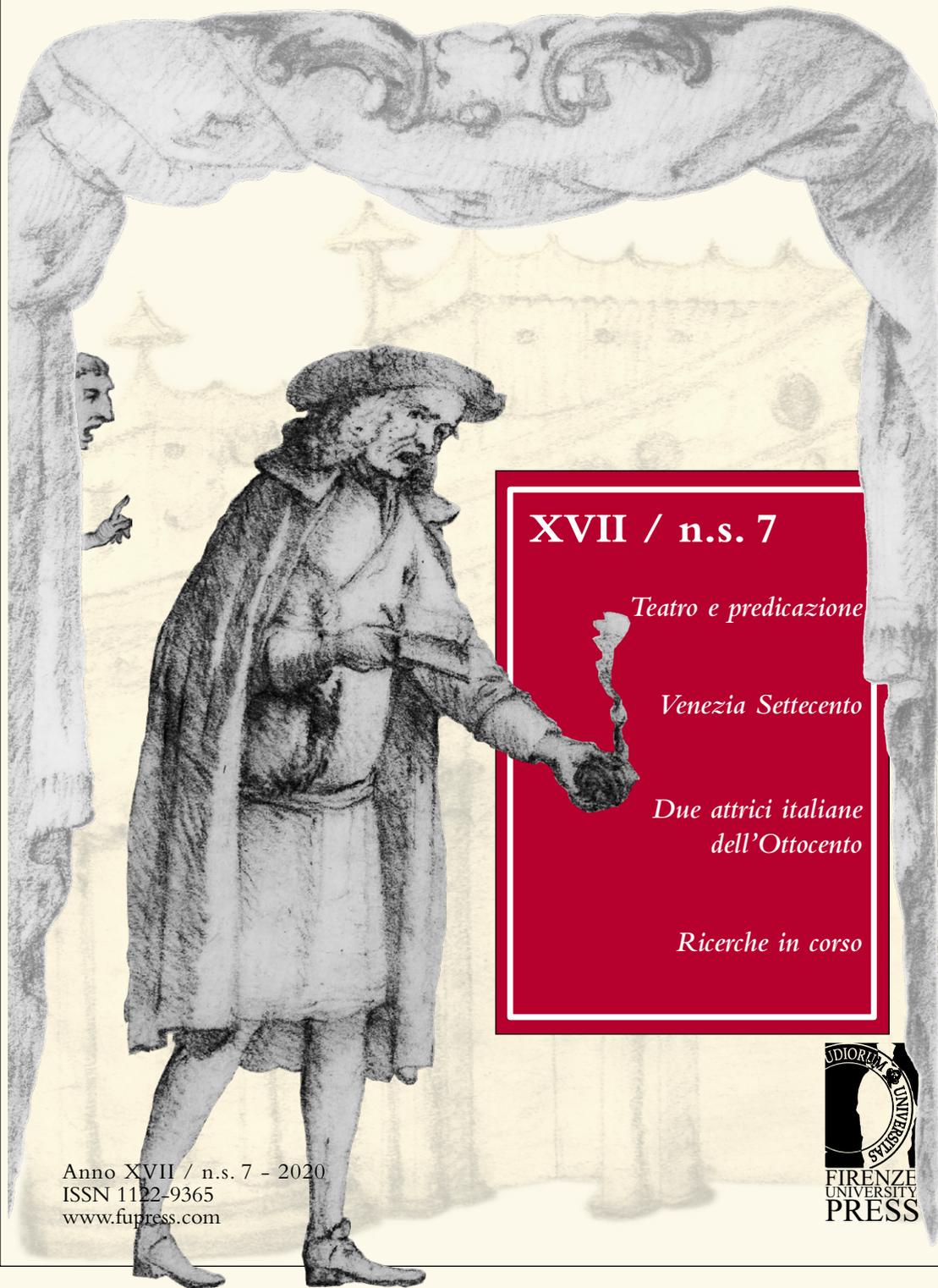




Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994



XVII / n.s. 7

Teatro e predicazione

Venezia Settecento

*Due attrici italiane
dell'Ottocento*

Ricerche in corso

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FII/VF del 31.03.2005

Anno XVII / n.s. 7 - 2020
ISSN 1122-9365
www.fupress.com



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

DRAMMATURGIA

XVII / n.s. 7

2020

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XVII / n.s. 7 - 2020

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2020

Direzione

Siro Ferrone, Stefano Mazzoni.

Comitato direttivo

Maria Chiara Barbieri, Alberto Bentoglio, Carla Bino, Francesco Cotticelli, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Sara Mamone, Teresa Megale, Caterina Pagnini, Laura Peja, Marzia Pieri, Anna Scannapieco, Francesca Simoncini, Elena Tamburini, Anna Maria Testaverde, Alessandro Tinterri, Paola Ventrone, Piermario Vescovo.

Comitato scientifico

Alessandro Bernardi, Lorenzo Bianconi, Annamaria Cascetta, Françoise Decroisette, Jérôme de La Gorce, Andrea Fabiano, Teresa Ferrer Valls, Georges Forestier, Lorenzo Mango, Silvia Milanezi, Cesare Molinari, Juan Oleza, Franco Perrelli, Franco Piperno, Paula Revenga Domínguez, Mirella Schino, Ferdinando Taviani.

Redazione

Lorena Vallieri, caporedattore; Emanuela Agostini, Benedetta Colasanti, Leonardo Spinelli, Gianluca Stefani, segreteria di redazione, documentazione ed editing.

Consulenza telematica: Stefano Marapodi, Lorenzo Mucchi.

Digitalizzazione immagini: Giovanni Martellucci.

I saggi editi in «Drammaturgia» sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato dalla rivista si rinvia al sito: www.fupress.com/drammaturgia

In copertina: Gaetano Gherardo Zompini, Disegni per *Rutzvanscad il giovine*, 1737 (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481). Elaborazione grafica di Gianluca Stefani.

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4380 del 21 aprile 1994

© 2020 Author(s). This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original authors and source are credited.

Published by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

SAGGI

- CARLA M. BINO, *La predicazione cappuccina per le quarantore e un sermionario annotato della fine del Seicento* 7
- ENRICO LUCCHESI, *Illustrare la parodia: 'Rutzvanscad il giovine', i disegni di Gaetano Gherardo Zompini e il ruolo di Anton Maria Zanetti il Vecchio* 55
- TERESA MEGALE, *'Il quinto evangelista' di Mario Pomilio-Orazio Costa. Apocrifo del dissenso* 83

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

- SIMONA BONOMI, *I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo* 103

RICERCHE IN CORSO

- FRANCESCA SIMONCINI, *L'arte del comico al femminile: Rosa Pasini Romagnoli e Pia Marchi Maggi* 159
- GIULIA BRAVI, *Rosa Pasini Romagnoli* 163
- EMANUELA AGOSTINI, *Pia Marchi Maggi* 189

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

- MARIA CHIARA BARBIERI, *Gli attori inglesi nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro pubblico (1572-1606)* 209
- LUCA DEGL'INNOCENTI-CATERINA PAGNINI, *«Ridurre li drammi all'esigenza». Il modello performativo dell'opera in musica dai libretti del 'Fondo Bonamici' della Biblioteca Marucelliana di Firenze: disseminazione e adattamenti (1600-1737)* 225

- SUMMARIES 235

- GLI AUTORI 239

CARLA M. BINO

LA PREDICAZIONE CAPPUCCINA
PER LE QUARANTORE E UN SERMONARIO
ANNOTATO DELLA FINE DEL SEICENTO

Nel 1694 a Venezia, per i tipi di Andrea Poletti, viene pubblicata postuma l'opera *Ultimi colpi al cuore de' peccatori* composta da padre Domenico de Sancto da Francavilla, predicatore cappuccino. Vi sono raccolti quaranta «sermoni declamatori» per l'esercizio delle quarantore, cui si aggiungono dieci altre «declamazioni stravaganti» da pronunciarsi in occasioni di guerre, carestie, contagi, terremoti, siccità e inondazioni.¹ Tra la fine del XVII secolo e il corso del XVIII la pubblicazione di sermonari – ma anche di orazioni, istruzioni, relazioni – dedicati a questa specifica devozione eucaristica è costume frequente tra i cappuccini, che ascrivevano all'Ordine l'invenzione e la diffusione della pia pratica.² Il volume è di particolare interesse poiché la quasi totalità dei sermoni per le quarantore è dotata di didascalie in volgare a margine, anch'esse a stampa, relative a gesti e azioni del predicatore. I sermoni, inoltre, sono preceduti dagli *Ordini da osservarsi nell'orazione delle quarant'ore*, che forniscono puntuali istruzioni su organizzazione, tempi e modi per la celebrazione, e dalla *Tavola delle processioni*, la quale era di norma fornita e resa pubblica per garantire l'ordinato avvicinarsi dei diversi gruppi nell'oratorio ove era espo-

1. *Ultimi colpi al cuore de' peccatori da darsi con quaranta sermoni declamatori nell'esercizio delle quarant'ore solito farsi nella domenica delle Palme da' vangelici predicatori capuccini. Coll'aggiunta nel fine di dieci declamazioni stravaganti per commuovere gli animi a detestare i peccati, nell'occorrenza di universali bisogni. Opera del M.R.P. Domenico de Sancto da Francavilla, predicatore del medesimo Ordine, e due volte provinciale nella provincia di Otranto, Venetia, Andrea Poletti, 1694.* Su Domenico da Francavilla Fontana (morto nel 1675) si vedano *Bibliotheca scriptorum Ordinis minorum s. Francisci capuccinorum, retexta et extensa a F. Bernardo a Bononia*, Venezia, Sebastiano Coleti, 1747, pp. 75-76, e *Lexicon capuccinum. Promptuarium historico-bibliographicum Ordinis fratrum minorum capuccinorum (1525-1950)*, Roma, Bibliotheca collegii internationalis s. Laurentii Brundusini, 1951, p. 514.

2. Alla fine del Seicento, precisamente nel 1698, il capitolo generale dei cappuccini considerava le quarantore «istituto proprio e singolare della nostra religione» (C. CARGNONI, *Le quarantore ieri e oggi. Viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina*, Roma, Conferenza italiana dei superiori provinciali cappuccini, 1986, p. 366).

sto il Santissimo Sacramento; nel caso in questione, essa riporta anche brevi indicazioni a uso del predicatore circa i temi da svolgere, il tono da usare, le azioni da compiere, gli oggetti di cui servirsi.

Il significato di questo sermonario può essere colto solo considerando le caratteristiche che il ‘teatro delle quarantore’ proposto dai Minori cappuccini aveva assunto nel corso del XVII secolo, allorquando la devozione, diffondendosi in tutta Europa, accentuò la sua natura compunitiva e penitenziale in funzione riformistica e antiprottestante. È in questo secolo che le quarantore dei cappuccini subiscono un deciso mutamento di stile e da un interiore ‘teatro di contrizione’ tutto centrato sull’orazione mentale divengono un esteriore ‘spettacolo di conformazione’, le cui principali scene sono la predicazione apostolica e le processioni, entrambe penitenziali e marcatamente drammatiche.³

Per tale motivo nella prima parte di questo contributo cercherò di ricapitolare le tappe salienti che, nel corso del XVI secolo, segnarono il farsi di un preciso sistema celebrativo messo a punto dall’Ordine, enucleando quegli elementi che lo resero originale per scelta del tempo, dello stile organizzativo e soprattutto di una pratica di orazione metodicamente articolata. Nella seconda parte mi soffermerò sul mutamento secentesco e in particolare sulla nuo-

3. Ampia, oramai, la letteratura storico-critica che ha posto in evidenza le caratteristiche performative della cultura religiosa di età barocca e il suo assumere tratti marcatamente spettacolari e di intenzionale teatralità. Gli studi si sono concentrati in particolare sullo stile drammatico dell’oratoria sacra e sull’accentuata spettacolarità di devozioni e pratiche di pietà, tra le quali soprattutto le processioni. Per un quadro degli studi sulla predicazione d’epoca moderna fioriti sul finire del Novecento si legga l’utile saggio di E. ARDISSINO, *Rassegna di studi sulla predicazione post-tridentina e barocca (1980-1996)*, «Lettere italiane», XLIX, 1997, 3, pp. 481-517. Sul rapporto tra retorica e dramma basti citare M. FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990. Sui rapporti tra predicazione e teatro, in una prospettiva storica, si veda il volume *Prédication et performance du XII^e au XVI^e siècle*, a cura di M. BOUHAÏK-GIRONÈS e M.A. POLO DE BEAULIEU, Paris, Classiques Garnier, 2013. Sullo stile drammatico e performativo della predicazione missionaria gesuitica si vedano almeno B. MAJORANA, *Elementi drammatici della predicazione missionaria. Osservazione su un caso gesuitico tra XVII e XVIII secolo*, in *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*. Atti del x convegno dell’Associazione italiana dei professori di Storia della chiesa (Napoli, 6-9 settembre 1994), a cura di G. MARTINA e U. DOVERE, Roma, Dehoniane, 1996, pp. 127-152 e ID., *Le missioni popolari dei gesuiti italiani nel XVII secolo. Il teatro della compassione*, in *Les missions intérieures en France et en Italie du XVI^e au XX^e siècle*, a cura di C. SORREL e F. MEYER, Chambéry, Institut d’études savoisiennes-Université de Savoie, 2001, pp. 87-102. Per un inquadramento delle pratiche processionali in età moderna si legga O. NICCOLI, *Riti notturni: le processioni fra Cinquecento e Seicento*, in *La notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, a cura di M. SBRICCOLI, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, pp. 80-93. Uno spaccato della riorganizzazione rituale della città moderna con particolare riferimento alla dimensione teatrale della pietà barocca a Milano in C. BERNARDI, *Il tempo sacro: Entierro. Riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. CASCETTA e R. CARPANI, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 585-620.

va drammaturgia della devozione che, basata sulla predicazione, sembra fare di un'immagine cara alla spiritualità francescana, *l'ecce homo*, la scena cardine dello spettacolo penitenziale cappuccino di epoca barocca. Infine, darò conto del sermonario di Domenico da Francavilla, esempio di una singolare drammaturgia oratoria.

1. *Le quarantore dei cappuccini*

Poste all'incrocio tra memoria del Cristo doloroso e adorazione del suo corpo *confractus* ma perfetto presente nell'eucaristia, le quarantore sono una pratica di preghiera straordinaria di carattere penitenziale profondamente connessa da un lato ai riti della Settimana Santa, dall'altro al culto eucaristico e alla gloria del corpo risorto. Se la storia liturgica della devozione affonda le proprie radici nelle consuetudini medievali di digiuno e veglia sul corpo morto del Signore,⁴ la forma che essa assunse in età moderna nasce a Milano tra il 1527 e il 1537. Iniziata come preghiera espiatoria della città assediata e angosciata dalla guerra di Carlo V, nel corso di quel decennio si diffuse in tutte le chiese come pratica popolare e universale di adorazione perpetua (durante tutto l'anno) del Sacramento, esposto pubblicamente e in modo solenne per turni di quaranta ore, prima portando l'eucaristia processionalmente dall'una all'altra chiesa, poi procurando che ogni chiesa la esponesse da sé in un luogo appositamente apparato con molti lumi e addobbi.⁵

I frati cappuccini ricoprirono un ruolo importante nella nascita della devozione e in particolare nella sua diffusione (con un'azione di propaganda che non ha pari) grazie soprattutto alla predicazione di Giuseppe Piantanida da Ferno il quale, tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta del Cinquecento, ne divenne il principale apostolo in molte città d'Italia (Pavia, Gubbio, San Se-

4. Secondo il computo di Agostino, quaranta furono le ore in cui «caro Christi in monumento requievit» prima di risorgere (Agostino, *Epistola 36*, 13, 31).

5. Sull'origine delle quarantore si legga C. CARGNONI, *Quarante-heures*, in *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Editions Beauchesne, 1964, vol. XII, coll. 2702-706, poi ripreso e ampliato in ID., *Le quarantore ieri e oggi*, cit. La complessa storia della devozione è stata ricostruita da A. DE SANTI, *L'orazione delle quarantore e i tempi di calamità e di guerra*, Roma, Civiltà cattolica, 1919. Su Milano in particolare cfr. L. CABRINI CHIESA, *Per la comprensione dello sviluppo storico delle quarantore: note in margine a due pubblicazioni milanesi del Settecento*, «Studi e fonti di storia lombarda. Quaderni milanesi», XI, 1991, 27-28, pp. 25-92. Per una contestualizzazione della devozione entro la pietà secentesca si veda O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna (secoli XV-XVIII)* (1998), Milano, Carocci, 2019. Di particolare interesse anche L. CAJANI-S. SABA, *La notte devota: luci e ombre delle quarantore*, in *La notte*, cit., pp. 67-79.

polcro, Siena, Arezzo, Modena, Bologna).⁶ In questo periodo si va delineando il primo nucleo del sistema celebrativo cappuccino che verte su due elementi: da un lato la fondazione della pia pratica sulla memoria della Passione, per cui l'orazione mentale si struttura come meditazione sul corpo doloroso di Cristo ripercorso e compatito piaga su piaga, supplicando la remissione delle colpe per ottenere la conversione personale e la pacificazione sociale;⁷ dall'altro la definizione di un ordine del rito, il quale prevede l'esposizione del Santissimo per quaranta ore continue (di giorno e di notte) ma in una sola chiesa della città, e la regolamentazione dell'adorazione, anch'essa continua, per turni e gruppi.⁸ Istituite come preghiera popolare di espiatione, riconciliazione e pace in risposta alle urgenze delle singole comunità, le quarantore non sono ancorate a un preciso tempo liturgico e sembrano piuttosto seguire il calendario degli spostamenti del predicatore.⁹

Attorno alla metà del Cinquecento, Francesco da Soriano nel Cimino ne fissa la celebrazione nei giorni iniziali della Settimana Santa, partendo dalla sera della domenica delle Palme. È fuor di dubbio che la scelta di questo preciso tempo liturgico si addica pienamente alla natura cristologica della devozione; tuttavia, sembra anche una conseguenza del clima che caratterizza gli anni durante i quali si svolge il Concilio di Trento (dal 1545 al 1563), periodo in cui si passa da una predicazione più libera, evangelica, disordinatamente itinerante e per questo astratta e slegata dalle necessità delle comunità reali, a una più controllata, teologicamente e moralmente fondata, organicamente inserita nella strategia pastorale che si andava profilando nelle animate discussioni del tridentino. A seguito del sempre maggior impegno dei padri cap-

6. Per una dettagliata disamina della tradizione celebrativa cappuccina si veda *I frati cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, a cura di C. CARGNONI, Perugia, Edizione Frate Indovino, 1988-1993, 5 voll., vol. III/2 (1991), pp. 2899-958. Ampio il repertorio di fonti pubblicato alle pp. 2959-3163.

7. I cronisti non mancano di sottolinearne l'effetto di commozione e conversione operato sui fedeli che si sciogliono in pubblici abbracci di pace: è il caso della predicazione del Piantanida che, ad Arezzo nel 1539, suscitò pianti, conversioni in massa, pubblici «abbracciamenti», oppure di quella di padre Francesco da Soriano che, diffondendo la devozione per le città dell'Umbria, persuadeva i fedeli convenuti a perdonare e in segno di pace ad abbracciarsi davanti al Santissimo Sacramento (cfr. CARGNONI, *Le quarantore ieri e oggi*, cit., p. 357).

8. Il riferimento è a uno dei più antichi 'ordini' delle quarantore, quello rilasciato dal Piantanida a Borgo San Sepolcro nel giugno del 1538. Lo si legge in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 2959-962.

9. La devozione veniva spesso istituita in tempi di tribolazione o calamità naturali come guerra, carestie o epidemie, quando i frati erano chiamati a tenere sermoni. In questo primo periodo, dunque, le quarantore sono celebrate tanto nel tempo del Natale (Gubbio 1538), quanto in occasione delle feste patronali (Borgo San Sepolcro 1538) e persino nel periodo del carnevale (Bologna 1548). Cfr. *ivi*, pp. 2910-911.

puccini nella predicazione quaresimale, le quarantore ne divengono il frutto maturo e ultimo: proposte, anticipate, introdotte, fatte desiderare al popolo, esse si configurano come un *trait d'union* tra la quaresima e la memoria della Passione di Cristo, assumendo il tono spiccatamente penitenziale del periodo che chiudono e, insieme, lo spirito di affettuosa preparazione alla celebrazione del mistero di salvezza che aprono.¹⁰ Una connotazione ben diversa da quella conferita alla medesima devozione dai gesuiti i quali, fissandone la celebrazione agli ultimi tre giorni del carnevale, ne fecero un triduo santificato pensato come alternativa e antidoto ai divertimenti mondani.¹¹

1.1. *Il teatro dell'orazione mentale*

Il modo cappuccino per la celebrazione della pia pratica giunge a maturazione solo alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento per opera di Mattia Bellintani da Salò, il secondo grande propagatore delle quarantore dopo il Piantanida, uno dei predicatori prediletti da Carlo Borromeo. Il metodo usato dal padre salodiano in oltre mezzo secolo di apostolato venne da lui fissato *ex post* negli *Ordini nella santa orazione delle quaranta ore*, più volte ristampati autonomamente e, infine, pubblicati quale parte del suo *Trattato della santa orazione delle quaranta hore*, opera pienamente inserita nel quadro di rinnovamento post-tridentino che disciplina le pratiche e le rende strumento strutturato di

10. Cfr. *ivi*, vol. III/1, 1991, p. 1807. Via via che la predicazione festiva viene affidata al vescovo e al clero secolare, la predicazione al popolo da parte degli ordini regolari diventa un compito sempre più concentrato in periodi precisi (soprattutto avvento e quaresima) e si caratterizza per la prolungata e assidua presenza dei padri in un singolo luogo, così da entrare profondamente in contatto con i bisogni delle singole città e partecipare del loro rinnovamento. Sul tema si veda A. CALAPAJ, *Le indicazioni del Concilio di Trento circa la predicazione e la loro incidenza nella prassi*, in *L'omelia*. Atti della XXXVIII settimana di studio dell'APL.CLV (Capaccio, 30 agosto-3 settembre 2010), a cura di P. CHIARAMELLO, Roma, Edizioni liturgiche, 2012, pp. 46-69.

11. Sembra che i gesuiti si siano inseriti nell'apostolato delle quarantore a partire dalla metà del Cinquecento. Il primo caso di quarantore in tempo di carnevale è quello di Macerata nel 1556, quand'esse vengono celebrate come fastoso teatro sacro in contrapposizione ai teatri mondani. Cfr. *I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, pp. 2912-913. Sulle quarantore di marca gesuitica si vedano, a titolo di esempio, M.S. WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, «Journal of the Warburg and Cortauld Institutes», xxxvii, 1974, pp. 218-248; K. NOEHLES, *Scenografie per le quarant'ore e altari barocchi*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. SCHNAPPER, Bologna, Clueb, 1982, pp. 151-155; R. DIEZ, *Le quarantore: una predica figurata*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, a cura di M. FAGIOLO, Torino, Allemandi, 1997, pp. 84-97; J. TONKOVICH, *Two Studies for the Gesù and a 'quarantore' Design by Bernini*, «The Burlington Magazine», cxi, 1998, pp. 34-37; F. RANGONI, *Apparati festivi a Roma nel XVII secolo. Le quarantore*, «Roma moderna e contemporanea», xviii, 2010, 1-2, pp. 275-308.

educazione popolare.¹² I punti salienti dello schema messo a punto dal Bellintani riguardano tanto la spiritualità che informa l'intera devozione, quanto la drammaturgia del rito. Sul primo fronte, viene ribadita la natura passionista dell'orazione «istituita in memoria della morte del nostro signore Gesù Cristo, il quale quaranta ore continue stette morto».¹³ Essa ne determina sia la durata, vale a dire «quaranta ore continue senza intermissione»,¹⁴ di giorno e di notte, come veglia di preghiera e vivo memoriale, sia il tono che, essendo improntato alla conformazione penitente, richiede umiltà di atteggiamento, modestia di abito, semplicità di apparato. Sul secondo fronte, il rito è ora dotato di un preciso regolamento in grado di permettere un più ampio e armonioso coinvolgimento delle comunità cittadine. Spicca la dettagliata cura per i preparativi e la più volte rimarcata necessità di concertazione con il clero, responsabile della predisposizione dell'oratorio e della distribuzione dei compiti organizzativi. Pari attenzione è dedicata all'ammaestramento spirituale dei fedeli, all'allestimento dell'oratorio, alla distribuzione dei turni di orazione per gruppi, all'ordine della processione con cui ogni gruppo avrebbe raggiunto l'oratorio, alla capillare comunicazione di tutte le informazioni riguardanti l'iniziativa.

È però l'orazione mentale a costituire il vero fulcro delle quarantore designate dal Bellintani. L'intero svolgimento della devozione – che non a caso è stata definita una scuola democratica di preghiera popolare e meditazione contemplativa –¹⁵ è regolato in modo tale da essere funzionale al raccoglimento personale e collettivo: l'oratorio è apparato semplicemente, ma in modo che il Santissimo, circondato da lumi, risalti su un fondo scuro e lugubre sì da predisporre l'animo alla preghiera; le porte della chiesa vengono tenute serrate per evitare che l'orazione sia disturbata o interrotta; il silenzio è rigorosamente imposto. Anche la predicazione, che pure è un elemento proprio delle quarantore sin dalla loro origine, ha un ruolo secondario. Proprio il Bellintani, predicando la quaresima del 1569 a Nola, aveva introdotto la consuetudine di tenere un sermone in ognuna delle ore, all'inizio o alla fine dell'orazione, ma

12. *Trattato della santa oratione delle quaranta hore di F. Mathia Bellintani da Salò capucino, nel quale si contengono l'origine di essa oratione, alcuni essercitii da fare in quella, e gli ordini ch'egli tiene a farla*, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1588 (pubblicato in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 2991-3022; gli *Ordini della santa oratione* si leggono alle pp. 3014-22). Per un inquadramento delle pratiche di preghiera ed orazione in età moderna cfr. almeno O. NICCOLI, *Pregare con la bocca, con gli occhi e col cuore nell'Italia della prima età moderna*, «The Italianist», xxiv, 2014, 3, pp. 418-436.

13. *Trattato della santa oratione*, cit., p. 3014.

14. *Ibid.*

15. Cfr. CARGNONI, *Le quarantore ieri e oggi*, cit., pp. 378-393. Su Bellintani si leggano almeno R. CUVATO, *Mattia Bellintani da Salò (1534-1611). Un cappuccino tra il pulpito e la strada*, Roma, Laurentianum, 1999 e D. BUSOLINI, *Mattia da Salò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2009, vol. 72, pp. 285-287.

non pensando a un'omelia lunga e complessa bensì a un breve 'ragionamento' che potesse essere d'aiuto o stimolo alla preghiera.

Non stupisce, allora, che gli *Ordini* regolino anche l'orazione mentale, dando precise indicazioni su postura fisica, durata, contenuto e metodo. Il teatro interiore che il popolo dei fedeli è chiamato ad agire li vuole penitenti, in ginocchio per l'intera ora mentre considerano a uno a uno i patimenti di Cristo e ripercorrono le scene «della presa, della flagellazione, della incoronazione di spine, del portare la Croce, dell'esser in quella inchiodato et starvi pendente»¹⁶ come se partecipassero ai fatti e fossero in presenza delle piaghe. Circa la composizione delle scene, il salodiano suggerisce il ricorso alle tradizionali tecniche meditative ma, in caso di necessità, raccomanda la lettura, lenta e ponderata, delle ventitré meditazioni sulla Passione contenute nel suo *Prattica dell'oration mentale*.¹⁷ L'opera, assai popolare per tutto il Seicento, concepisce l'orazione come vero esercizio 'pratico', una sorta di palestra interiore, articolato in parti (preambolo, meditazione e azione) attraverso le quali si compie un'immersione psicagogica tesa a situare il soggetto in una situazione, affinché la viva e di conseguenza agisca. Il preambolo rappresenta la disposizione all'orazione, dove il fedele si concentra e, raccogliendosi in sé stesso, assume l'atteggiamento interiore necessario alla preghiera. La meditazione è un'accurata memoria di fatti rievocati secondo le tecniche mnemoniche proprie della tradizione euologica; serve a 'riscaldare' l'animo – letteralmente ad accenderlo – suscitando emozioni, gli *affectus*, dai quali deriva la presa di coscienza di sé stessi e, dunque, la determinazione all'azione; qui, il fedele fa propositi di un buon comportamento personale e sociale e, perciò, per prima cosa corregge sé stesso, poi loda Dio e, infine, si dispone a suo servizio e all'amore per il prossimo.

Nel loro complesso, le ventitré pratiche sulla Passione previste per le quarantore sono strutturate in modo da configurare un teatro interiore di contrizione articolato in tre atti. Il primo atto è preparatorio, direi introduttivo, poiché ha esattamente il fine di 'introdurre' o 'presentare' l'uomo all'umiltà paziente di Cristo che ha nel Crocifisso l'immagine di riferimento. Si compone

16. *Ordini della santa orazione*, cit., p. 3017.

17. *Prattica dell'oration mentale*, di f. Mathia Bellintani da Salò, dell'Ordine de' frati di s. Francesco Capuccini. Opera molto utile per quelle devote persone che desiderano occuparsi nell'oratione con frutto e gusto, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1573. Raccomandata anche da Carlo Borromeo, venne più volte ristampata nel corso del Seicento (divisa in parti) e tradotta in diverse lingue europee. L'opera, acquisita dalla pietà pubblica come uno dei libri ascetici più letti dal popolo cristiano, è di capitale importanza per lo studio della metodica di meditazione cappuccina e della devozione cinquecentesca. Altra opera del Bellintani dedicata alla meditazione passionista, anch'essa assai diffusa e molto frequentata dal Borromeo, è *Corone spirituali del M.R.P.F Matthia Bellintani da Salò predicatore capuccino per l'attenzione in contemplare la Passione del Salvatore. Le quali erano praticate da s. Carlo*, Salò, Bernardino Lantoni, 1617, stampata postuma dal fratello Giovanni.

dell'insieme dei preamboli i quali – seguendo uno schema ripetitivo – richiedono al fedele di assumere una postura umile, adeguata alla contemplazione dell'estrema umiltà della Passione.¹⁸ L'umiltà, però, non è da intendersi solo come atteggiamento interiore: essa è una 'rappresentazione di sé', vale a dire un 'modo di presentarsi' fisico e visibile assunto come risposta al 'modo di presentarsi' altrettanto fisico e visibile del Cristo passionato.¹⁹ Così è esplicitamente detto nel preambolo 43:

Certo che non son degno Signore, di venire io misero peccatore [...] innanzi alla tua Maestà [...]. Ma tu ti sei rappresentato innanzi agli huomini ingiusti, et indegni, come reo et malfattore molto abiettamente e vilmente, per meritarmi, e darmi confidenza di rappresentarmi innanzi a te.²⁰

Che il 'modo di presentarsi' del Cristo in passione corrisponda all'immagine del Crocifisso, figura che soccorre la memoria dell'uomo ponendogli davanti agli occhi la Passione, Bellintani lo fa dire a Cristo stesso in apertura dell'orazione mentale, nella pratica 31: «et perché voi altri, vi aiutate a ricordarvi di me con le figure et bene, vedi che non è figura di me, più usitata, che il Crocifisso, perché tu sappia che è debito vostro, di tenere sempre innanzi agl'occhi la mia passione».²¹ Umile nel cuore e nell'atteggiamento del corpo – questo significa la genuflessione –, il fedele 'presenta sé stesso' al cospetto della croce.²²

L'atto iniziale prepara e permette il secondo, centrale, costituito dalle meditazioni che rendono presente, qui e ora, l'intera vicenda passionista. L'articolazione del racconto è quella propria della tradizione francescana che risale a Bonaventura – della cui dottrina Bellintani fu uno dei più attivi divulgatori d'età moderna – e che risponde a uno schema preciso di luoghi, tempi ed

18. Si veda ad esempio quanto prescritto dal preambolo 44: «sempre dobbiamo stare humili, ma specialmente quando andiamo all'Oratione, e singularmente volendo contemplare quelli atti humillimi del figliuol quali fece nella sua passione» (*Prattica dell'oration mentale*, cit., p. 188).

19. È questo un significato proprio del verbo *representare* nel Medioevo, già attestato dal Forcellini che vi assegna l'accezione prima e generale di *praesentem esse facio, ob oculos pono, in conspectu pono*, traducendola con 'far essere presente, porre sotto gli occhi o davanti', da cui deriva il senso di 'mostrare' ed 'esibire'. Nella forma riflessiva indica il *presentem se sistere* o *adesse* ossia 'presentare se stessi, farsi vedere'. La consultazione dei maggiori dizionari latini è ora possibile on line grazie al *Database of Latin Dictionaries* (DLD) predisposto dal Centre *Traditio Litterarum Occidentalium* (CTLO) e pubblicato da Brepols all'indirizzo <http://www.brepols.net/Pages/BrowseBySeries.aspx?TreeSeries=DLD-O> (ultimo accesso: 25 gennaio 2021).

20. *Prattica dell'oration mentale*, cit., p. 181.

21. Ivi, p. 149.

22. Così nel preambolo 50: «mi muove [...] la tua piccolezza, massime quella, che mostrasti in croce. Volendo io adunque contemplare i misteri della croce, getto a terra il corpo et lo spirito mio, avanti il tuo cospetto» (ivi, p. 210).

episodi.²³ Assai singolarmente, però, il salodiano alterna tre forme della meditazione: la prima narrativa che si limita a invitare il devoto a vedere il succedersi dei fatti; la seconda più partecipativa che conduce il devoto all'interno della vicenda, esortandolo ad agire in prima persona; la terza, infine, monologico-dialogica. Quest'ultima forma è molto interessante perché presuppone che il devoto si trovi in presenza, quasi faccia a faccia, ora di Cristo, ora del Padre eterno, ora di Giovanni, i quali nella variante monologica si rivolgono a lui in modo diretto, mentre nella variante dialogica discorrono con 'Anima', proiezione del fedele nel quadro meditativo.²⁴ Si tratta di tre dispositivi drammaturgici di grande efficacia che non solo trasformano il racconto in un montaggio di scene mentali variamente costruite, ma ne diversificano la percezione, mirando di volta in volta a una precisa risposta emotiva. Vediamone meglio l'articolazione.

La forma narrativa (in terza persona e al tempo presente) ha una funzione storico-testimoniale e poggia sulla composizione di scene descritte nei minimi particolari, colorate emotivamente anche grazie alla variazione del punto di vista. Si veda, ad esempio, la meditazione per la 'levata in alto della croce', dove il fuoco della visione è prima concentrato su ciò che accade al corpo crocifisso, restituendo in dettaglio le membra lacerate e slogate e con esse la sensazione della loro pena; poi si allontana e allarga, inquadrando la croce per intero. Infine, si sposta e si avvicina alla figura di Maria, seguendola mentre cerca di andare sotto la croce. A quel punto, lo sguardo si sovrappone a quello della madre e, vedendo con i suoi occhi, scorre tutto il corpo massacrato, dalla testa ai piedi, concludendo sul volto del figlio in primo piano:

Alzan la croce, dove hai da vedere. Prima, che il corpo grieve pende solo da quelli tre chiovi; ora che dolore è quello, massime delle mani? Si stirano le braccia, che hanno a sostenere il corpo, si allargano le piaghe, le giunture, che già si erano disciolte, ricevono una indicibil doglia. Secondo, portano la croce sopra il forame, che

23. Da Bonaventura in poi, il racconto passionista francescano si era andato articolando negli snodi di congiura-congedo, tradimento-cattura, derisione-condanna, crocifissione-morte, deposizione-sepolitura e secondo una precisa cronologia che coincide con il tempo della meditazione per le ore canoniche. Tale schema distingueva tra ciò che prepara la Passione (meditato al mattutino), i fatti violenti e umilianti del processo sino alla condanna (previsti per l'ora prima e terza), l'esecuzione della sentenza sino alla morte (ora sesta e nona) e i fatti *post mortem* (vespro e compieta). Per una dettagliata analisi del racconto passionista francescano si veda C. BINO, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII sec.)*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 354-381.

24. Hanno forma di dialogo le pratiche 31 (Anima-Cristo), 40 (Anima-Cristo), 48 (Anima-Giovanni); la forma del monologo rivolto al fedele è invece delle pratiche 32 (Padre Eterno), 37 e 43 (Cristo), 38 (Giovanni).

havevan fatto in terra, e vi la lasciano cader dentro, ò pijssimo il mio Giesù, che pena ti fù data in quel furibondo squasso? Fù meraviglia, che non si stracciassero affatto le mani, e cadesse giù il corpo; per questo si rilasciò, e disciolse quasi tutto il corpo; tal che con le ginocchia pendeva in fuori, per essersi slongato tutto a quel precipitoso cadimento della croce. Terzo, fermano la croce con sassi, e legni, acciò non possa cadere; et poi si tirano adietro et alargano per vederlo bene. Quarto, la pia Madre nell'alzare della croce, fu per cadere morta, ma l'amore la teneva, o il volere di Dio, per che ella più penasse. Lo mira fisso, non batte punto l'occhio, si sforza andare più presso, che si può, discorre con l'occhio per tutto il corpo, vede il capo coronato di spine, il volto coperto di sangue, le mani e piedi forati, tutte le carni dilacerate; ma ella ritorna a fermarsi nella faccia divina del suo diletto.²⁵

La forma partecipativa (in seconda persona e nei modi verbali dell'esortazione) mira all'immedesimazione e, dunque, sposta il punto di vista dentro la scena. Lo si vede bene nella meditazione relativa all'incoronazione di spine: prima viene costruita l'azione complessiva e fissata in un'immagine, quella del Cristo coronato; poi lo sguardo va vicino al capo di Gesù in soggettiva, addirittura penetrandolo per scrutare all'interno e in dettaglio le spine che trapassano pelle, ossa, testa.

Gli posero in capo una corona di spine; ove nota, che pigliano certa herba o virgulto, che chiamano alcuni giunchi marini che fa le spine lunghe, dure e acute. Et ne fero come una ghirlanda larga, et gli la posero sopra il capo, et con le canne gli l'accomodavano e calcavano sopra, et percotevanla forte, acciò passassero le spine il Santo capo; talche con quella gli coprirono quasi tutta la testa, e la fronte. Pensa anima devota che dolore era quello, et isforzati di andare con l'occhio tuo interno al capo di Giesù per vedere (se è possibile) tutte le spine ad una ad una, come gli passano non solo la cotica, ma anco quasi l'osso: dove trovano molle, passan dentro; dove trovan duro, ò che si rompono, ò fanno maggior la ferita, è che s'intraversano, et escono da un'altra parte con la punta.²⁶

La forma del monologo (che, si badi, essendo un'allocuzione al fedele implica sempre la presenza sottesa dell'interlocutore) sposta l'oggetto della narrazione in un tempo e in un luogo diversi da quello della meditazione – infatti si usano verbi al passato – ma, allo stesso tempo, svolge il racconto in prima persona, rendendolo relazionale ed empatico. È questo il caso della meditazione sul congedo di Cristo dalla madre, dove è Gesù stesso a raccontare l'episodio, descrivendo dettagli intimi, quasi in una confidente confessione:

25. Meditazione per la pratica 50, *Dell'alzare la croce, e della prima parola*, in *Prattica dell'oration mentale*, cit., pp. 211-212.

26. Meditazione per la pratica 45, *Della incoronazione di spine, e del mostrarlo al popolo*, ivi, pp. 194-195.

È forza, che tu creda, che fusse molte amara la mia partenza, che io feci dalla mia Madre, e dalle mie dilette Marta e Maddalena, con l'altre done; et puoi credere, ch'io non mi partissi senza licenza e motto. Quivi adunque pensa prima l'affanno ch'io sentiva in me medesimo dovendo alla mia madre dare tanto dolore [...]. Secondo, pensa come tirai da parte in una camera la madre mia, e bellamente dissile, ch'io haveva da partirmi, et andare a morire per fare la volontà del Padre mio. [...] Terzo, come ella dal dolor sospinta si pose a pregarmi [...]. Pregommi adunque prima, che se era possibile, io salvassi il mondo per altro mezzo, che per la morte mia [...]. Pregommi secondariamente, che almeno ella prima morisse [...]. Fece la terza petitione, ch'io dovesse almen morire di morte leggiera: al che io risposi, che questa esser doveva e penosissima, e vergognosissima morte [...]. All' hora si che fù la pena sua acerba et in intensa. Che parole? che pianti? che gridi? [...] mi cadè in seno come tramortita: Et io che più amava, più ancor sentiva dolore; e piangeva e pur diceva parole per consolar lei. Et tieni per fermo, che quel passò fra lei e me secretamente, si come fu di massimo amore, fu anco di estremo dolore a l'uno et a l'altro.²⁷

La forma dialogica esplicita la relazione con il fedele – che proietta sé stesso entro la scena meditativa nella 'figura' di Anima – il quale interviene con domande ed esclamazioni che rendono il ritmo più serrato e la narrazione più vivace. Si veda la pratica 31 che dà inizio all'orazione:

Anima: Amantissimo Signore io indegna peccatrice considerando la infinita bontà tua, e mi confondo a venirti avanti, e piglio gran fiducia di venirti; perché parmi gran temerità la mia, che essendo tanto scelerata, et a te ingrata, ardisca oppormi a gli occhi [...] della santità e purità tua infinita. [...] Ma essendo tanto buono, largo e santo, non mi discaccerai, per iscoprire la tua patientia in me [...].

Christo: Mi piace che tu habbi, Anima, e questa riverentia, e questa confidenza, e mi piace che sia maggiore la confidenza, che la vergogna [...]. Però con humiltà confidati, che ciò mi è molto grato [...].

Anima: Vorrei Signore entrare in quel thesoro immenso della tua [...] passione [...] ma temo di non saper trovare la via, però ti prego che ti digni introdurmi.

Cristo: [...] Lasciati da me guidare [...].

Anima: Raccolgo adunque tutta me stessa, e sola mi stabilisco nel tuo cospetto, acciò che tu mi guidi.²⁸

Il fine delle meditazioni nel loro insieme è quello di far prendere coscienza delle pene della Passione e, di conseguenza, indurre all'azione. Sono infatti le *attioni* a costituire il terzo e conclusivo atto del teatro interiore configurato dal Bellintani; in esse si rappresenta l'umiliazione penitente del fedele ottenuta per mezzo del pianto e soprattutto dell'imitazione. Si badi, però, che in questo caso

27. Meditazione per la pratica 35, *Della partenza di Christo dalla madre*, ivi, pp. 160-161.

28. Ivi, pp. 136-137.

imitare non va inteso nel senso assimilativo proprio della sequela francescana che vede nel ‘fare come’ un ‘farsi come’ compartecipativo e compassionevole. Qui non è in gioco la condivisione empatica dei dolori di Cristo come esperienza somma d’amore in grado di trasformare l’amante nell’amato. Prevale la tradizione penitenziale monastica – ben codificata da Pier Damiani – che vede nelle piaghe della Passione il risultato dei peccati dell’uomo e a ogni ferita associa un vizio che la produce e una virtù che la sana.²⁹ L’imitazione, allora, è prendere su di sé, letteralmente rivestendosene, i *vulnera passionis* quali segni evidenti del grande debito dell’uomo verso Dio. L’approdo è la conformazione penitente ed espiativa all’*uomo dei dolori*, il servo sofferente cantato da Isaia che, umile, si lascia umiliare. Questa figura scritturale – certamente compresa nel crocifisso – era stata isolata dalla spiritualità cistercense e definita in maniera più puntuale dal francescanesimo che, prima, le diede spessore narrativo attraverso l’elaborazione della sequenza passionista del Cristo percosso, sbeffeggiato, flagellato, coronato di spine ed esposto al ludibrio pubblico; poi la sintetizzò nell’immagine dell’*ecce homo*.³⁰ Così la restituisce Bellintani:

Miralo adunque venire, con le spine in capo, con la canna in mano, con la porpora indosso, con una catena e corda al collo per la quale un manigoldo lo tira. Se ne vien chino per le gran doglie, che haveva nella schena, che non poteva stare ritto; ha la faccia tutta coperta di sangue, e di sputi, che non si conosce; la maggior parte del corpo è scoperta, e però apareva sotto come un leproso. E nel mostrarlo dice Pilato. Ecco l’huomo.³¹

Icona centrale della spiritualità cappuccina, l’*ecce homo* è un’immagine spettacolare, come spettacolare è il crocifisso. A differenza del crocifisso, però, mette in mostra l’umiliazione di Cristo, ma non comprende il sacrificio e, dunque,

29. La corrispondenza peccati-dolori che rende l’orazione mentale «via brevissima d’acquistare le virtù» (ivi, p. 7) è spesso ribadita dal Bellintani nell’azione che chiude ogni pratica: «dogliomi dei miei peccati che sono quelli che hanno afflitto te» (ivi, p. 177); «hai fatto peccati sì gravi [...] quali son stati la cagione dei miei tormenti» (ivi, p. 184); «peccare non è altro che un flagellar Christo» (ivi, p. 191); «dogliti [...] di haverlo con i Giudei e sbirri dishonorato e beffato: il che hai fatto, sempre che hai peccato. Piangi, piangi meschino» (ivi, p. 195); «dolgasi di essere egli stato il crocifissore di Christo, mentre con i suoi peccati l’ha offeso» (ivi, p. 214). Su Pier Damiani si veda BINO, *Dal trionfo al pianto*, cit., pp. 151-161.

30. Mi sono occupata della rappresentazione del Cristo umiliato e delle sue ricadute devozionali in C. BINO, “*Humilis sed despectus*”. *L’estetica dell’umiltà nella rappresentazione passionista in Italia tra XII e XV secolo*, relazione presentata al Colloque international «*Di quella umile Italia*». *L’humilité dans la culture italienne*, organizzato dalla Société des Études Italiennes – ELCI/Sorbonne Université il 20-21 giugno 2019 (in corso di stampa).

31. Meditazione per la pratica 45, *Della incoronazione di spine, e del mostrarlo al popolo*, in *Prattica dell’oration mentale*, cit., p. 194.

non ha un significato redentivo: è un' *imago pietatis* che intende la pietà più come implorata che ottenuta e si propone come effigie espiativa a cui conformarsi.

A essa approda il disegno drammaturgico insito nell'affettuoso teatro interiore suscitato dalle ventitré pratiche sulla Passione di Mattia Bellintani, che va letto come un tragitto dall'umiltà all'umiliazione, passando per la compartecipazione dei dolori della Passione. L'esito è un cambio d'*habitus* o meglio una vestizione interiore, per cui il fedele genuflesso ai piedi del crocifisso indossa le armi della Passione e, come scena conclusiva del teatro dell'orazione mentale, mostra sé stesso, penitente, a Dio: ecco l'uomo!

2. Lo spettacolo barocco della penitenza

Già dai primi anni del Seicento questo interiore teatro di contrizione diviene esteriore spettacolo di penitenza. Nel corso del secolo, l'intera forma celebrativa delle quarantore subisce un progressivo mutamento che sembra andar di pari passo con la sempre minore centralità dell'orazione mentale. Se, come abbiamo visto, negli *Ordini* del Bellintani tutte le parti del rito erano finalizzate allo svolgimento dell'orazione che occupava un'intera ora, verso la seconda metà del secolo essa è oramai ridotta a un ruolo marginale, tanto da durare solo pochi minuti.³² Per converso, si assiste alla crescita di importanza di tre elementi: l'allestimento dell'oratorio e dell'altare destinato a ospitare il Sacramento, i sermoni che punteggiano l'intero corso dell'orazione e, infine, le processioni con le quali i gruppi di fedeli si recano all'oratorio. È sul legame tra questi tre elementi che si dilungano le molte descrizioni redatte da testimoni oculari in forma di lettera o di opuscolo, date alle stampe per divulgare la memoria del frutto ottenuto dalla devozione in una particolare città.³³ I padri

32. Nel 1665 Girolamo Traina, redigendo il *Modo e ordine che si deve osservare nell'opera fruttuosa delle quarantore*, pone l'orazione dopo il ragionamento, oramai molto lungo, e addirittura dopo la recita di alcuni brani poetici da parte di giovinetti vestiti da angelo: «finito che sarà il sermone [...] uscirà fuori uno degli angeli che [...] reciterà [...] le parti ch'ha da dire, quali finite ch'avrà [...] se n'entrerà nella sua stanzetta. Il rimanente del tempo che gli avanzerà per finir l'ora, che sarà puoco, lo passeranno in orazione» (*Cento motivi efficaci per la conversione de' peccatori, nell'opera fruttuosa delle quarant'hore solita a farsi da i padri capuccini nella settimana santa*, Palermo, Domenico d'Anselmo, 1665, in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 3156-163: 3161).

33. Diamo qui l'indicazione estesa del *corpus* di fonti descrittive alle quali faremo riferimento. Tutte le opere sono riportate nell'opera *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2. Le citeremo da questa edizione, di cui sono indicate, tra parentesi, le corrispondenti pagine. *La divota oratione delle quaranta hore fatta nella città di Verona la settimana santa dell'anno MDLXXXVII. Così persuasa dal M.R.P.F. Mattia Bellintani da Salò Capuccino [...]*, Verona, Girolamo Discepolo, 1587 (pp. 2981-991); *Essercitio d'amorosi sforzi, per ridurre il peccatore a Dio comunicato nella relatione della*

predicatori, dal canto loro, raccolgono le istruzioni per la celebrazione delle quarantore in volumi destinati alla lettura di religiosi e laici, e le corredano di sermoni, fissando così, a un tempo, non solo una diversa prassi rituale ma anche una tecnica oratoria che era andata consolidandosi nel corso degli anni.³⁴

L'incrocio tra le due tipologie di fonti permette di comprendere come il mutamento delle quarantore da teatro d'orazione a spettacolo di penitenza ruoti attorno alla predicazione. Anzi, «è propriamente secondo una logica meditativa che si sviluppa e s'inserisce la predicazione»³⁵ andando a sostituire proprio la *lectio* interiore di libri come la *Prattica* che ora diventa l'ascolto del 'ragionamento', a sua volta singolarmente concepito come 'esercizio di sforzi amorosi', per parafrasare il titolo di un libello del 1614 cui già abbiamo rimandato.³⁶ In questo suo essere 'palestra' psico-fisica al pari dell'orazione, la predicazione fa uso delle tecniche memorative e della *performance* per mostrare l'oggetto sul quale meditare, trasferendo così dal teatro della mente a quello degli occhi l'*intentio* propria delle quarantore: la trasformazione penitente del popolo fedele.

Il passaggio dalla parola meditata alla parola predicata ridefinisce l'intera prassi organizzativa della devozione, non modificandone la struttura che resta perlopiù invariata, ma incarnando in segni esteriori e visibili ciò che prima era interiore e invisibile.³⁷ È un mutamento, questo, che certamente ha il suo

*singolar maniera di fare l'oratione delle quarant'hore. Praticata da P.F. Fedele da San Germano capuccino nelle principali città d'Italia, e massime nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso l'anno MDCVIII, Como, Hieronimo Froua, 1614 (pp. 3024-82); Il meraviglioso profitto spirituale della sacrosanta oratione delle quarant'hore esposte solennissimamente nel Duomo dell'inclita città di Milano la domenica delle Palme 1613. Per opera del M.R.P. frate Giacinto da Casale, predicator capuccino. Narrato brevemente in una lettera scritta da un gentil'huomo milanese ad un suo amico absente, Milano, Giovanni Iacomo Como, 1613 (pp. 3084-95); I 'Diari' dei Bianchi (1600-1741), in *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, a cura di P. GUERRINI, Brescia, Edizioni del Moretto, 1931, vol. IV, pp. 86-95 (pp. 3095-104); *La trasformazione di Piacenza operata da Dio col mezzo delle prediche quaresimali e sermoni della settimana santa all'oratione delle quarant'hore fatti nel Duomo l'anno 1617. Dal R.P.F. Giacinto da Casale predicator capucino [...]*, Brescia, Francesco Marchetti, 1617 (pp. 3105-125).*

34. Citiamo qui in partic. le opere *Sermoni divoti ed affettuosi per l'oratione delle quarant'hore sopra i treni di Geremia colle istruzioni necessarie per celebrarla. Opera utilissima a' predicatori. Composta dal padre fra Zaccaria Castiglione da Milano, predicator capuccino, Milano, Stampatore archiepiscopale, 1653, in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 3132-155), e *Cento motivi efficaci per la conversione de' peccatori*, cit.*

35. CARGNONI, *Le quarantore ieri e oggi*, cit., p. 394.

36. Cfr. nota 32.

37. Come in passato il predicatore coordina l'intera organizzazione, distribuendo le mansioni relative alla preparazione dell'oratorio, regolamentando l'avvicendamento dei gruppi di fedeli nei turni di preghiera, curando che l'iniziativa sia capillarmente comunicata. In modo particolare vigila sullo svolgimento della devozione all'interno della chiesa eleggendo un gruppo di uomini – i *cavalieri*, scelti tra i notabili della città – che debbano occuparsi del cerimoniale e regolare l'entrata e l'uscita di ogni gruppo dalla chiesa, prima aprendo e richiudendo le porte

maggior esempio nelle processioni attraverso le quali si rappresenta un itinerario ideale in riparazione dei propri peccati; da ordinati cammini di gruppi abbigliati in modo umile e preceduti dal Crocifisso, esse divengono teorie mimetiche di penitenti vestiti di sacco e recanti i simboli della Passione che spesso avanzano flagellandosi pubblicamente con corde o catene.

La svolta in senso spettacolare della devozione è particolarmente evidente nel mutamento di forma e funzione dell'apparato destinato a ospitare il Santissimo Sacramento, il quale da teatro d'altare pensato per la preghiera mentale si trasforma in un meraviglioso teatro di gloria, dotato di un palco per le prediche dove l'oratore, grazie a una studiata partitura gestuale, inscena i suoi sermoni.

2.1. *Dall'altare al palco*

Sin dagli albori della devozione, i cappuccini badano a che il luogo in cui esporre il Santissimo Sacramento sia preparato in modo da esaltare la gloria dell'eucaristia, facilitando, però il raccoglimento della meditazione. Ancora alla fine del XVI secolo – forse per influsso delle disposizioni date da san Carlo nel 1577 –³⁸ l'allestimento francescano prevede uno stile grave e drammatico ottenuto con l'utilizzo di paramenti scuri per ornare l'altare (e a volte l'intero oratorio), dove, per contrasto, spicca il Sacramento, fulgido e circondato di lumi:³⁹ un 'teatro' perfetto per l'orazione mentale. Gli ordini redatti nel corso

e poi accompagnandoli al luogo dell'orazione. Costoro se in passato erano semplicemente dotati di bastone, ora sono vestiti del sacco di penitenza cinto con una fune e sul bastone che recano devono porre un crocifisso oppure un'immagine dipinta di Cristo, della Vergine o di un santo. Così a Milano nel 1613 dove Giacinto da Casale «concertò di deputare vinti quattro cavaglieri che ovviassero ai disordini alle porte, che vestisser di sacco [...] con certi bastoni bianchi in mano a guisa de sargentini, con la crocetta invece del ferro e con alcuni misteri della Passione» (*Il meraviglioso profitto spirituale*, cit., p. 3086).

38. «Per far questa Orazione, il Santissimo Sacramento si collochi sopra l'altare maggiore [...]. Si ornì il luogo dove si mette con religiosa politezza, non usando moschetti, né altri ornamenti popolari, né razi con historie, et imagini lascive, o altramente profane. Et s'orni la cappella solamente, e dove si possa comodamente, si facci oscura la detta cappella, sì che non abbia altro chiaro che de i lumi, come si acconciano i Sepolcri la settimana santa nelle chiese romane, per accompagnare il misterio dell'istituto di questa orazione, e per eccitarsi più a divozione» (*Avvertenze per l'orazione delle quaranta ore*, in *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, a cura di A. RATTI, Milano, Typographia pontificia Sancti Iosephi, 1890-1897, 4 voll., vol. IV, coll. 1927-930). La forma dell'apparato risponde alla sua funzione, ossia a quell'*intentio* penitenziale a cui abbiam fatto cenno e che è profondamente collegata alla memoria della Passione.

39. Si veda, ad esempio, l'apparato veronese del 1587, quando Mattia Bellintani predicò le quarantore in un duomo «tutto coperto di panni» per quasi un terzo, nel quale il Santissimo splendeva su un «ornatissimo altare [...] compartito di lumi accesi», sì che l'apparato risultava «molto divoto e grave» (*La divota orazione delle quaranta hore*, cit., p. 2986).

del Seicento non si discostano dalla tradizione precedente. Basti confrontare ciò che viene prescritto a inizio e a metà secolo: nel 1608 le istruzioni relative alla preparazione della devozione che sarebbe stata predicata da Fedele da San Germano in San Damaso a Roma prevedono che si faccia «un apparato particolare, lugubre e mesto, accomodato all'esercizio che si pretende»;⁴⁰ analogamente Zaccaria Castiglione, nelle *Istruzioni* che corredano il sermonario da lui dato alle stampe nel 1653, prescrive che l'apparato «si faccia [...] col dovuto decoro, [...] procurando che l'luogo riescha ben'oscuro, acciò i lumi compagnia meglio, ed esso rendi maggiore divotione».⁴¹

I frati, però, erano tenuti a dare solo indicazioni di massima in merito a come allestire l'oratorio, senza doversene occupare in modo diretto, sino a quando il capitolo generale del 1643 raccomandò loro di abbandonarne completamente la cura, premurandosi solo dei sermoni.⁴² L'apparato, dunque, era ideato e predisposto dalla chiesa che ospitava l'esposizione. Forse per tale motivo, in contrasto con le scarse e austere istruzioni cappuccine, già dall'inizio del Seicento le fonti ci parlano di allestimenti ricchi ed elaborati, di gusto marcatamente barocco, capaci di suggestionare lo sguardo con effetti scenografici adatti all'esaltazione del Cristo eucaristico promossa dalla Chiesa controriformista. La vera innovazione di questi apparati sta nel prevedere la costruzione di un palco per la predicazione; in tal modo, avviene un passaggio dalla forma prevalentemente frontale del 'teatro d'altare', che risponde a una visione orientata in senso verticale dal fedele alla gloria eucaristica, alla forma tridimensionale del 'teatro a palco' che apre uno spazio designato per l'azione del predicatore, allo stesso tempo distinto da quello dei fedeli ma di maggiore interazione, e che fa esplodere l'aspetto performativo dell'omiletica. Questo mutamento credo sia ben esemplificato da tre documenti del secondo decennio del secolo, relativi alla predicazione di Giacinto Natta da Casale. Se in tutti e tre i casi il cuore

40. *Essercitio d'amorosi sforzi*, cit., p. 3029. Dalla relazione di come si svolse la pia pratica – singolarmente riportata dalla fonte – sappiamo che la sera della domenica delle Palme «l'apparato si trovò pronto, cioè l'altare con la cappella maggiore riccamente ornato, con abondevole copia di lumi bene distinti nel mezzo di quei adobbi, che a riverenza del santissimo Sacramento rappresentava un paradiso; ma il teatro della chiesa era tutto coperto, serrato, e cinto di panni neri, che non godeva d'altra luce che dell'altare e capella, sì che non si poteva manco vedere il luogo senza concipere con sagro orrore spirito di compunzione» (ivi, p. 3042).

41. *Sermoni divoti*, cit., p. 3139.

42. Si legga *Analecta Ordinis fratrum minorum Cap. 6* (1890), 34, n. 19 (in CARGNONI, *Le quarantore ieri e oggi*, cit., p. 404). La prescrizione è ribadita anche nel 1653 da Zaccaria Castiglione nelle sue *Istruzioni* per celebrare l'orazione delle quaranta ore: «in questo apparato il Predicatore non v'habbi parte alcuna, né consigliando, né ordinando, perché come in pratica s'è veduto, il fare altrimenti cagiona disturbi, e tal'hora disgusti, anzi alle volte va a terminare anche in qualche disordine» (*Sermoni divoti*, cit., p. 3139).

della devozione è già il sermone, diverso è però il dispositivo scenico-liturgico nel quale la predicazione è inserita. Nel 1613 le quarantore celebrate nel duomo di Milano prevedono un allestimento che, pur comprendendo parte della chiesa addobbata a mo' di oratorio, ha il suo culmine nella maestosa apparecchiatura di un teatro d'altare, luogo in cui andrà posto il Sacramento.⁴³ Nulla si frappone tra l'altare e i fedeli che prendono posto, genuflessi, su banchi collocati di fronte a esso. A sua volta il predicatore si situa semplicemente ai piedi dell'altare «in genocchio al destro lato del sacramento [...] in faccia al popolo».⁴⁴ In quel luogo a metà tra udienza e scena egli, orante tra gli oranti, agisce un ruolo di mediazione tra la terra in preghiera e il cielo della gloria eucaristica, ruolo spesso ribadito dalle fonti.⁴⁵

La situazione è diversa già due anni dopo a Brescia, quando le quarantore vengono celebrate nel Duomo vecchio. Qui l'intera chiesa si fa oratorio, dato che l'allestimento comprende tanto l'apparecchiatura a *teatro* della rotonda, quanto quella del sontuosissimo altare che culmina in una *prospettiva* rappresentante un paradiso.⁴⁶ Anche in questo caso il frate tiene tutti i quaranta sermoni in ginocchio, ma non più 'in faccia al popolo' bensì sopra a un palco che presu-

43. «Era l'oratorio nel braccio che fa la chiesa nella parte de gl'uomini, ampio, maestoso, augusto, stellato di tanti lumi, quanto di stelle il cielo. Tanti celesti segni parevano aponto alcuni stromenti di lampade ardenti rapresentanti i flagelli, la scala, la croce e gl'altri misteri della Passione. Stava l'altare sotto ampiezza d'un padiglion cremisino in sito eminente a cui s'ascendeva per dodici gradi tutti pieni di lampe e con gl'estremi dei lati adorni di dodici gran candeglieri d'argenti con le lor luci. Collocossi il Sacramento in cima all'altare sotto un baldachinello pur cremisino, fatto così a misura di custodia, sostenuta da due angioi che nell'angustia di quel coperchio augustamente ei rispondeva, massime per un riflesso di cento raggi che dietro del Sacramento medesimo beveva l'ochio, per così dire, nella coppa ovata d'un grande Agnus Dei formato d'argentea nube, scintillante e vago per cento lumi e colori» (*Il meraviglioso profitto*, cit., pp. 3086-87).

44. Ivi, p. 3088. Così è anche nel 1608 a Roma: «si rappresenterà loro il predicatore inginocchiato dinanzi al santissimo sacramento» (*Essercitio d'amorosi sforzi*, cit., p. 3031).

45. È il caso delle quarantore del 1608 a Roma dove il frate inginocchiato davanti al sacramento è definito «mediatore tra l'anima e Dio» (ibid.).

46. «Si preparò addunque nella Rottonda la prospettiva di questa solennità, restandovi intorno introno al masiccio delle pareti e piloni di panni neri ornati di festoni, di veli di seta grigia e coprendosi tutto il vano con grandissimo padiglione di drappo turchino e bianco nella cima del quale appariva la faccia del Padre eterno. Nel luogo medesimo del pulpito fu inalzato un sontuosissimo altare che nella sommità finiva nella prospettiva d'un paradiso che aveva da servir per custodia del santissimo Sacramento. Vi furono disposti molti angeli e così nobilmente collocati i candelieri e li apparati d'oro, d'argento e di seta, che quando furono poscia accesi i lumi, parve, e il teatro e l'altare, il cielo e il trono empireo circondato da tutte le gerarchie e da tutte le sfere e da tutti li elementi, potendosi dir che fossero simbolo della terra la pompa de' panni scuri e dell'acqua ondeggiante il continuo mar delle genti che vi concorsero» (*I 'Diari' dei Bianchi*, cit., p. 3097).

mibilmente era stato predisposto davanti all'altare. A sottolinearlo è la stessa fonte che rende molto efficacemente il cambio dell'immagine del predicatore, ora non più solo esemplare collegamento tra terra e cielo, ma quasi 'ombra' di Dio tra gli uomini, manifestazione scolpita del Cristo della Passione:

Fece il predicatore il primo sermone nella maniera che fece ancora tutti li altri trentanove in ginocchio, ma sopra il palco, dove [sembrava che Dio si compiacesse] di comparir tra gli uomini scolpito [...] in un'ombra d'un corpo d'un poverello scalzo, vestito di cilicio e tutto carico e trafitto dalla Passione del Redentore.⁴⁷

La forma del teatro a palco – addirittura in declivio – è quella adottata nel 1617 a Piacenza, quando i canonici del duomo allestiscono nella navata centrale un apparato tridimensionale rappresentante una gloria in sette cieli, punto culminante di tutto l'oratorio realizzato coprendo di drappi neri e arazzi un'ampia parte della chiesa.⁴⁸ L'apparato frontale ha lasciato il posto a un complesso spazio scenico pensato per essere funzionale alla nuova drammaturgia

47. Ivi, pp. 3098-99.

48. Si trattava di uno «spazioso palco con sontuoso apparato, ove avesse da collocarsi il santissimo sacramento e trattenersi da una parte il padre predicatore per fare i sermoni e dall'altra la musica. Era divoto, vago e nobilissimo l'apparato; ma quel che più importa situato in modo tale che a punto materialmente figurava quel che spiritualmente seguir doveva. Era dunque in tutta l'ampiezza e larghezza della nave di mezzo formata una gloria, distinta in sette cieli, che terminava nella parte inferiore con certe montagne e colline, sopra delle quali si scoprivano il castello di Betlemme da una parte, e dall'altra quello di Nazarette. Nel mezzo poi, che restava immediatamente sopra l'altare, si scopriva la città di Gierusalemme, onde pareva che il cielo fosse unito con la terra e Dio discendesse ad unirsi pietosamente con noi. Questa gloria era in sì bella prospettiva situata che, e per i splendori de' lumi nascosti, che più di mille erano, e per l'arte e proporzione, rassembrava l'istesso cielo empireo. Gradatamente ne' cieli si scoprivano i cori angelici distinti, i serafini, i cherubini etc. Nel penultimo (e verso noi il secondo) stavano gli angeli con i santissimi misteri della Passione. E nell'ultimo (e a noi il primo) insieme con gl'altri angeli, dalla parte destra il glorioso san Carlo e dalla sinistra il serafico padre san Francesco, grandi al naturale, che in atto d'adorazione erano rivolti verso il santissimo Sacramento. Stava il Re del cielo esposto nel mezzo di quei cieli tutti con grande maestà, sostenuto da due angelini che sopra d'un quadrettino, che non si scopriva punto ove fosse appoggiato, mostravano di tenerlo in aria e di sostenerlo con grandissima riverenza nelle lor mani, in atto di porgerlo a noi e d'invitarci a correre a lui e farci arditi e sicuri della sua divina misericordia. A basso poi, ove terminava la città di Gierusalemme, era l'altare che posava sopra il palco, di bellissima proporzione, ricchissimamente adobbato. Sopra del palco e nel suo declivio erano 12 candelieri grandissimi d'argento che sostenevano 12 torcie, disposti in modo tale che questa parte, per sé sola ancora dimostrava in maestoso teatro; ma tutto insieme rassembrava il monte Tabor nella trasfigurazione del Signore, ove la terra accordava co'l cielo mostrò serenissima faccia di paradiso. La chiesa tutta, dalla tribuna fino al luogo descritto, era coperta di panni neri e i pilastri d'essa di razzi finissimi» (*La trasformazione di Piacenza*, cit., pp. 3115-116).

del rito che ha definitivamente spostato il suo *focus* dall'orazione all'*actio* retorica del predicatore. Per quest'ultimo, infatti, è ora necessario predisporre uno spazio vicino al palco – allestito in modo da sembrare un romitorio –⁴⁹ in cui egli possa ritirarsi dopo ogni sermone per riposare e trovare la concentrazione necessaria a preparare quello successivo. Sul palco viene collocato l'inginocchiatoio dal quale egli tiene i suoi sermoni e accanto a esso viene predisposto un cuscino su cui riporre il crocifisso, strumento principale della sua parola.⁵⁰

Questa organizzazione della scena diviene consueta nel corso della prima metà del Seicento, tanto da essere normata nelle *Istruzioni* del Castiglione. Qui lo spazio in cui il frate si ritira è concepito alla stregua di un 'luogo deputato' del predicatore il quale ne cura direttamente la preparazione: in linea con la spiritualità eremitico-penitenziale tracciata nelle costituzioni cappuccine, il frate deve badare che sia umile e di suo esclusivo utilizzo, in modo da potersi appartare indisturbato come nella sua cella di preghiera, portando con sé solo un lume, la disciplina e un crocifisso.⁵¹ Anche la preparazione dell'inginocchiatoio e del luogo in cui riporre il crocifisso segue una prassi precisa, determinata dall'uso drammatico che il predicatore ne deve fare:

Sopra il detto palco, poi, dalla parte del vangelo verso il popolo, s'inchioderanno tre pezzi di tavole acconcie in modo d'inginocchiatoio, a cui il predicatore possa talora appoggiarsi, mentre genuflesso farà i sermoni, quale si coprirà con panno nero o paonazzo o simile, avvertendo che sia ben vicino alla scalinata, sì affine sia veduto e udito dal popolo, come anche acciò abbi il sito necessario, tra detto appoggiatoio e l'altare, per potervi tenere un crocifisso nascosto steso su il suolo (il quale quanto più sarà divoto e compassionevole e di grandezza conveniente, tanto più sarà meglio) fin che verrà l'ora d'adoperarlo, alzandolo ritto in piedi, con il mostrarlo al popolo, [...] provvedendo di un chierico divoto, mortificato e spirituale, quale con cotta abbi cura d'assistergli vicino in ginocchio, mentre farà il sermone per aiutarlo a suo tempo ad alzare e riporre giù il sopradetto crocifisso.⁵²

49. «Usci il padre dalla banda sinistra ov'era al vivo, tra certi dirupi aspri, un'orrida grotta» (ivi, p. 3116).

50. Cfr. *ibid.*

51. Così spiega frate Zaccaria: sarà carico del predicatore «farsi ergere o con stuore o con panni o con altro un picciolo ed oscuro oratorio a guisa di celletta [...] con un lume ed un Crocifisso ed ivi tutto sollevato in Dio procurerà d'accendersi ed infiammarsi d'amore divino e di carità del prossimo, dimorandovi per tutto il tempo delle [...] Quarant'hore, studiando, meditando, ed orando tutto assorto nel suo Signore [...]. Ed il sodetto luogo si procurerà sia il più vicino al palco che sia possibile, e doverà avere seco la disciplina per farla quando stimerà bene [...] ed in questo luogo non s'introduca persona alcuna secolare, se non in caso d'urgentissima necessità» (*Sermoni divoti*, cit., p. 3139).

52. Ivi, pp. 3139-140.

Poco più di dieci anni dopo, nel 1665, gli *ordini* di Girolamo Traina da Castronovo per la celebrazione delle quarantore alla cappuccina restituiscono uno spazio scenico ancora più elaborato e pensato per ospitare non solo la predicazione, ma addirittura una ‘rappresentazione spirituale’ – collocata, facoltativamente, ad apertura dell’intera devozione – e la declamazione di brevi poesie da parte di giovinetti vestiti da angeli al termine di ogni sermone. È questo forse un caso particolare nel quale l’articolazione dell’intera devozione ha accenti che meriterebbero uno studio appositamente dedicato. Vale però la pena riportare qui il passo delle istruzioni relative all’apparato e all’organizzazione dello spazio scenico, poiché testimonianza di un notevole grado di elaborazione spettacolare:

Nell’altar maggiore [si farà] un apparato particolare sopra d’una scena di grandezza proporzionata che vi si possi fare la rappresentazione spirituale per introduzione dell’opera, e quando questa non si facesse si tanto grande che nel mezzo vi si accomodi un altare, sopra del quale in altezza proporzionata vi si metta un’immagine grande di Cristo Crocifisso e, potendosi avere, se gli metterà quella immagine alla quale nella città o terra tengono gli abitatori maggior devozione, sotto i piedi del qual crocifisso s’acomoderà un luogo riccamente ornato per starvi esposto il Santissimo Sacramento dell’altare, con quantità di lumi distinti nel mezzo di quelli addobi con qualche artificioso disegno. Dell’una e l’altra parte dell’altare s’acomoderà una stanzetta fatta con li medesimi apparati una per starvi il padre predicatore ch’ha da sermoneggiare ogn’ora, e l’altra per starvi quegli figlioli, c’hanno da recitare pur ogn’ora, finito che sarà il sermone, vestiti in forma d’angeli. [...] E perché ben spesso [al predicatore] occorre di prendere il crocifisso nelle mani, questo starà preparato sopra un cuscino di seta nella medesima scena, di quella parte dove esce il padre predicatore per predicare.⁵³

Ciò che preme sottolineare, per ora, è come a metà del Seicento la predicazione delle quarantore sia oramai inserita in uno spazio scenico preciso; strutturata come una lunga azione in sermoni, essa risponde a un’unica drammaturgia e viene agita secondo un ‘copione’ consolidato che ne regola recitazione e partitura gestuale.

2.2. Il ‘copione’ del predicatore

In un saggio di qualche anno fa Guido Laurenti osservava come lo studio della retorica cappuccina per le quarantore debba tener conto dell’intreccio dei sermoni «con i tempi e i luoghi sacri della liturgia, e con le distinzioni sociali e personali del popolo dei fedeli»; solo se calati nel contesto della loro esecuzione è possibile cogliere il valore di queste *forme speciali* di oratoria, «riducendo

53. Ivi, pp. 3157-158.

il rischio di valutazioni letterarie di tipo metastorico». ⁵⁴ L'avvertenza metodologica è preziosa per chi si occupi della storia delle forme drammatiche e performative, poiché conferma l'indissolubile e vicendevole legame tra l'ordine che la cerimonia assunse nel corso dei secoli e il mutare della predicazione. Con 'copione' del predicatore, dunque, ci riferiamo al complesso dell'azione liturgica nella quale si inserisce il sermone e nello specifico allo svolgimento effettivo delle quaranta ore di preghiera nell'oratorio, dalla sera della domenica delle Palme al mattino del mercoledì santo. ⁵⁵ Del resto, sono le stesse fonti a disegnare il quadro nel suo insieme, dando conto dei vari momenti della devozione e, senza soluzioni di continuità, riportando in dettaglio i contenuti dei sermoni e le tecniche usate dai predicatori.

Oltre al più ampio *corpus* dei documenti cronachistici, disponiamo di una singolare fonte che restituisce l'unità performativa retorico-liturgica. Si tratta della già citata opera di Zaccaria Castiglione *Sermoni divoti et affettuosi per l'orazione delle quarant'hore*, prima sistematica raccolta in seno all'Ordine minoritico di sermoni predicabili per la devozione eucaristica, redatta con il fine di mettere nelle mani di giovani predicatori materiali e consigli utili. ⁵⁶ La peculiarità della silloge sta nell'essere corredata da tre *istruzioni* relative alle fasi di preparazione e poi alla celebrazione della pia pratica, testimonianza consuntiva del metodo ormai fissatosi a metà del Seicento. La predicazione non è qui solo concepita quale elemento, seppur fondamentale, dell'intero palinsesto; ciò che piuttosto emerge è il ruolo ricoperto dal frate predicatore il quale è propugnatore e inventore della devozione, la suggerisce, la disegna, la coordina e, infine, la dirige, riservando per sé la parte di attore-conduttore dell'intera pratica corale e collettiva. Se leggendo le prime due istruzioni si riesce a ricostruire nel dettaglio il profilo organizzativo svolto dal predicatore, l'analisi della terza permette di vederlo in azione durante lo svolgersi del rito, seguendolo nelle diverse 'scene' e così cogliendo i mutamenti dello stile recitativo, la partitura gestuale di cui si serve, il rapporto con l'udienza che di volta in volta stabilisce. La prima cosa che emerge è una duplice modalità predicativa, distinguibile

54. G. LAURENTI, *Il "teatro" dei 'Sermoni divoti' di Zaccaria Castiglione*, in *La predicazione nel Seicento*, a cura di M.L. DOGLIO e C. DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2006, p. 96.

55. Le quaranta ore di preghiera erano così distribuite: cinque la domenica, quindici il lunedì e il martedì e cinque il mercoledì.

56. Istruzioni e sermoni sono concepiti per dare qualche «raggio di luce al predicatore quale forse non avesse isperienza più che di tanto in tal faccenda, acciochè poi colla sua scienza, zelo, spirito e prudenza, arrivare possa ad un perfetto conoscimento di ciò che fa di mestieri per compitamente celebrarle, rimettendomi poi in tutto al suo maturo giudizio nell'accrescere o minuire, aggiungere o scemare quello che qui ho avuto per bene raccordare» (*Sermoni divoti*, cit., pp. 3149-150).

per tempi, luogo, abito e azione. Il frate, infatti, teneva quarantadue sermoni totali, due dei quali detti 'generalì' perché rivolti a tutto il popolo convenuto e della durata di quarantacinque minuti, pronunciati dal pulpito; e quaranta ragionamenti di mediocre durata, uno a ogni ora di orazione, pensati in modo da essere adeguati al gruppo specifico radunato in chiesa e agiti dal palco.

I due sermoni generali erano posti ad apertura e chiusura della liturgia, costituendo, in tal modo, la cornice dell'intera pratica. Centrati sui binomi conversione-penitenza il primo, e perdono-misericordia il secondo, collegavano le quarantore da un lato alla quaresima e dall'altro al triduo pasquale, racchiudendo la devozione entro una parentesi ritualmente definita e drammaturgicamente finalizzata: dopo il tempo del digiuno e della sottrazione della gloria di Dio dalla vista degli uomini (la quaresima), si innesta qui un tempo di visione sintetica, quasi finale e ultimativa (l'adorazione eucaristica di marca cristologica), offerta per prendere coscienza di sé e prepararsi al tempo della rivelazione del sacrificio di salvezza (giovedì-sabato santo). I temi dei due sermoni generali – riproposti anche durante l'intero ciclo di predicazione – erano quelli profetici e penitenziali propri dell'apostolato cappuccino, che attraverso l'annuncio della parola evangelica, predicata e praticata, puntava al rinnovamento dei costumi e attingeva alla Scrittura per mostrare gli effetti del peccato, ricordare la morte, incitare alla penitenza interiore del cuore ed esteriore del corpo, chiedere perdono e ottenerlo, per poter ritornare tra le braccia del Padre conformati al Cristo della Passione. La loro struttura sembra essere quella dei normali sermoni dal pulpito che partivano dal *thema* e lo svolgevano secondo la retorica degli *exempla*, facendo ampio uso degli strumenti del *pathos* e del *movere*. È probabile che anche il modo in cui venivano pronunciati non si discostasse dai comuni sermoni penitenziali e che, dunque, il predicatore seguisse i gesti e i movimenti propri del *concionator* cappuccino, fissati sia nell'istruzione sull'oratoria sacra di Girolamo Mautini da Narni negli anni Trenta del Seicento,⁵⁷ sia – ma in modo più dettagliato e con alcune variazioni – nella *ars sacra concionandi* di Felice Brandimarte, nel 1667.⁵⁸ Si tratta di una partitura

57. Il riferimento è al *Modo breve e facilissimo di comporre le prediche conforme allo stile moderno* di Girolamo Mautini da Narni, pubblicato in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 2883-894. Il passo qui citato si trova alle pp. 2889-891. Sul Mautini in generale si veda ivi, vol. III/1, pp. 2066-2104. Si legga anche S. GIOMBI, *Teorie sulla predicazione nei secoli XVI-XVII e l'Ordine dei cappuccini*, in *Girolamo Mautini da Narni e l'Ordine dei cappuccini fra '500 e '600*. Atti del convegno internazionale (Todi, 17-19 aprile 1997), a cura di V. CRISCUOLO, Roma, Istituto storico dei cappuccini, 1998, pp. 149-184.

58. FELICE BRANDIMARTE DA CASTELVETRANO, *Sapientiae tubae scientia, idest tractatus scholasticus de arte sacra concionandi, in quo ex distinctionibus omnia comprehenduntur, quae sacris necessaria concionatoribus dicendis, simul et componendis, additis exemplis*, Palermo, Domenico di Anselmo, 1667.

gestuale precisa che regolava l'intera azione sin dal momento in cui il predicatore saliva sul pulpito. Così la restituisce il Mautini:

Salendo sul pulpito sia come un uomo nuovo a tutto l'uditorio, e salito, si metta in mezzo con il cappuccio in testa, tirato alquanto in giù con il mantello addosso senza mirare gli uditori. Dopo poco si cavi il cappuccio con gravità, faccia profonda riverenza al crocefisso e, se vi è il Santissimo, faccia la genuflessione con un ginocchio, poi saluti il popolo chinando un poco la testa. Allora potrà dare uno sguardo dica *Actiones nostras* [la preghiera introduttiva che consacra l'intenzione e l'azione], alzando gli occhi al cielo e giungendo le mani, fattosi il segno di croce in ginocchioni verso il crocefisso, reciti l'*Ave Maria*. Finita stando così, si cavi il mantello, si metta nel mezzo del pulpito e cominci non con voce molto alta né bassa, ma mediocre, e così seguiti per tutta l'introduzione senza fretta, stando, come s'è detto nel mezzo, ed avverta di non [...] gestire nel tema o nel principio, ma [...] cominci pian piano con la destra, tendendo l'indice e il pollice congiunti e le altre dita inarcate e disgiunte ad accompagnare la parola con gesto. [...] Finita l'introduzione [...] cominci ad applicare i concetti del primo punto, e nel principio dia uno sguardo dal mezzo del pulpito. Nel ragionare, i gesti siano fatti con la mano destra, né mai con la sinistra eccetto che nella [...] riprensione, accompagnandola con la destra. Nel gestire si deve avvertire di non alzare tanto la mano che passi la testa, né tanto abbassarla che passi la sommità del pulpito. [...] Il passeggiare di frequente per il pulpito disdice assai, essendo questo più da comico che da predicatore: deve essere fatto con gravità e a suo tempo. Il cappuccio si deve sempre tenere in testa e se nel discorso occorresse voltarsi al Cristo o alla Madonna, o parlare a qualche santo, non se lo cavi, ma solo alla fine della predica nella raccomandazione.⁵⁹

59. *Modo breve e facilissimo di comporre le prediche*, in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 2889-891. Si può confrontare con la descrizione del Brandimarte sintetizzata da Cargnoni: «fatta in ginocchio una breve orazione allo Spirito Santo [...] il predicatore chiede la benedizione al vescovo, baciandogli la veste o la mano. [...] Ascendendo il pulpito il frate si coprirà “profunde” il capo col cappuccio, particolarmente nelle prediche deliberative o giudiziali; mentre in quelle dimostrative, pur tenendo il cappuccio, lascerà vedere la faccia. Così si mostrerà sul pulpito “manibus complicatis et bracchis, oculis dimissi, gravi mortificatione memobrorum omnium et recta statura corporis” in modo da apparire come esempio di mortificazione e di umiltà. E allora, “elevatis graviter manibus”, piegando a destra e a sinistra il mantello, si scoprirà la testa dal cappuccio con le due mani, farà una profonda genuflessione alla Croce o all'altare. Poi, salutati gli ascoltatori e stando al centro del pulpito, solleva le mani davanti al petto e alza gli occhi al cielo dicendo mentalmente una preghiera [...]. In seguito, congiunge le mani, genuflette e recita un'Ave Maria ad alta voce. Si toglie il mantello e lo consegna al compagno che sta ritto al centro, mentre gli viene preparata una sedia, dove si siede un poco per respirare: “sede paulisper et respira”. Finalmente si alza, guarda tutta l'assemblea almeno due volte negli occhi. [...] Inizia il tema, prepara il passo evangelico, tenendo la testa scoperta, poi si rimette il cappuccio e inizia la spiegazione, citando il Vangelo in latino [...]. La “narratio” [...] si svolge muovendosi il predicatore qua e là sul pulpito. Ma la parte dottrinale si porge a testa alta nel centro del pulpito, come fanno i magistrati. [...] Nel momento più forte delle commozioni, esagerazioni, riprensioni e

Lo stile retorico era improntato alla *gravitas* e centrato sull'autorevolezza del predicatore il quale parlava con il volto immerso, quasi nascosto, nel cappuccio (elemento che identifica con precisione l'abito dell'Ordine) che non veniva quasi mai levato.⁶⁰ Divenuto in questo modo principalmente una figura e una voce, il frate limitava i movimenti del corpo e controllava il gesto delle mani (si badi, sempre e solo della mano destra), attenendosi alla regola delle tre *regiones*: la mano andava tenuta nella *regio* inferiore, che va dal pulpito al cingolo della veste, per esprimere deprezzamento; nella *regio* media, che va dal petto al collo, nel parlar normale; poteva portarsi, infine, nella terza *regio*, quella superiore che va dal collo fino al culmine della testa, solo nei momenti esaltanti.⁶¹ La partitura gestuale, inoltre, seguiva l'ordine della predica, così come il tono della voce. L'esordio, dove si dava il tema predicato, doveva essere tenuto con voce umile e debole e il gesto doveva essere del tutto assente; lo svolgimento della predica doveva essere chiaro e mai ornato, la parola semplice, non curiosa e vana, il tono meditativo, per riscaldarsi, acquistare commozione e giungere al culmine del patetico nelle esortazioni morali, nelle apostrofi e preghiere affettive. Qui la mano poteva elevarsi fino al capo e la voce essere tonante. Sull'adeguatezza della voce alla struttura del sermone si sofferma Felice Brandimarte che, singolarmente, chiama il momento della predicazione *rappresentazione*, ponendo così l'accento sull'atto del 'presentare' all'uditorio la parola con il porgerla in modo evidente ed efficace:

La rappresentazione deve essere fervorosa, ardente di zelo ed infiammata di carità [...]. Per questo in quanto al modo di predicare ordinano a noi capuccini le nostre costituzioni sirafiche, ad esempio del santissimo precursore Giovanni Battista, predichino con voce alta e ardente: *poenitentiam agite* [...]. Alta e ardente s'ha da portare la voce nei pulpiti, non per ordinario, ma nelle moralità e nelle necessarie riprensioni. [...] E questo è un precetto di Dio dato ai sacri predicatori: *clama, ne cesses* [...] (Is. 58). [...] Io ti comando il gridare, innalzando nei pulpiti il tuono della tua voce [...], fa che s'oda la tua infervorata voce come tromba guerriera [...]. Non hai da predicare con voce interrotta e sommessa mussitando e fingendo, o con parlare dolce, amme-

minacce [...] i gesti diventano più sciolti e veloci [...]. Nella seconda parte della predica [...] dovendosi narrare qualche storia o fattarello conveniente all'argomento [...] allora potrà riposare stando più volte seduto. [...] E dopo la benedizione, con devoto inchino, quasi chiedendo umile licenza, scenderà dal pulpito» (C. CARGNONI, *Trattati, manuali e metodi di predicazione dei cappuccini del '600*, in *La predicazione cappuccina nel Seicento*. Atti del convegno internazionale di studi dei bibliotecari cappuccini italiani [Assisi, 26-28 settembre 1996], a cura di G. INGEGNERI, Roma, Istituto storico dei cappuccini, 1997, pp. 163-164).

60. I cappuccini, a partire da Matteo da Bascio, reintroducono il cappuccio aguzzo portato da Francesco, cucito alla tonaca e senza pettorale. Cfr. *I frati cappuccini*, cit., vol. II, p. 156.

61. Così esplicitamente indica Felice Brandimarte.

lato allettando e piacendo, ma moralizzando e riprendendo devi predicare con voce alta e ardente a tuono horribile e terribile [...], perché se non si grida non si sente [...]. Quindi il predicatore evangelico dicesi *declamator* [...] che grida e fa strepito.⁶²

Per un gioco di continui rimandi, le parole del Brandimarte fanno tornare alla mente una raccolta di sermoni per le quarantore, di cui è autore il cappuccino Angelo Maria Marchesini da Vicenza, esplicitamente titolata *La tromba ninivita*, pubblicata nel 1676.⁶³ Sembra perciò molto fondato ciò che sostiene Bernard Dompnier, secondo il quale se la vocazione dell'apostolato cappuccino è penitenziale in sé, le quarantore ne costituiscono la pratica prediletta e l'occasione in cui l'Ordine mette a punto e affina il suo stile per poi influenzare ogni altra forma di predicazione, compresa quella missionaria.⁶⁴

Improntato, dunque, a questo stile predicatorio, il primo dei due sermoni generali apriva il copione della liturgia retorico-scenica delle quarantore. Alla sera, dopo il canto del vespro

ascenderà il predicatore sopra il pulpito, ove per spazio di tre quarti d'ora, con tutto lo sforzo del suo interno, con vivo spirito, fervore serafico e santo zelo farà un ragionamento al popolo di quella materia che stimerà più utile e fruttuosa: come per esempio del peccato, mostrando la bruttezza ed enormità di lui [...]; o dell'efficacia ed utilità della penitenza; o dell'orazione di molti insieme uniti, quanto sia valevole e potente. [...] Verso il fine e nel concludere del ragionamento, il predicatore esorterà tutti [...] ad essere solleciti nel comparire alle ore loro assegnate, e di nuovo ricordando a tutti, massime alle donne, il venire in abiti umili od abbiotti, tutti colli manti neri in capo, o zendali o almeno co' veli doppi che coprinno la faccia, e chi vorrà in abito di penitenza.⁶⁵

La funzione introduttiva del sermone generale è esplicitata oltre che dal registro corale, necessitato dalla universalità dell'uditorio, dalla esortazione fi-

62. Citato in CARGNONI, *Trattati, manuali e metodi di predicazione*, cit., pp. 160-161.

63. *La tromba ninivita, e la faretra profetica corso duplicato di sermoni per l'oratione santissima delle quarant'hore. Composto dal padre Angelo Maria Marchesini da Vicenza predicatore capuccino*, Bassano, Giovanni Antonio Remondini, 1676.

64. Cfr. B. DOMPNIER, *La predicazione di missione dei cappuccini nel XVII secolo. Temi e metodi*, in *La predicazione cappuccina*, cit., pp. 240-247. La contiguità tra predicazione delle quarantore e predicazione di missione fu tale che quando le missioni popolari presero il sopravvento nella prassi pastorale, l'ordine cappuccino dovette regolare la predicazione delle quarantore distinguendola nettamente da quella missionaria. Il riferimento è all'ordinazione generalizia del 1698 citata in CARGNONI, *Le quarantore ieri e oggi*, cit., pp. 365-366. Sulla predicazione missionaria cappuccina si legga anche S. GIOMBI, *Predicazione e missioni popolari*, in *I cappuccini in Emilia Romagna*, a cura di G. POZZI e P. PRODI, Bologna, EDB, 2002, pp. 472-515.

65. *Sermoni divoti*, cit., p. 3144.

nale con cui si dava ai fedeli l'*intentio* della devozione, vale a dire quell'umile atteggiamento di penitenza interiore che si deve tradurre in aspetto esteriore e che deve foggare l'abito.

Da quel momento in poi, l'intera cifra del rito cambiava. Terminato il sermone generale, si andava in processione a collocare il Santissimo nel teatro apparato. Al centro del corteo – il cui ordine seguiva le consuetudini di tradizione e vedeva, perciò, in testa le confraternite, seguite dal clero regolare e secolare e chiuso dagli uomini soprintendenti la cerimonia, vestiti di sacco – stava il predicatore: dismessa l'aria grave con cui aveva tenuto il sermone dal pulpito, levato il mantello, egli ora portava la croce scalzo, con una fune al collo, «umile e mortificato nel sembiante, che per ogni parte spiri divozione, penitenza e santità». ⁶⁶

Con questo aspetto egli avrebbe tenuto dal palco tutti i ragionamenti successivi, uno per ognuna delle quaranta ore di orazione per gruppi. La scelta di predicare modificando l'*habitus* e rivestendosi dei segni della penitenza è significativa. Da un lato rispondeva a quanto era stato stabilito dalle più antiche costituzioni cappuccine e ribadito nelle prescrizioni tanto generali quanto provinciali, dove al predicatore si chiedeva uno stile di vita esemplare, improntato all'umiltà e alla mortificazione, per poter predicare Cristo crocifisso non solo con le parole ma con le opere. ⁶⁷ Se dunque l'appello alla conversione traeva sempre la sua maggior forza dall'esempio del predicatore, in questo caso egli, presentandosi umile a esortare il pentimento e a chiedere il perdono dei peccati, incarnava la postura e l'*intentio* che erano già proprie dell'orazione mentale: facendosi vivo ritratto «del Signore quando andava per gli nostri peccati [...] al Calvario», ⁶⁸ sintetizzava il tragitto dall'umiltà all'umiliazione e, penitente tra i penitenti, si proponeva come modello concreto e vivo da imitare per la conformazione, strumento di mediazione per l'ottenimento della misericordia. Dall'altro lato, la trasformazione della predicazione penitenziale in 'pratica di penitenza' incarnata e agita personalmente aveva in Francesco il paradigma fondamentale per l'Ordine. Sono celebri due episodi riferiti dai biografhi, in cui il santo predicò la penitenza con azioni: il primo davanti alle suore di San Damiano, quando tenne un sermone senza parole limitandosi a spargere la cenere attorno a sé e sul suo capo e, infine, cantando il *Miserere*; ⁶⁹ il secondo davanti al popolo di Assisi radunato in piaz-

66. Ivi, p. 3145.

67. Si legga V. CRISCUOLO, *La legislazione cappuccina e la predicazione*, in *La predicazione cappuccina*, cit., pp. 31-78.

68. *La trasformazione di Piacenza*, cit., p. 3120.

69. Cfr. TOMMASO DA CELANO, *Vita seconda*, in *Fonti francescane* (1977), a cura di E. CAROLI, Padova, Editrici Francescane, 2004, §796.

za per la predica, quando si fece trascinare nudo e con una corda al collo fino al luogo in cui tenere il discorso, e lì ordinò che un altro fratello gli gettasse della cenere addosso.⁷⁰ In entrambi i casi le fonti pongono l'accento sull'empatia comunicativa del gesto che aveva provocato contrizione, lacrime e, soprattutto, desiderio di imitazione.

Posizionato il Sacramento e congedata l'assemblea dei fedeli, si dava inizio alla devozione. Ogni ora, il predicatore usciva sul palco dal suo luogo deputato recando i segni della 'mortificazione', scalzo, con la corda al collo, a volte coronato di spine e con la croce. Rimanendo genuflesso sull'inginocchiatoio per tutto il tempo, pronunciava il sermone che di norma doveva essere di media lunghezza, ma che in alcuni casi le fonti dicono potesse durare oltre la mezz'ora.⁷¹ Le *istruzioni* dettagliano la sua prima entrata in scena:

Entrerà il predicatore colla [...] fune al collo, scalzo e mortificato, [...] su il palco al luogo suo, ove giunto e genuflesso, farà una profonda e divota riverenza al Santissimo; poi umilmente farà un inchino col capo al prelado (dovendo essere questo sermone del clero); dopo saluterà gli altri e, fattosi il segno della santa croce, proposto il tema, procurerà di ragionare in questo [...] con tutto lo sforzo dello spirito suo.⁷²

La partitura dei movimenti qui prescritti veniva ripetuta per ogni sermone e, a giudicare dalle descrizioni secentesche, sembra una prassi in voga sin dai primi anni del secolo, condivisa da diversi padri cappuccini quali, tra gli altri, Fedele da San Germano,⁷³ Giacinto Natta da Casale⁷⁴ e Paolo

70. Cfr. SAN BONAVENTURA, *Leggenda maggiore*, ivi, §1104; riferita anche nella *Compilazione di Assisi (Leggenda perugina)*, ivi, §1610 e in *Specchio di perfezione*, ivi, §1751.

71. Si veda, ad esempio, quanto testimonia il biografo di padre Paolo d'Asti in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, p. 2017.

72. *Sermoni devoti*, cit., pp. 3145-146.

73. Si veda la predicazione del 1608 a Roma: «si fece l'esposizione [...] del santissimo sacramento [...]; e poi il padre predicatore, uscito e postosi in ginocchioni [...] con una grossa fune in collo nudo, dopo l'essere stato alquanto in orazione, con voce tutta mesta e divota, con gli occhi fissi nel santissimo Sacramento, come tutto fosse rapito da Dio, cominciò il suo sermone» (*Essercitio d'amorosi sforzi*, cit., p. 3045).

74. Così la predicazione del Natta a Milano nel 1613: «usciva il padre con una corona di spine in capo, una gran fune e una gran catterna di ferro al collo, una gran croce in mano, e posto in genocchio al lato destro del Sacramento, ingegnociandosi e adoratolo profondamente, si metteva in un sermone [...] in faccia al popolo» (*Il meraviglioso profitto spirituale*, cit., p. 3088). A Brescia nel 1615: «fece il predicatore il primo sermone nella maniera che fece ancora tutti li altri trentanove in ginocchio, [...] sopra il palco [...] vestito di cilicio e tutto carico e trafitto dalla Passione del Redentore» (*I 'Diari' dei Bianchi*, cit., p. 3099). A Piacenza nel 1617: «uscì il Padre dalla banda sinistra, ov'era al vivo, tra certi dirupi aspri, un'horrida grotta, nell'abito sudetto [scalzo, con grossa fune al collo, coronato di spine in testa, e una gran croce in mano (vivo ri-

Pergamo d'Asti.⁷⁵

L'inizio della predicazione era sempre preceduto da un momento di orazione del frate che, fissando «cogli occhi del corpo, ma più ancora [...] co' sguardi del cuore, il suo Dio, ch'ivi sta sacramentato, [lo supplicava] con tutto lo sforzo e col più vivo del suo interno ad illuminargli l'intelletto ed accendergli l'affetto».⁷⁶ Questa intensa orazione iniziale è un tratto proprio della prassi retorica cappuccina che la riteneva parte essenziale del sermone, quasi la sua *ouverture*, il momento in cui il predicatore imprimeva nel suo cuore Cristo crocifisso facendo sì che poi, 'per redundanza d'amore', fosse lui a ispirarne le parole.⁷⁷ Dall'orazione, infatti, sgorgava la parola: il predicatore «tutto accalorato ed infiammato d'amor divino, con voce flebile e divota, gittando tutto se stesso nelle divine braccia [...] con piena fede, viva speranza ed ardente carità, darà principio al suo ragionamento».⁷⁸ Ogni 'ragionamento' prendeva avvio da un tema o da passo scritturale scelto in modo da essere appropriato al gruppo di orazione previsto per ciascuna ora. Si trattava, quindi, non di sermoni generali ma particolari, *ad status*, tagliati cioè sull'uditorio al quale erano rivolti e implicanti sia la relazione emotiva che l'interazione fisica con i fedeli, perciò caratterizzati da uno stile diretto, affettuoso, sferzante, spesso dialogico e parenetico. Il predicatore puntava a smuovere i cuori e a indurre commozione; per questo sapeva padroneggiare tutti gli strumenti della retorica performativa. Lo si ricava anche dal breve elenco dei molti toni con cui sermoneggiare suggerito dal Castiglione:

Procurerà di ragionare [...] con tutto lo sforzo dello spirito suo, talora facendo delle apostrofe al Santissimo ivi esposto, tal'altra piamente esortando, affettuosamente pregando, umilmente supplicando e dolcemente invitando l'anime peccatrici a penitenza; o acremente riprendendo, severamente increpando, terribilmente minacciando e liberamente protestando la totale dannazione a chi non vuole convertirsi a Dio.⁷⁹

tratto di mortificazione e di penitenza)]. Inginocchiato a pie dello scabello dell'Altare e adorato profondissimamente il Sacramento Divino, deposto il Crocifisso sopra d'un cuscino nel sudetto scabello, rivolto al popolo con aspetto più angelico che humano e con voce tanto pietosa e mesta che penetrava e inteneriva i cuori [iniziò il sermone]» (*La trasformazione di Piacenza*, cit., p. 3116).

75. Questo lo stile usato dall'Asti per la predicazione delle quarantore: «usciva sul palco con una grossa fune al collo, con piedi nudi et inginocchiatosi avanti il Santissimo Sacramento col capo scoperto dava principio al sermone» (*I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, pp. 2015-16).

76. *Sermoni devoti*, cit., p. 3147.

77. A tal proposito si legga P. MARANESI, "Per redundanza d'amore predichino Cristo crucifisso". *La predicazione cappuccina nella prima metà del XVI secolo*, in "Odorifera verba Domini mei". *La predicazione minoritica da Francesco ai cappuccini*, a cura di A. CZORTEK, Assisi, Cittadella, 2015, pp. 105-152.

78. *Sermoni devoti*, cit., p. 3147. La continuità tra orazione e sermone è tratto che accomuna anche la predicazione di Fedele da San Germano e Giacinto da Casale.

79. Ivi, p. 3145.

La varietà di accenti usata nei sermoni dal palco è costantemente sottolineata dalle fonti descrittive che non mancano di restituire anche la risposta del pubblico. Si legga per esempio il resoconto della predicazione piacentina di Giacinto da Casale:

Mescolava le minacce con le promesse e moveva gli affetti secondo diversa disposizione di soggetti. Or s'infiammava, quasi un serafino, per l'ardente brama della salute nostra, quella faccia in altro tempo pallida e smorta. Or si vedeva languire in tenerissimo affetto quell'anima benedetta nel ravvivare alla memoria di ciascuno i dolori del suo appassionato Giesù, patiti per i nostri peccati. Or fulminava (terribile e spaventoso in faccia) le maledizioni di Dio contro gli ostinati. Or addolciva con la misericordia e animava alla penitenza con la speranza del premio. Ora atterrava col rigore della giustizia e degli occulti giudici di Dio; e or piangeva teneramente l'infelice stato dell'anima peccatrice, di maniera che stava ognun così fuori di se stesso, così animato al bene, così intenerito e compunto che a pena era sermone nel quale non si levasse in lagrime quella chiesa; e ci fu tale che si sentiva piangere dall'un capo all'altro di quella, e tale che s'infermò, e tale che ebbe propriamente a scoppiare a perder gli occhi per il gran pianto e per l'intensa compunzione del cuore.⁸⁰

«Mescolava le minacce con le promesse»: è facile qui cogliere il riferimento all'*essageratione* (che Mautini chiama *riprovazione*⁸¹ e Brandimarte *moralità*),⁸² quel momento in levare del discorso, dove il predicatore affrontava direttamente l'uditorio esortandolo alla contrizione e, poi, alla conversione, dando speranza e promettendo salvezza.⁸³ Considerata il vero fine di ogni predica penitenziale, l'esagerazione diventa il perno del ragionamento reso dal palco delle quarantore. Questa 'applicazione morale' tratta *ex corde Scripturae* non nasceva mai *ex abrupto*, ma scaturiva da un percorso di crescente reciprocità emotiva tra predicatore e udienza; essa prendeva avvio dalla *motio* interiore del frate, il quale ec-

80. *La trasformazione di Piacenza*, cit., pp. 3117-118.

81. «La riprensione è lo scopo principale della predica [...] perché ha per fine la riprensione dei peccati. [...] Ora questa si fa in due modi, cioè con l'esagerazione dei vizi e l'esortazione alla virtù: la prima è detta comunemente riprensione ed esagerazione, la seconda è detta considerazione. La prima sia fatta con asprezza, generando timore negli animi degli uditori. La seconda con dolcezza e se è possibile, con lacrime, producendo amore e pietà nei fedeli» (*Modo breve e facilissimo*, cit., pp. 2888-889).

82. Su come Brandimarte tratta l'argomento delle esagerazioni si legga CARGNONI, *Trattati, manuali e metodi*, cit., pp. 143-149.

83. Era molto nota, ad esempio, la raccolta postuma di *essagerationi* del Bellintani, brani tratti dalle sue prediche in cui si concentra la capacità di commuovere l'uditorio e condurlo verso l'intento dell'oratore (*Essagerationi morali, del M.R.P.F. Matthia Bellintani da Salò*, Salò, Bernardino Lantoni, 1622). Nel corso di un sermone potevano essere inserite più esagerazioni, di durata differente, di cui la più importante era certamente l'ultima.

citava i suoi affetti e si accendeva a quell'ardore che riversava progressivamente nel sermone, sino a giungere a picchi in cui si infervorava e, ora riprendendo i vizi ora esaltando le virtù, muoveva tutti alla penitenza e alla conversione (*commotio*). Perché tutto ciò funzionasse, l'ardore non doveva mai essere finto, l'eccitazione sino alle lacrime non poteva essere frutto di perizia tecnica.⁸⁴ Al contrario, la 'disciplina dell'emozione' – che va distinta dalla finzione propria dell'ipocrita basata, come è noto, sulla discrasia tra moti dell'animo e moti del corpo –⁸⁵ era necessaria al predicatore cappuccino che ben sapeva alternare e gestire i colori emotivi. Così, se la riprensione dei peccati doveva essere chiara ma aspra, profetica, autoritaria e fatta con voce alta, l'esortazione alla virtù era fatta con dolcezza, puntando alla commozione. Era dunque importante la corrispondenza circolare delle emozioni, quell'adesione non solo di sentire interno ed espressione esterna, ma anche di corresponsione reciproca tra predicatore e pubblico, tra fedele e fedele. Su di essa si fondava l'efficacia della predicazione e la possibilità che l'esito fosse la conversione sentita nel cuore ed esibita con atti fisici di pentimento. Molti sono gli esempi del cerchio empatico che si creava tra predicatore e pubblico durante le quarantore; qui cito soltanto un episodio di reciproca commozione occorso a Fedele da San Germano durante la ormai ben nota predicazione romana del 1608, quando egli uscito per tenere il ragionamento alle donne si trovò davanti

tre mila donne e forse più [...] tali con le suole all'apostolica e tali a piè nudi; alcune portavano i misteri della passione nelle mani, come la colonna, la scala, la lancia, la camisa e simili, e altre le spine, flagelli, e chiodi; alcune avevano le funi di canape rozze e grosse in collo, e altre le catene di ferro e molte avevano corde e catene insieme legate nelle braccia come tante schiave [...], e tutte quante erano velate.⁸⁶

84. È questo un tema di centrale importanza sul quale molto si insiste anche nei trattati di *ars predicandi* cappuccina: il Mautini, ad esempio, raccomanda al predicatore che «non si turbi, quando non sente che è gradito [...]. Non finga mai, né si mostri in pulpito diverso di quello che suole essere, per non generare sospetti di ipocrisia» (*Modo breve e facilissimo*, cit., p. 2892). Nelle fonti sulla predicazione viene continuamente sottolineata l'importanza della verità emotiva che si poggia sull'indisgiungibile rapporto vita-parola posto a fondamento della predicazione già nelle antiche costituzioni di Albacina (1529): «la prima predica sia la buona vita e il suo buono essemplio; non curioso di ornato parlare, né ancora sottile speculazione, ma pura[mente] e semplicemente predichino l'Evangelio del Signore» (*I frati cappuccini*, cit., vol. I, p. 198).

85. La contrapposizione tra simulazione, doppiezza, finzione e imitazione, semplicità, verità è tema patristico: su di essa si basa la distinzione tra conoscenza ingannevole e rivelazione che, oltre a costituire il presupposto per il rifiuto della spettacolarità (e di conseguenza dell'attorialità), è anche il fondamento della drammatica, entrambe intese come atteggiamenti e modi di vedere. Me ne sono occupata ampiamente nel volume *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secolo)*, Firenze, Le Lettere, 2015.

86. *Essercizio d'amorosi sforzi*, cit., pp. 3071-72.

Vedendole, il predicatore iniziò a dire, con voce rotta dalle lacrime, che tale doveva sembrare la contrizione di Roma come figlia, anzi come vera Gerusalemme. Poi, a loro rivolto, chiese che cosa pretendessero da Dio venendo in tale aspetto; e quelle risposero piangendo e ad alta voce «Misericordia!», percuotendosi il petto a tal punto che il frate scoppiò in lacrime e «si lasciò, come svenuto, andare a terra [...] di modo che fu tenuto che li fosse venuto mancamento; ma altro non era che la forza di quello spettacolo e di quelle voci che li facevano scoppiare il petto».⁸⁷

Alla capacità di suscitare affetti diversi corrispondeva anche l'uso di oggetti e immagini, tra i quali soprattutto il teschio e il crocifisso: strumenti della predicazione francescana sin dall'epoca tardo medievale,⁸⁸ ora entrano nella partitura del sermone seguendo uno schema preciso. Il teschio veniva esibito dal pulpito soprattutto in occasione delle prediche sui Novissimi e sul disprezzo del mondo;⁸⁹ nei sermoni dal palco, invece, era usato per suscitare il terrore della morte e la dannazione eterna. Durante le quarantore, i predicatori ne facevano un uso sovente drammatizzato, coinvolgendolo in dialoghi o in brevi azioni sceniche, come accadde nel 1626 a Carpi, quando Giovanni da Sestola, per muovere i fedeli ad ancor maggiore compunzione, «diede di piglio ad un teschio di morte sopra di cui percuotendo con ossa di braccia di defunto, sermoneggiava con tal fervore di spirito che forzò tutti a singulti e pianti».⁹⁰ Il Castiglione ne regola l'uso, spiegando che il predicatore

alle volte [...] prenderà in mano un'orribile testa di morto, discorrendo a proposito di lei, col mostrare quanto infelice sarà stata l'anima di colui o di colei, se averà finita la sua vita in peccato mortale, dimorando perciò ora ed in eterno nelle dolorose fiamme infernali.⁹¹

87. Ivi, p. 3072.

88. Sull'uso di oggetti – tra cui teschio e crocifisso – nella predicazione nel Quattrocento si veda almeno M.G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 75–83, 141–152. Singolare la funzione del teschio come *speculum* presentato agli ascoltatori da Giovanni da Capestrano nel corso di un sermone del quale dà conto C. DELCORNO, *L'osservanza francescana e il rinnovamento della predicazione*, in *I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV*. Atti del XI convegno internazionale (Assisi-Perugia, 11-13 ottobre 2012), Spoleto, Cisam, 2013, p. 34. A proposito del periodo post tridentino si legga E. MICHELSON, *Dramatic in (and out of) the Pulpit in Post-Tridentine Italy*, «The Italianist», xxxiv, 2014, 3, pp. 449–462.

89. Si veda l'uso che ne faceva Giovanni da Fano in una predica a Verona nel 1535, citata in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, p. 1767.

90. Riferito ivi, vol. III/2, pp. 2941–942.

91. *Sermoni divoti*, cit., p. 3146.

Anche l'uso del crocifisso durante la predicazione è pratica di lungo corso e, per di più, tratto proprio della tradizione francescana. I cappuccini ascrivono la consuetudine di esibirlo dal pulpito ai primi tre grandi predicatori dell'Ordine (Metto da San Leo, Paolo Barbieri da Chioggia e Matteo da Bascio).⁹² Di certo un suo impiego fortemente drammatico fu caratteristica propria della predicazione tardo cinquecentesca di Alfonso Lobo, il quale era solito servirsi di un crocifisso di bronzo che portava sul petto impugnandolo come una spada, oppure di una croce con cui dialogava, esponendola al popolo perché la guardasse e ne fosse intimorito.⁹³ Il Mautini ne regola l'utilizzo durante i sermoni dal pulpito, entro i quali il predicatore poteva servirsene in modo diverso nel riprendere e nell'esagerare:

Nel riprendere e nell'alzare la voce è bene accostarsi al crocifisso, abbracciandolo, toccandogli le piaghe, e in occasioni importanti come di convertire le meretrici, di pacificare nemici, è bene levare il Cristo dal suo luogo e durante tutta la riprensione tenerlo in mano e mostrarlo. Nelle esagerazioni, in casi particolari, non sarà male nascondere o fargli voltar le spalle al popolo. Ogni volta che si fa questo, sempre s'accompagni l'atto con qualche bella autorità, e ciò non si faccia con affettazione, ma con quell'affetto che in quel punto lo Spirito Santo muove l'animo del predicatore.⁹⁴

In occasione della predica della Passione, invece, egli prevede l'uso di crocifissi particolari, quali sono quelli con gli arti mobili, attestati già dal XIII secolo sia in ambito francescano che confraternale.⁹⁵ Così avverte, informandoci che l'utilizzo di questo genere di manufatti era presente sin dagli esordi della predicazione cappuccina:

Ed ancora potrà bene chi non ha voce pietosa nella Passione, mostrare qualche Crocifisso, le cui mani e piedi si possono piegare: questi movimenti commuovono

92. Così sostiene Bernardino da Colpetrazzo nella sua *Historia Ordinis fratrum minorum capuccinorum*, pubblicata in *Monumenta historica Ordinis minorum capuccinorum* (ai voll. II, III, IV, a cura di M. DA POBLADURA, Assisi-Roma, Collegio di San Lorenzo da Brindisi dei minori cappuccini, 1939-1941), vol. II, p. 259, e citata in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, p. 1759.

93. Su Alfonso Lobo o Lupo si veda ivi, p. 1871 e F. MERELLI, *P. Alfonso Lupo cappuccino e San Carlo Borromeo*, «L'Italia francescana», LXIV, 1989, pp. 137-348. E cfr. CARGNONI, *Trattati, manuali e metodi*, cit., pp. 120-121.

94. *Modo breve e facilissimo*, cit., p. 2889.

95. Sull'uso delle statue dei crocifissi con arti mobili sono usciti diversi contributi negli ultimi anni. Tra i più ampi si veda almeno K. KOPANIA, *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture on the Latin Middle Ages*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton, 2010 (versione ampliata della tesi di dottorato, Varsavia 2009). Ho cercato di ricostruire lo *status quaestionis* in C. BINO, *Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo)*. *Linee di ricerca*, «Drammaturgia», XIII / n.s. 3, 2016, pp. 277-311.

assai. Questo soleva usare un predicatore dei nostri primi, e faceva cose stupende, ma tali cose non facendosi più che bene, meglio lasciarle stare, affinché non si faccia piuttosto ridere.⁹⁶

Zaccaria Castiglione norma l'impiego del crocifisso durante le quarantore, distinguendo tra sermone generale dal pulpito e ragionamenti dal palco. Dal pulpito, il crocifisso deve essere usato per benedire il popolo al termine del sermone generale, chiudendo la devozione.⁹⁷ Dal palco, invece, è previsto un duplice uso del crocifisso, del tutto analogo a quello prescritto dal Mautini per riprensioni ed esagerazioni. Da un lato, è impiegato per riprendere il peccatore e indurlo a conversione:

In tal occorrenza potrà il predicatore con fervoroso spirito e tutto acceso di santo zelo, levarsi diritto a canto del Crocifisso, e tenendolo con una mano, fare delle proteste terribili a quell'anima dura e ostinata a nome di Dio, con dirle che se non vuole misericordia, averà giustizia, e voltate le spalle del crocifisso potrà anche far mostra di partirsi con esso, scostandosi alquanto dal suo luogo verso l'uscio per lo quale s'esse dal palco, e talora farà anco veduta di partire del tutto.⁹⁸

Dall'altro, per terminare la predica ed esortare a penitenza:

Nel concludere di chiascheduno sermone, farà che tutti dimandino misericordia a Dio, si battino il petto, detestino il peccato e simili; e quando a ciò fossero ben pronti, volgerà le spalle al Crocifisso, protestando loro rigorosa giustizia, mentre si vergognano a chiedere misericordia, rimproverandogli con spirito e fervore, con libertà apostolica e santo zelo.⁹⁹

Di minore durata, tutto centrato sull'equilibrio tra *motio* e *commotio* e perciò denso per forza empatica, il ragionamento dal palco sembra configurarsi come un succinto sermone penitenziale, in cui prevale la dimensione performativa, o meglio drammatica, della predicazione. Il suo tratto peculiare sembra quello di essere 'parola in azione', ancor più di quanto già non fosse la predicazione cappuccina il cui metodo, come è noto, si basava sulla pratica concreta e sull'esempio del predicatore, maestro di un'arte viva da imitare. I principi di fondo che improntano la retorica dell'Ordine (predicare Cristo crocifisso

96. *Modo breve e facilissimo*, cit., p. 2893.

97. «E per ultimo conchiuderà con benedire tutto il popolo dal pulpito con lo stesso Crocifisso, il quale averà adoperato negli altri sermoni, lasciandolo in pace colla celeste grazia e benedizione divina» (*Sermoni divoti*, cit., p. 3149).

98. Ivi, p. 3147.

99. Ivi, p. 3145.

e la penitenza in povertà e mortificazione, a digiuno, con semplicità, dando l'esempio)¹⁰⁰ sono qui portati all'estremo, quasi condensati in singole 'pratiche' psicagogiche che il frate propone e guida, agendole in prima persona. Visti nella loro unità, i quaranta sermoni dal palco rappresentano un lungo e articolato esercizio di umiltà, autocoscienza, contrizione, riprensione ed esortazione messo in atto dal frate che predica quasi ininterrottamente per quindici ore al giorno, in ginocchio e digiunando. Questo enorme 'sforzo d'amore' traduce la parola predicata in ri-presentazione agita: non si tratta più solo di predicare il crocifisso e la penitenza, ma di dimostrare, qui e ora, la penitenza rivestendosi del crocifisso. Il frate, allora, compare sul palco a immagine del Cristo deriso e presentato alla folla, sta genuflesso vicino al crocifisso stesso che tocca, abbraccia, esibisce e con il quale colloquia, e si pone ai piedi del Cristo eucaristico. Il pubblico, che li può cogliere in un unico quadro, ne percepisce la gerarchia, visibilmente ordinata dal basso all'alto, dal buio alla luce: corpo penitente, corpo redentore, corpo glorioso. In questa scena, il ruolo del predicatore è quello del corifeo che, come un sol uomo, rappresenta il coro dei fedeli al mediatore di salvezza; se da un lato egli intercede per esso, dall'altro ne orchestra l'azione, sollecitando la compartecipazione emotiva e l'imitazione, che produce comportamenti simili e speculari ai suoi.

Le fonti si dilungano nella descrizione degli atti di mortificazione collettivi e dei singoli quali frutto della predicazione. Non solo danno testimonianza della flagellazione comune e pubblica, a volte esortata alla fine del sermone,¹⁰¹ altre volte spontanea,¹⁰² ma insistono in particolare sulle processioni che coinvolgevano religiosi e laici, i quali sfilavano scalzi e vestiti degli *arma passionis*, cantando salmi e litanie e spesso disciplinandosi. Si veda l'esempio della processione di Milano nel 1613 dove i fedeli venivano con funi al collo «con catene di ferro, con corone di spini, colone, croci pesanti, con altri misteri, teste di morti o l'immagine della morte appesa alle torchie che portavano in mano, plebe, nobiltà, [...] giovani, vecchi, d'ogni età, d'ogni sesso, mortificati, riverenti, sommessi».¹⁰³ Quattro anni dopo, a Piacenza, alcuni «venivano scalzi,

100. Una splendida sintesi del metodo cappuccino è così riferita da Giovanni da Fano: il predicatore deve «vedere si quello che ad altri predica, lui opera: *ne aliis praedicans, ipse reprobis efficiatur*. Et così con summa divotione, [...] con religiosi costumi et gesti in pulpito et de fora, [...] povertà di vestito, in fervore di spirito [...], humilità et con tutte le altre virtù exerciterà l'offitio de predicatione, [...] et l'anime se salveno la sua e d'altri, et sforcese sopra tutto imitare Yhesù Christo, *qui cepit facere, postea dicere*» (*I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, pp. 1769-770).

101. Si veda il rito messo a punto da Paolo M. d'Asti riservato ai soli uomini. Cfr. ivi, pp. 2018-21.

102. Esemplare il caso della flagellazione spontanea delle donne bresciane durante la predicazione di Giacinto da Casale nel 1615. Cfr. *I 'Diari' dei Bianchi*, cit., p. 3099.

103. *Il meraviglioso profitto spirituale*, cit., p. 3087.

coperti di sacco, [...] con pesantissime croci in spalla [...]. Altri più bramosi di patire si vedevano con gravissimi sassi appesi al collo. Altri s'erano serrati i piedi i ceppi di ferro, appresentandosi a guisa di rei innanzi al tribunale della divina misericordia, per muovere le paterne viscere di Dio. Altri s'erano legati i piedi con grosse catene di ferro che rodendo la carne facevano piovere il vivo sangue». ¹⁰⁴ Anche le donne «che prima si spaventavano al solo sentir nominare il sacco e cilicii [si videro] venire a tal segno che non solo di sacco e di cilicio e di corone di pungenti spine e di croci in spalla erano più vaghe che prima non erano delle gioie e dei ricami». ¹⁰⁵

Ben lontani dal rappresentare un puro ornamento o un apparato macabro, l'abito e l'azione di mortificazione sono la risposta performativa e immedesimativa alla predicazione del frate. Essi traducono in uno spettacolo di penitenza esteriore l'interiore teatro di contrizione cui sin dall'inizio avevano mirato le quarantore. La drammatica performativa innestata dalla predicazione condivide con la scena interiore attivata dall'orazione mentale l'essere pratica concreta di umiltà, esercizio d'affetti, comprensione della storia sacra ed evangelica, dialogo con Dio, effettivo cambiamento d'*habitus*.

Se per entrambe l'immagine d'approdo è quella del Cristo umiliato, ora quest'immagine è costantemente incarnata nella *performance* del predicatore e in quella del pubblico, per poi essere suggellata dal gesto con cui si chiude l'intera devozione: la benedizione finale del popolo, brandendo il crocifisso. Quanto concreta fosse la corrispondenza tra l'aspetto di Dio che si offre martoriato all'uomo e quello dell'uomo che si presenta mortificato a Dio lo possiamo cogliere dal finale di una predica sulla Passione di inizio Seicento scritta da Matteo d'Agnone:

Nel mostrar il crocifisso al popolo: O peccatori, ecce homo! Ecco il nostro Iddio fatto per amor nostro uomo per pagare i delitti dell'uomo in questa croce. Ecco dove l'ha ridotto l'amore. Eccolo fatto quasi serpente, cioè in forma di peccatore per risanare in noi i morsi dell'antico serpente. Levatevi dunque oramai dal sonno de' peccati. Alzate gli occhi e affissateli qui nel vostro Redentore. [...] Ecco il vostro Iddio per amor nostro spogliato, disonorato, infamato, privo di vita. Pregate anime benedette, ricomprate con questo prezioso sangue, dimandate perdono, mentre io con questa sua immagine vi benedico. ¹⁰⁶

104. *La trasformazione di Piacenza*, cit., pp. 3118-119.

105. Ivi, p. 3119.

106. *Fasciculus myrrhae hinc inde collectus per fratrem Matthaëum Anglonensem Predicatorem capucinum*, in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/2, pp. 2795-796.

3. *Gesti 'a margine' per un copione d'attore*

Nel dare le istruzioni su come predicare le quarantore, Zaccaria Castiglione spesso rimanda ai suoi sermoni, posti ad apertura dell'opera, quale esempio di come applicare il copione retorico-liturgico che ha tracciato. Scorrendoli, dunque, vi si trovano alcune annotazioni relative alla partitura gestuale che accompagna la predicazione: le didascalie (in latino) stampate a margine del testo (in volgare) rispettano la *performance* rituale e riguardano soprattutto i diversi modi con cui servirsi del crocifisso, per lo più ostendendolo a chiusura del sermone (azione sempre indicata con la nota *hic ostenditur crucifixus*);¹⁰⁷ in un solo caso l'uso del teschio.¹⁰⁸

Probabilmente posteriore di qualche anno all'opera del Castiglione è il sermone per le quarantore *Ultimi colpi al cuore de' peccatori* di padre Domenico de Sancto¹⁰⁹ che non è mai stato oggetto di studi specifici, ma che meriterebbe forse maggiore attenzione e qualche approfondimento. I sermoni qui raccolti, infatti, sono dotati di diverse note (tutte in volgare) poste a lato dei testi e relative a toni, gesti o movimenti da compiersi in quell'esatto punto, restituendo un quadro performativo molto articolato. Ciò che il *concionator* è tenuto a fare è anche specificato nella *Tavola delle processioni* che apre il volume, la quale oltre a specificare – come di consueto – quali gruppi di fedeli avrebbero partecipato a ciascuna ora,¹¹⁰ fornisce «alcuni motivi devoti concernenti a' sermoni, à commodità de' Predicatori», sorta di brevi note riassuntive che condensano in poche parole l'azione scenica di ogni predica, dando, così, la sinossi drammaturgica dell'intero ciclo di sermoni. S'aggiunga che nell'opera è incluso un succinto ordine della cerimonia dal quale si desume che i due sermoni generali, posti a inizio e fine della devozione, non fanno più parte del rito e, dunque, i loro testi non sono neppure compresi nella silloge.¹¹¹

107. In un caso la didascalia prevede che il predicatore appoggi il crocifisso sul petto (sermone VIII), in un altro che lo volti di spalle (sermone XXIII), in un altro ancora che levi un panno con il quale era stato velato (sermone XXIX). In chiusura del secondo sermone generale, il crocifisso viene esposto con quattro lumi e alla fine usato per la benedizione al popolo.

108. Al sermone XXIV.

109. *Ultimi colpi al cuore*, cit. L'opera fu pubblicata nel 1694, dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1675.

110. Le categorie di fedeli sono specificate fino all'ora ventitreesima; dalla ventiquattresima in poi un'avvertenza chiarisce che andranno decise in base a quanto ritenuto opportuno dalle singole città che celebrano la devozione. Restano, invece, le indicazioni per il predicatore.

111. «La Domenica delle Palme, o finita la messa, o il giorno, terminato il Vespro, co' decente processione attorno alla Chiesa si collocarà il Santissimo nel preparato Oratorio, e collocato sarà, da musicisti si canterà una canzonetta, qual finita, seguirà il Sermonicino; e terminata l'ora, si licentierà il popolo col tocco d'un campanello, et anco colla campana maggiore, nel

Se si incrociano le indicazioni fornite in tavola con le didascalie stampate a margine dei sermoni, è possibile ricavare la partitura gestuale che punteggiava l'intero esercizio di predicazione. Balza all'occhio la presenza di azioni nuove oltre che una maggiore libertà performativa. Gli accenti del discorso, i movimenti del corpo e i gesti non sembrano più attenersi alla tradizione che l'Ordine aveva messo a punto in decenni di pratica predicatoria, facendone un modo di porgere la parola regolato, riconoscibile e, infine, anche fissato. È qui allentata l'unità retorico-liturgica che caratterizzava l'opera del Castiglione e che trovava riscontro nelle fonti cronachistiche e nei trattati di predicazione. Il sermone sembra quasi una drammaturgia d'attore, dove i gesti, depauperati della loro funzione rituale, rispondono più a una logica mimetica e deittica secondo la quale ciò che viene detto è anche riprodotto e messo in scena.

Cerco di spiegare quale sia la portata di questo cambiamento limitandomi ad analizzare quelli che a mio parere sono i due snodi performativi dei sermoni da palco delle quarantore, vale a dire da una parte l'utilizzo e la gestione dei principali strumenti della predicazione francescana e cappuccina, il crocifisso e il teschio; dall'altra la drammaturgia delle pratiche di penitenza conformativa agite dal frate e imitate dal pubblico.

Nelle prediche del De Sancto il crocifisso è una presenza costante. Il *concionator* gli si rivolge di continuo non solo lodandolo o supplicandolo, ma conversando con lui e spesso facendolo parlare in prima persona. È questo il caso del sermone xxii (pronunciato ai contadini), steso in forma di dialogo con il crocifisso. Il frate inizia con un breve *introitus* nel quale riassume i patimenti della vita di Gesù. Poi, invita il Signore inchiodato alla croce a guardare i miseri fedeli che ha davanti, elencandone le virtù, la vita di duro lavoro, le affezioni, i sacrifici; quindi, come se il crocifisso gli parlasse, riferisce loro quanto Cristo stesso gli dice, inscenando una conversazione con la statua:

Ma ohimè che voce è questa, ch'io sento da cotesta vostra amareggiata bocca? [...] Son sicuri di salvarsi? Oh questo no, questo no, dice questo mio stesso afflitto Redentore. E perché? Perché, mi risponde, molti di essi si trovano immersi in tanti abbominevoli vitij [...]. E con quali peccati o mio Christo questi huomini [...] in ogni punto vi crocifiggono? Uditeli perché Christo ve li enumera ad uno ad uno, questa sera.¹¹²

qual tempo ogni devoto Christiano dirà un Pater, et un'Ave per la conversione de' peccatori ostinati; e questa ordinanza si osserverà in tutte le altre hore. [...] Finite le Quarant'hore [...] si congregarà il popolo per ricevere l'ultima benedittione, e nel punto, che dal sacerdote si levarà il Santissimo, si canti da' musici il *Te Deum laudamus*, e poi vada à dare l'ultima benedittione da sopra l'Altare maggiore» (*Ultimi colpi al cuore*, cit., pp. n.n.).

112. Ivi, p. 67.

Dopo aver pronunciato il lungo, riprovevole elenco delle loro mancanze suggeritogli seduta stante dal crocifisso, esorta i fedeli a penitenza e,alzata in alto la croce, cammina per il palco gridando: «chi mi vuole seguire, lasci la via de' peccati, la via de' piaceri, e de' gusti, e mi seguiti per la via della croce, de' patimenti, e dell'afflizioni».¹¹³ L'azione è precisamente indicata nella nota posta a margine: «si sollevi in alto il crocifisso e vada scorrendo per il palco».¹¹⁴ Letto come parte conclusiva del dialogo tra predicatore e Cristo, questo gesto non è più la tradizionale ostensione volta a riprendere il pubblico inducendolo a penitenza e conversione, ma è un'azione mimetico-deittica con cui il frate mette concretamente in scena a un tempo il Cristo esortante e il prendere la croce e seguirlo. Non a caso nell'indicazione in tavola si legge: «il predicatore con croce in spalla predicherà la tolleranza de' travagli».¹¹⁵

Un altro esempio della stretta interazione performativa tra predicatore e crocifisso è offerto dal sermone xxxii. Qui, ancora in forma di dialogo, Gesù lamenta di essere trattenuto in croce da tre tipi di peccato commessi da altrettante anime. Il frate, allora, supplica il crocifisso di rivelargli chi siano: «*ma pure mio Christo, datemi tanto di lume questa sera, che io possa apertamente conoscere chi si possano essere queste anime così malvagie [...]. Deh adunque non vi dispiaccia di svelarmele, perché io mi avvicino alla vostra santissima bocca per sentirle*». La nota a margine precisa l'azione: «*qui il predicatore ponga la sua orecchia sulla bocca del crocifisso*».¹¹⁶ Ed è proprio da quanto Gesù gli rivela che nasce l'esagerazione. Appreso che i tre peccati, che come tre chiodi tengono il Signore in croce, sono la superbia dei fanciulli, la carnalità degli uomini e delle donne di mezza età e la stoltezza dei vecchi, il predicatore inizia la riprensione accompagnando le parole al gesto di gettare contro il pubblico tre chiodi, uno verso i giovani, uno verso gli adulti, uno verso i vecchi. Le didascalie («*si getti il primo chiodo contro de' figlioli*», «*si tirerà il secondo chiodo contro gli huomini e le donne di mezza età*», «*si tirerà il terzo chiodo contro i vecchi*»)¹¹⁷ sono poste nell'esatto punto del sermone in cui l'azione deve essere compiuta.

Oltre che essere coinvolto nella predica quasi in veste di co-attore, il crocifisso è mostrato al popolo, così come da tradizione. Ma Domenico de Sancto trasforma spesso l'azione ostensiva in uno svelamento e la inserisce in una sequenza scenica più ampia.¹¹⁸ È il caso del sermone xxxiv dove il crocifisso è sin dall'inizio

113. Ivi, p. 68.

114. Ibid.

115. *Tavola delle processioni*, ivi, pp. n.n.

116. Ivi, p. 102.

117. Ivi, p. 104.

118. Così nei sermoni vii e xviii. Si badi che l'azione dello svelamento non è riservata al solo crocifisso: il De Sancto la usa anche per la statua della Vergine (sermoni viii, xxiv e xxxiv)

sul palco, coperto da un panno nero. Ancora una volta servendosi della tecnica dialogica, il predicatore fa pronunciare al crocifisso velato parole di lamento per i peccati dell'uomo, alle quali lui stesso risponde con richieste di perdono, affinché trattenga la sua ira e mostri il suo volto ai fedeli. Quando però lo svela, il corpo piagato diviene segno della permanenza dei peccati che lo feriscono:

Per tanto si plachi il vostro sdegno e si quieti il vostro furore, e con gli eccessi della vostra divina misericordia, mostrateci la vostra bella immagine, perché trovandosi qui anima, che vi ha offeso, nel vedere le piaghe che vi ha fatto co' i suoi peccati verrà in se stessa e si fare di essa questa sera la redentione, di un'anima, di un'anima ch'io pur vado cercando con queste mie fatiche. Ecco, che già lo svelo per mostrarlo a tutti; ma oimè! Che spettacolo di horrore io vedo? Oh, inhorriditevi creature tutte a vista così lacrimevole! Ecco il segno, ecco il segno ecco la mostra delle mortali ferite, che con vostri peccati avete date al Figlio di Dio, o peccatori ostinati.¹¹⁹

Si sveli il crocifisso

Nel sermone xxxvi, in un contesto drammaturgico analogo (supplica di perdono e richiesta di mostrare il volto), il crocifisso viene scoperto e trovato con addosso un panno insanguinato che, più avanti, è usato dal predicatore come spada per esagerare contro i peccatori:

E se per tanto desiderio state o peccatori e peccatrici di vedere la faccia del vostro Redentore [...] levate adesso *in excelsum oculos vestros, et videte*, perché già lo svelo. Oh che nuova barbarie usata da'figli contro del proprio Padre [...] questo è il segno dell'inganno palese [...]! Per tutto il decorso di queste quaranta hore, da molti e molti si è gridato pietà e misericordia colla voce della bocca ma colle mani del cuore si tiene continuamente affitto nel petto del Figlio di Dio il pugnale dell'ostinazione nel peccare. [...] Per fare le parti del mio trafitto Signore spogliandomi di ogni pietà e compassione [...] sfodererò il pugnale della divina vendetta, sguainerò il ferro ultrice e mandarò a sangue i litiganti astuti etc.¹²⁰

Si sveli il crocifisso e li facci à vedere con un panno insanguinato

Piglierà il predicatore il panno insanguinato

Anche nel sermone xii il crocifisso viene svelato, ma questa volta trovato di spalle, come a nascondersi offeso dai peccati dei fedeli. S'è visto che l'uso

e addirittura per il Santissimo Sacramento (sermone xxx).

119. Ivi, p. 110.

120. Ivi, pp. 116-117.

di voltare il crocifisso era consueto, normato anche dal Castiglione; in questo caso però il gesto è trasformato in una scena di agnizione. Rivolgendosi alle donne maritate e dopo averle lodate per i loro molti meriti e virtù, il predicatore le invita a contemplare il volto del Signore; ma quando toglie il velo trova solo la croce con gli *arma passionis*:

Venite, venite adunque diletteissime a vedere quel Sommo Sacerdote, che in faccia alla sua Chiesa via ha congiunte in matrimonio. Eccolo che già lo svelo. Ah traditrici, così ingannato m'havete? Ecco i segni, ecco gli'inditji manifesti [...] di non essere stato il matrimonio santificato [...].¹²¹

Qui si vede la sola croce con gli stromenti della passione

Le scene di agnizione possono essere realizzate anche facendo interagire il crocifisso con altri oggetti. Ad esempio, nel sermone XVII rivolto alle monache terziarie, l'ipocrisia delle religiose si rivela nel momento in cui il frate pone sul capo di Cristo la corona di fiori che hanno portato in dono e quella si sfalda lasciando solo le spine.¹²² Oppure nel sermone XX per le zittelle, quando il cesto da loro recato viene offerto al crocifisso e si rivela colmo di spine, chiodi e funi svelando il peccato delle donne.¹²³ Sembra, dunque, che la statua del crocifisso non sia più semplicemente usata nel momento dell'esagerazione o dell'ostensione conclusiva, seguendo lo schema retorico-liturgico tradizionale, ma che, divenuta un interlocutore attivo del predicatore, partecipi all'azione scenica complessiva come vera e propria *imago agens* che ricopre un ruolo e una parte precisi. Ed è una sensazione che forse trova conferma in come, in altri casi, viene gestita l'immagine della Madonna, coinvolta in prima persona nella scena che il sermone allestisce. Mi riferisco al sermone XXIV, nel quale la statua dell'Immacolata è presente sin dall'inizio sul palco. Il predicatore esce indossando stola e cotta e comincia il sermone con il lodare la purezza di Maria. Proprio per via del suo essere immacolata, la vela con un panno nero poiché non può stare alla presenza dei peccatori. Come lei, Sole del fedele, è velata, così il frate rifiuta di stare pubblicamente ornato e per questo leva stola e cappa e le getta in faccia al popolo contro il quale si scaglia, cacciandolo lontano con reiterati rimproveri. Solo dopo aver disperso le «caligini» delle loro colpe, il frate torna a scoprire la statua della Vergine e richiama le anime al suo cospetto.¹²⁴

121. Ivi, p. 36.

122. Cfr. ivi, p. 52.

123. Cfr. ivi, p. 62.

124. Cfr. ivi, pp. 73-75. Anche in questo caso, l'intera azione è dettagliata nelle note a margine.

L'uso del teschio, invece, pare mantenersi maggiormente nell'alveo della tradizione e limitarsi ai sermoni sulla inevitabilità della morte e *de contemptu mundi*, il XXI e XXXVII. Nel primo caso la forma drammaturgica è quella riassunta in tavola: «il predicatore uscirà con teschio di morto e discorrerà». ¹²⁵ Non si tratta però di un dialogo; la predica, infatti, è articolata in tre parti e prevede un prologo nel quale il frate introduce la testa di morto con il fine di indurre terrore e compunzione nel suo pubblico; un lungo monologo del teschio che, rivolgendosi ai fedeli, racconta in prima persona chi era, cosa faceva e come si comportava; infine, l'esagerazione del predicatore che ammonisce l'assemblea a cambiare il proprio atteggiamento, prendendo consapevolezza della brevità e fragilità della vita umana. ¹²⁶ Il secondo sermone presenta un'azione scenica più complessa. In questo caso l'argomento è quello del disprezzo del mondo, che occupa la tirata iniziale. Dopo aver introdotto il tema della brevità della vita, il predicatore si prepara per la riprensione e pone a un lato del palco il teschio e all'altro la clessidra. Poi, mettendosi al centro, inizia il discorso. La didascalia, molto puntuale, indica anche il punto esatto della 'battuta' iniziale:

Mille anni non sono altro, se non che un giorno, che hieri passò, ed oggi non è [...] E con ragione, perché gli anni, i lustri, l'età et i secoli si misurano col tempo; ed il tempo in che consiste? Oh ponderate sensatamente il punto: Ecco il principio; Ecco il fine; Ecco l'Alfa; ecco l'Omega; Ecco il progresso; Ecco il termine irreparabile; Ecco la vita; Ecco la morte. ¹²⁷ *Qui in un angolo del palco metterà il polverino, e nell'altro il teschio di morto; ed egli nel mezzo dirà: Ecco il principio.*

Ancor più indicativo dello stile scenico-mimeticamente di questi sermoni è il modo con cui vengono gestiti gli strumenti di penitenza. La raccolta del De Sancto presenta due esempi del loro uso, diversi ma speculari. Il primo è il sermone introduttivo con il quale si dà inizio alla devozione. In linea con lo stile celebrativo cappuccino secondo cui il frate entra sul palco già in abito di mortificazione, la tavola dispone che il predicatore esca «co' stromenti di penitenza, corona di spine, corda al collo, e asperso di cenere». ¹²⁸ In realtà, il testo prevede che gli strumenti vengano indossati nel corso dell'*actio* retorica la quale, non a caso, ha come tema i versetti 1 e 2 del quarto libro di Esther: *Scidit vestimenta sua, et indutus est sacco, spargens cinerem suo*. Strutturata come una vera e propria 'entrata in parte' del predicatore e, poi, del pubblico, la drammaturgia del sermone non rispetta il consueto ordine rituale: il frate non si genuflette all'in-

125. *Tavola delle processioni*, cit., pp. n.n.

126. Cfr. *ivi*, pp. 63-65.

127. *Ivi*, p. 119.

128. *Ivi*, pp. n.n.

ginocchiatoio, né si raccoglie in meditazione prima di incominciare a parlare, bensì inizia la predica stando in piedi davanti al Sacramento e presentandosi quale mediatore ed esempio per il popolo dei fedeli: «ed ecco pure, tutto umiliato, e contrito a vostri santissimi piedi ne vengo in questo punto, o Pietà divina. [...] Già io prima degli altri son qui comparso, per essere il primo ad esprimere gli effetti delle vostre divine misericordie, acciochè agli altri à mio esempio facendosi animo venghino con ogni confidenza à chiedervi il tanto desiderato perdono».¹²⁹ A questa sorta di prologo segue l'azione con cui il frate va a inginocchiarsi che non è più rituale ma mimetica. Questa la sequenza: il predicatore apre il sermone con un breve paragone tra la sua preghiera e quella di Ester che si presentò dinnanzi al re Assuero per placarne l'ira contro il suo popolo; giunto al punto in cui narra dello svenimento della donna, egli cade a terra, per subito rialzarsi e mettersi in ginocchio:

Improvvisamente à somiglianza d'Ester d'innanzi al re Assuero per placarlo dello sdegno fulminato contro il suo popolo ebreo, come all'istessa per l'orrore mi sopravviene, palpitandomi il cuore, e vacillandomi le gambe per non potermi sostenere in piedi ne vengo meno.

Qui cada bocconi tramortito in terra

Ed invero qual cuore sarà così forte, e qual petto così costante, che non tremi e vacilli al rimbombo di quelle formidabili voci, che dall'altezze di quel trono scendono quaggiù etc...¹³⁰

Si levi, e stia genuflesso

Guadagnata, dunque, la posizione genuflessa ai piedi del Santissimo, il predicatore dà avvio a una lunga tirata autoaccusatoria, nella quale si professa 'predicatore vano' e indegno inscenando un dialogo con Dio il quale, però, rigetta la sua preghiera, lo rimprovera e infine lo caccia: «deh vâ, vâ via perché non voglio udirti; Vâ via perché non voglio ascoltarti; va via perché non posso vederti; va via perché mi sono risoluto a non esaudirti».¹³¹ In risposta, il frate ammette le sue colpe e prega il Padre di perdonarlo. Avendo ottenuto solamente un ulteriore diniego, si rivolge ai fedeli e chiede loro di piangere e urlare per la sua sorte. Qui ha inizio la lunga azione di «pubblica penitenza», che comincia con la 'vestizione' dei segni di mortificazione, fune, cenere, corona, indossati progressivamente dal frate:

129. Ivi, p. 1.

130. Ibid.

131. Ivi, p. 2.

Mio Signore Sagramentato [...] esercitate [...] verso di me miserabilissimo una scintilla della vostra clemenza, acciochè gli altri peccatori, e peccatrici entrino in speranza di perdono, mentre io per darle esempio del mio pentimento sono qui pronto a fare pubblica penitenza [...].

Il predicatore fa pubblica penitenza de suoi mali portamenti

E però mio offeso Signore se per il passato sono stato renitente a sottoporre il collo al giogo d'ogni vostro comandamento, ecco che in pena della tua durezza con questo canape infame, con questa grossa fune lo cirondo [...].

Si metta al collo la fune

Se per il passato con faccia invereconda, non mi sono vergognato farmi vedere in publico con volto ridente, e giulivo come religioso profano: ecco che m'aspergo di cenere la faccia, il capo e tutto di pena d'ogni mio mancamento [...].

S'asperga tutto di cenere

Se per l'addietro col capo sollevato, tutto gonfio di superbia ho fatto più conto del mio che del vostro honore nel pulpito, per contrasegno del mio perpetuo obbrobrio, con questa corona di spine mi cingo e adorno il capo [...].

Si metta la corona di spine

E così ornato con questi abiti di penitenza comparirò di questi giorni di perdono d'innanzi al vostro cospetto mio Dio, per placare il vostro furore verso di me, e di tutto questo popolo.¹³²

Il cambio d'abito avviene, dunque, in maniera pubblica e anzi è messo in scena attraverso una azione deittica, che rende esplicita e immediatamente comprensibile ai fedeli l'assunzione da parte del frate del ruolo di mediatore ed esempio. Dopo che il padre è, per così dire, 'entrato in commedia', tocca al pubblico. Supplicando i fedeli di aiutarlo nella richiesta di perdono a Dio e di ricambiare le fatiche da lui sostenute nel corso della predicazione quaresimale, egli li esorta a unirsi alle sue lacrime e a compiere con lui pubblica penitenza indossando a loro volta gli abiti della mortificazione:

Deponete le vestimenta da festa, e copritevi di sacco; lasciate i belletti vani, ed aspergetevi di cenere, date in disprezzo gli ornamenti curiosi, e cingetevi di funi, ed ornatevi il capo di spine, gettate via gli anelli ed impugnate le catene, e battendovi senza intermissione, gridate dinnanzi a questo sacro tribunale di tutta pietà chiedendo ad una voce il perdono dei miei peccati con dire: *Salvum fac servum tuum, Deus meus sperantem in te*. Scampa dall'eterna morte questo tuo servo Signore.¹³³

S'invita il popolo a fare pubblici atti di penitenza

132. Ivi, p. 3.

133. Ivi, p. 4.

Per rispondere e unirsi alla preghiera dei fedeli penitenti, il frate dà inizio alla sua flagellazione che continua sino alla chiusura del sermone:

Così voi gridate per me, ch'io anchora dall'altra parte flagellandomi a tutto rigore, griderò per ottenere il totale perdono de vostri peccati. *Salvum fac populum tum, Domine* [...]. Metti in salvo questo tuo Popolo, ò Christo, e dà la tua benedizione a questa heredità, conquistata con il tuo preziosissimo sangue. [...] Pietà, pietà, misericordia, misericordia.¹³⁴ *Qui il predicatore si flagelli*

La predica xxiii è speculare e capovolge l'azione, configurandosi come una 'svestizione' degli strumenti di penitenza.¹³⁵ Il predicatore entra in scena indossandoli e, rivolgendosi direttamente a loro, inizia il sermone lodando prima gli abiti («o ornamenti regali [...], chi non vi riceverà con diletto [...] segni evidentissimi a chi vi porta di veri amanti di Dio [...] veste nutiale proporzionata, e dovuta a' commensali dell'eterna Gloria»),¹³⁶ poi gli strumenti («beate spine, beate catene, beate funi, beate discipline, beati cilicij, beate ceneri»).¹³⁷ Ne magnifica gli effetti su sé stesso: attraverso di essi si mostra penitente dei propri peccati, pone rimedio alle sue colpe, induce gli altri alla compunzione e chiede il perdono a Dio.

Chiusa questa prima sezione laudativa, il frate si rivolge ai fedeli per persuaderli a rivestirsene, ricordando l'esempio dei molti che nella storia ne fecero uso, prima e dopo l'annuncio del Vangelo.¹³⁸

Segue l'invito a indossarli e l'eccitazione a fare pubblica penitenza («cingetevi il capo di spine, circondare il vostro collo di funi, aspergetevi la faccia, il capo, le vesti di cenere, caricatevi le spalle di croci, camminate per le strade a piedi ignudi, scapigliatevi i capelli, mutate gli abiti da riso in quelli de' sacchi penitenti»).¹³⁹ Trovando però l'assemblea non disposta a unirsi a lui, il predicatore attacca la superbia di tutti i presenti, e rifiutandosi di fare penitenza da solo, si spoglia degli strumenti, li getta per terra ed esce dal palco urlando ripetutamente «chi si vuol salvare si salva!».

134. Ibid.

135. Cfr. ibid.

136. Ivi, p. 69.

137. Ibid.

138. L'elenco comprende, nell'ordine: Teodolfo imperatore, san Martino, san Carlo Borromeo, papa Eugenio, Giovanni Battista, Giuditta, la città di Ninive, il popolo ebreo davanti ad Assuero, i Maccabei.

139. *Tavola delle processioni*, cit., p. 72.

E se non haverò compagni alle mie pubbliche penitenze, à che fine, ed a qual proposito io porto questi strumenti tanto mortificativi? Per placare io solo forsi Iddio? Per levare io solo il flagello di mano? Non posso e non devo, perché una tal voce io sento dal cielo: *tu noli orare pro populo hoc [...] quia non exaudiam te*. Per gli ostinati di cuore, non vuole iddio ch'io preghi per loro [...], vergognandosi loro di far pubblica penitenza de' peccati, quando non si sono vergognati con abiti mascherati fare gli parassiti, e gli ubbriachi in tempo di carnevale. Perciò gitto per terra questi strumenti di mortificazione, come insufficienti a placare i suoi giusti sdegni e fatto trombetta de' suoi furori, starò sempre a gridare all'orecchi di tutti: Chi si può salvare si salva! Chi si può salvare si salva! Chi si può salvare si salva!¹⁴⁰

Si gittino in terra li strumenti di mortificazione

Queste brevi esemplificazioni ci permettono di fare alcune osservazioni. La struttura compositiva dei sermoni del De Sancto si avvale in modo dinamico di forme narrative, dialogiche, monologiche e della costruzione di scene concretamente agite. Vengono qui armonizzate in una drammaturgia unitaria le modalità proprie della rappresentazione interiore di marca mnemotecnica che, come abbiamo visto, avevano già caratterizzato l'orazione mentale: ciò che il fedele componeva interiormente proiettando sé stesso in una scena immaginata, ma non per questo meno esperita e vissuta, è ora tradotto nella scena performata dal predicatore. Il dialogo con il crocifisso o con Dio, il monologo di Cristo che si rivolge ad Anima, la narrazione dei patimenti di Gesù, l'azione virtualmente compiuta da colui che medita come se egli potesse realmente agire in presenza, vengono proposti sul palco e coinvolgono fisicamente l'assemblea. Tuttavia, non è questa una cifra esclusiva e originale dei sermoni del padre pugliese, bensì è caratteristica della predicazione penitenziale cappuccina sin dagli anni Trenta del Cinquecento, affinatasi poi negli ultimi decenni del secolo. Giacinto da Casale, Francesco da Soriano, Girolamo da Pistoia, Mattia Bellintani, Alfonso Lobo, Paolo d'Asti, Lorenzo da Brindisi, per citare solo alcuni dei maestri d'oratoria dell'Ordine, si servivano di un'uguale varietà degli accenti e degli affetti, alternando dialoghi e narrazioni, compiendo azioni, usando oggetti.¹⁴¹ L'attenzione, però, era sempre ad attenersi alla semplicità

140. Ivi, p. 73.

141. Un quadro sintetico delle tecniche oratorie cappuccine è restituito dai diversi contributi raccolti nel volume *La predicazione cappuccina*, cit. Si veda anche S. GIOMBI, *Con toni e accenti diversi. La varietà negli stili di predicazione dei cappuccini*, in Paolo. *Le prime parole su Gesù*, a cura di D. DOZZI, Bologna, EDB, 2005, pp. 182-184. Per una panoramica sullo stile di predicazione cappuccina in epoca barocca, ben esemplato in un caso di predicazione popolare tedesca, si legga

ed essenzialità richieste al *concionator* evangelico e apostolico, riprendendo gli abusi e gli eccessi di uno stile che poteva divenire concettoso, erudito, ornato e a volte indulgere a un gesto scomposto, quasi 'teatrale'.¹⁴²

Quanto rende singolare il sermonario del De Sancto e che lo differenzia, ad esempio, da quello del Castiglione è che le sue prediche per le quarantore sembrano non far parte del rito, unico e unitario, di cui costituiscono il cuore e nel quale, invece, dovrebbero essere armonicamente incardinate. In particolare, pare infranto il legame circolare tra parola meditata, parola recitata e parola agita necessario tanto alla predica dal pulpito che, e forse ancor più, a quella dal palco. Ne costituisce un indizio il fatto che i sermoni non sgorgano più dal raccoglimento del predicatore, ma entrano subito *in medias res*; analogamente, non sembrano neppure funzionali a offrire ai fedeli spunti e temi per la meditazione che segue e che, seppur di minor durata, resta comunque parte importante e ineludibile della devozione. Costruiti più come atti performativi a sé stanti, essi traducono in una forma drammaturgica teatrale, quasi un copione d'attore, quello che nelle fonti precedenti era un copione retorico-liturgico dai forti accenti drammatici. Crocifisso, teschio, statue, oggetti quali l'orologio a polvere o i veli vengono usati secondo una *performance* più teatrale che rituale, vale a dire con un accento messo più sulla riproduzione mimetica che sulla partecipazione esperienziale. Se considerata in questa prospettiva, anche la pratica di penitenza condivisa da predicatore e pubblico assume toni più spettacolari che rituali; da mutuo esercizio di conformazione al Cristo deriso, essa sembra divenire gesto scenico e mimico che non segue più la prassi penitenziale a cui l'Ordine aveva dato uno schema.

La ragione di questo spostamento è tutta da indagare: in parte, sta forse nella destinazione letteraria dell'opera, espressamente dichiarata dall'autore, il quale la pubblica «acciochè capitando disgraziatamente alle mani di chi sfaccendatamente vive, almanco non venga a restarle in debito quel poco tempo, che

B. ROEST, *The Voice of a Popular German Capuchin Preacher: The Weeg-Weiser gen Himmel (1668-1679) of Geminianus von Mainz*, «Franciscan Studies», LXXVII, 2019, pp. 172-230. Sulle diverse fasi della predicazione dell'Ordine si legga l'introduzione di Costanzo Cargnoni alla sezione *Prediche e predicatori*, in *I frati cappuccini*, cit., vol. III/1, pp. 1751-2104. Sull'uso di fornire indicazioni performative entro la tradizione omiletica di primo Cinquecento si legga L. LAZZERINI, 'Da quell'arzillo pulpito'. 'Sermo humilis' e sermoni macaronici nel quaresimale autografo di Valeriano da Soncino O.P., «Medioevo e Rinascimento», III, 1989, pp. 171-239.

142. Cfr. CRISCUOLO, *La predicazione nella legislazione cappuccina*, cit., pp. 30-78. Sulla predicazione penitenziale si veda anche S. GIOMBI, *La predicazione sui 'novissimi' nell'età moderna (secoli XV-XVIII)*, in *Di fronte all'aldilà. Testimonianze dall'area bolognese*. Atti del convegno promosso dall'Università di Bologna e dall'Istituto per la storia della Chiesa di Bologna (Bologna, 7-9 novembre 2002), Bologna, Barghigiani, 2004, pp. 309-340.

scorre nella lettura di queste carte»;¹⁴³ in parte, anche nel prevalente impegno nella predicazione missionaria del De Sancto, considerato «grande evangelizzatore [...] ammirato da tutti per la sua facondia, per il sentimento religioso con cui presentava le sue prediche» e che per questo «fu chiamato a predicare in diverse città e in molti paesi e centri popolati dell'Italia Meridionale».¹⁴⁴

È però certo che, sul finire del secolo, il passaggio a una dimensione marcatamente spettacolare fosse un tratto comune anche alla predicazione cappuccina. Tanto Giambattista Pizzatti da Pontremoli quanto Gaetano Maria Migliorini da Bergamo, autori dei primi due trattati di oratoria sacra pubblicati in Italia nel Settecento – rispettivamente nel 1719 e nel 1729 –¹⁴⁵ criticano l'essersi tramutata «la chiesa in scena, il sacro tempio in teatro»¹⁴⁶ e mettono in guardia dal rischio di indulgere a un'arte del parlare che stia pericolosamente in bilico sul crinale della finzione, oltrepassando il limite di un'azione che da immedesimativa e simpatica diviene riproduttiva e recitativa.¹⁴⁷

143. *L'autore a' suoi fratelli peccatori, che leggeranno li presenti Sermoni*, in *Ultimi colpi al cuore*, cit., pp. n.n.

144. F.A. PRIMALDO COCO, *L'origine di Francavilla Fontana nelle opere di due cappuccini*, «L'Italia francescana», xic, 1939, p. 296.

145. Il riferimento è a GIOVANNI BATTISTA PIZZATTI DA PONTREMOLI, *Avvertimenti rettorici sacri che comprendono il modo di predicare apostolico*, Piacenza, Stampa vescovile del Zambelli, 1719; GAETANO MARIA MIGLIORINI DA BERGAMO, *L'uomo apostolico istruito nella sua vocazione dal pulpito, per il ministero della sacra eloquenza* [...], Venetia, G.B. Regozza, 1729.

146. PIZZATTI, *Avvertimenti rettorici*, cit., p. 41.

147. Le pagine che il Migliorini dedica alle *dimostrazioni esteriori* restituiscono molti esempi di quelli che egli considera gli eccessi 'teatrali' cui era giunta la predicazione cappuccina ai suoi tempi. Riporto qui due brani. Il primo è relativo alle pratiche penitenziali delle quali non approva l'esercizio comune dal pulpito: «si veggono de' predicatori, che si gettano una grosse fune al collo, e si flagellano con discipline strepitose di ferro, come in segno di fare per i Peccatori una pubblica penitenza a placare Iddio: e se così si fa, quando l'ira di Dio è imminente, ovvero già incomincia a percuotere con qualche grave castigo di terremoto, di guerra, di carestia, o di peste; non può negarsi, che non sia la pubblica penitenza un'opera degna. [...] Ma quando per altro si predica [...] la penitenza del cuore e non si cerca che la conversione de' peccatori [...] non so capacitarli abbastanza, per commendare coteste pubbliche penitenze del predicatore nel pulpito. [...] Vi è sempre nell'udienza chi fa presto ad accorgersi che il predicatore si batte, non per fare penitenza, ma per eccitare alla penitenza gli altri. E quella pubblica penitenza perciò non può fornir buon effetto, da che è riputata artificio» (MIGLIORINI, *L'uomo apostolico*, cit., p. 599). Il secondo brano è relativo all'uso del crocifisso (del tipo polimaterico e snodato) e della statua dell'*Ecce Homo* per scene mimetiche: «mi si racconta di un predicatore che per muovere l'udienza a gridare misericordia aveva aggiustato il collo di un crocifisso con certe pelli, e di tal maniera, che gli faceva con poco di ché or'alzare, or'abbassare la testa, come e quando piaceva. Così domandava il predicatore a quel crocifisso se avrebbe mandato fulmini, tempeste e mortalità sopra quel popolo, in caso che non volesse far penitenza. E vedendo ogn'un il crocifisso ad abbassare la sua testa, quasi a risponder di sì, chi del volgo ignorante non avrebbe a tal veduta

Entrambi, infine, ridisegnano il profilo del predicatore apostolico non ‘scenico’ né ‘mimico’ ma di «soda eloquenza»¹⁴⁸ e che tuttavia non rinuncia alla capacità di rappresentare con il gesto, con le immagini e, soprattutto, con la parola. Un *concionator* consapevole che, come scrive il Migliorini, «altro è il teatro, altro è il pulpito. Nel teatro si rappresenta agli spettatori, nel pulpito agli uditori».¹⁴⁹

immantinente gridato? Aveva di poi cotesto predicatore [...] incavato quel crocifisso nel petto, e ripostavi dentro una vescica, tutta piena di sangue, così che facendo poi nella predica uscir sangue dalla piaga del costato, quand’ei voleva, e valendosi del crocifisso a spruzzar l’udienza di sangue, che pareva sangue di Cristo, lascio immaginar chi che sia, quale doveva esser la pubblica commozione. Di più fece il detto predicatore portare in pulpito nel venerdì Santo una statua di Cristo coronato di spine; ed avendosi congegnato nascostamente s’attorno alla sua chierica un budello di sangue, prese dalla testa di Cristo la corona di spine e se la pose sulla propria, di modo che rimanendo forato dalle spine il budello giù dappertutto grondava il sangue. Egli diceva di sopportare la puntura di quelle spine, e lo spargimento di quel sangue in penitenza de’suoi peccati. Il popolo che non sapeva l’arte, e vedeva, e si raffigurava quella penitenza dolorosa in eccesso, gridava misericordia» (ivi, pp. 600–601).

148. PIZZATI, *Avvertimenti rettorici*, cit., p. 77.

149. MIGLIORINI, *L’uomo apostolico*, cit., p. 598.

ENRICO LUCCHESI

ILLUSTRARE LA PARODIA: *RUTZVANSCAD IL GIOVINE*, I
DISEGNI DI GAETANO GHERARDO ZOMPINI
E IL RUOLO DI ANTON MARIA ZANETTI IL VECCHIO

Per i tipi «Al Secolo delle Lettere» a Venezia, il 29 maggio 1737 Giuseppe Bettinelli pubblicava *'Rutzvanscad il giovine' arcisopratrachissima tragedia. Elaborata ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco arcade*.¹ Libraio in Merceria all'insegna omonima del «Secolo delle Lettere», l'editore approfittava dell'uscita per reclamizzare nelle ultime pagine gli altri volumi pronti in scaffale e «sotto il torchio», tra cui l'opera drammatica completa di Metastasio: un catalogo che terminava, inevitabilmente, con *Il Rutzvanscad* «Tragedia 8. fig.» disponibile pure nello stesso formato impresso «in carta Turchina con Rami cinabrio».²

L'operazione interessava un testo all'epoca molto fortunato, non solo nella patria dell'autore, il patrizio ed erudito veneziano Zaccaria Valaresso celato sotto uno pseudonimo arcadico, fittizio quanto caricaturale, che presagiva intenzioni umoristiche iperboliche.³ Libretto, apparentemente, di un dramma per musica, *Rutzvanscad il giovine* era infatti da un quindicennio, ossia dal primo allestimento bolognese del 1724 e dalla subito seguente edizione veneziana presso Marino Rossetti,⁴ un canone della parodia della tragedia e del-

1. L'esatta data di stampa si trova in *'Rutzvanscad il giovine' arcisopratrachissima tragedia. Elaborata ad uso del buon gusto de' grecheggianti compositori da Cattuffio Panchiano Bubulco arcade*, Venezia, Al Secolo delle Lettere, Per Giuseppe Bettinelli, 1737, p. cxxxiii.

2. Ivi, p. cxxxv.

3. La seconda parte del nome del «bubulco», un latinismo per bifolco, Cattuffio Panchiano pare comicamente nobilitare in forma italiana la voce veneziana «Panchianon», cioè «Sballone; Bubbolone; Levatore; Bugiardo; Ciancivendolo; parabolano che vende ciance; Vendifrottole, dicesi colui che spaccia frottole come opinioni savie e ben fondate» (G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Coi tipi di Andrea Santini e figlio, 1829, p. 401).

4. Come chiarito da V.G.A. TAVAZZI, *'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso: note sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta*, «Lettere italiane», LXV, 2013, 1, pp. 77-94; ID., *La parodia a teatro: 'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso*, in Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750). Atti del convegno (Santiago de Compostela, 15-17 aprile 2015), a cura

le sue distorsioni letterarie,⁵ come del resto confermato da Luigi Riccoboni nelle parigine *Observations sur la Comédie* pubblicate un anno prima dell'iniziativa di Bettinelli.⁶

Il testo seguito da quest'ultimo ricalca quello stampato da Rossetti, nel quale – a differenza del libretto edito da Costantino Pisarri «sotto le Scuole all'Insegna di S. Michele a Bologna» – l'azione drammatica non si scandisce in atti e scene, così come nella lettera introduttiva il bersaglio parodistico è il «teatro rappresentato» piuttosto che quello scritto: nel confronto tra i due *Rutzvanscad* del 1724, inoltre, «dal paratesto e da alcune varianti interne, emerge come l'edizione veneziana fosse destinata alla lettura, mentre quella bolognese incline invece alla rappresentazione».⁷

Tale destinazione, dunque, spetta pure al libretto del 1737, quando la tragedia-parodia di Valaresso sembrerebbe non essere stata messa in scena a Venezia.⁸ In effetti, la doppia tiratura di Bettinelli appartiene più ai desiderata di un collezionismo bibliofilo che alla produzione tipografica effimera, spesso pure di qualità ordinaria, di strumenti per il pubblico di uno spettacolo teatrale.

A differenza, infatti, delle precedenti edizioni Pisarri e Rossetti, questo *Rutzvanscad*, nitido nell'impressione dei caratteri di stampa e dall'impaginazione più curata rispetto alla media librettistica coeva, si presenta illustrato calcograficamente,⁹ ornato da un'antiporta, dalla vignetta in frontespizio con

di J. GUTIÉRREZ CAROU, Venezia, lineadacqua, 2015, pp. 373-382: 374. Claudio Sartori (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, vol. v [1992], n. 20245) indica un esemplare stampato da Costantino Pisarri a Bologna con data 1722 (anziché 1724), conservato presso il Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: tale libretto non è posseduto da questo ente, che reputa errata la segnalazione del repertorio (ringrazio la dottoressa Francesca Bassi per la comunicazione, prot. 285/20 in data 31 luglio 2020).

5. Cfr. D. PIETROPAOLO, *Parodia della tragedia classica e riforma teatrale nel Settecento: il contributo di Zaccaria Valaresso*, «Revue romane», 1986, 21, pp. 229-243; F. FIDO, *Parodie settecentesche: 'Rutzvanscad il giovine'*, «L'immagine riflessa», n.s., I, 1992, 2, pp. 267-279; TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., pp. 373-382; L. GALLETI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Firenze, Firenze University Press, 2016, p. 186 e n. 22; T. ZANON, *Contro la Tragedia. Il 'Rutzvanscad il giovine' di Zaccaria Valaresso*, «InVerbis», I, 2016, pp. 99-114.

6. Cfr. L. RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière*, Paris, Pissot, 1736 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978), p. 318. Sull'editore Bettinelli si veda A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 63-188; ID., *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 281-292.

7. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 375.

8. Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 574.

9. Cfr. G. MORAZZONI, *Il libro illustrato veneziano del Settecento*, Milano, Hoepli, 1943, p. 221.

l'insegna del «Secolo delle Lettere», da due testatine e due capilettera per la missiva introduttiva dell'editore e per l'incipit dell'azione scenica, oltre che da nove tavole, di cui due ripetizione di una stessa invenzione, tirate in corrispondenza dei relativi passi del testo.

L'apparato descritto non reca informazioni sugli artisti figurativi impegnati, ma dei preziosi chiarimenti su quel libretto e sulle sue illustrazioni sono tramandate, a un lustro appena dalla stampa, nelle memorie veneziane del letterato ed erudito d'antiquaria Girolamo Zanetti di Alessandro (Venezia, 1713-1781). Alla data del 6 dicembre 1742, scrivendo dell'iniziale inaspettato successo della compagnia dei comici di Imer alle prime serate della messa in scena al teatro Grimani di San Samuele dell'opera «molto tetra e melanconica» *Ulisse il giovane*,¹⁰ Zanetti ricorda come il *Rutzvanscad* fosse parodia del componimento di Domenico Lazzarini, allora tra i maggiori esempi dei «testi regolari degli umanisti»:¹¹

quando questa tragedia uscì alla luce la prima volta vivente l'autore, venne in capo al n. u. sier Zaccheria Valaresso di farne una simile, ma in istile burlevole e faceto. In fatti, la fece e riuscì graziosissima. Fu pubblicata più volte con le stampe, col titolo di *Rutzvanscad il giovine Arcisopratragichissima Tragedia. Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Catuffio Panchiano Bubulco Arcade*. A gran ragione il Valaresso scherzò, dando alla sua opera l'aggiunto di *Arcisopratragichissima*, poiché l'*Ulisse* in vero è così tetro e orribile, che si chiamava comunemente una processione di guai, una quaresima di cancheri, ed una litania di angosce. In questi ultimi tempi, fu fatta una edizione del *Rutzvanscad*, appresso Giuseppe Bettinelli in Venezia al *Secolo delle Lettere*. In questa, vi sono diverse tavole in rame, nelle quali si vede la Indovina, rappresentata da una ciarlatana ossia astrologa di Piazza, tale quale veramente si vedeva su la publica piazza di S. Marco. Gli orbi o ciechi che formano il coro, anche questi ritratti dal naturale, ed in fine il suggeritore, che dice all'auditorio *che son tutti morti*, è il ritratto di certo Pietro Lombardo mordacissima lingua, che volea correre per un altro Aretino, ma era un ignorantaccio di prima classe. I disegni di queste tavole in rame e l'idea fu di un certo Gaetano Zampini trivigiano pittor passabile, scolaro del cavalier Giovanni Bambini.¹²

Pur con qualche imprecisione (la forma errata del cognome, l'alunnato pittorico dichiarato presso il minore Giovanni Bambini anziché suo padre, e

10. G. ZANETTI, *Memorie per servire all'istoria dell'inclita città di Venezia*, a cura di F. STEFANI, «Archivio veneto», n.s., xv, 1885, to. xxix, fasc. 57, pp. 93-148: 107. Sull'intera questione delle rappresentazioni dell'*Ulisse il giovane* di Lazzarini e dell'*Oreste* di Rucellai al San Samuele, cfr. la lucida analisi di GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., pp. 179-185.

11. Ivi, p. 182.

12. ZANETTI, *Memorie*, cit., pp. 107-108.

cavaliere, Nicolò), la fonte ha permesso agli studiosi di attribuire a Gaetano Gherardo Zompini (Nervesa, 1700-Venezia, 1778) le otto invenzioni per le dieci incisioni a pagina intera «condotte con segno minuto e tratto nitido, ma piuttosto duro». ¹³

Nella testimonianza di Girolamo Zanetti (e nelle successive considerazioni storico-artistiche sul libretto) non c'è alcun accenno agli ornamenti calcografici del frontespizio, della lettera introduttiva e dell'inizio del copione: in effetti, tali vignette e capilettere sono elementi da repertorio editoriale, da separare quindi dall'opera di Zompini. Se l'identica vignetta del frontespizio del *Rutzvanscad* Bettinelli riappare nel *Rituum qui olim apud Romanos*, volume di Gulielmus Henricus Nieupoort che reca l'anno di stampa 1731 ma che invece doveva essere ancora «sotto il torchio» a fine maggio di sei anni dopo, ¹⁴ va osservato soprattutto che la coppia di piccole immagini scenografiche, poste a presentare il testo indirizzato all'«amico lettore» e al monologo iniziale dell'astrologa, si rivela un riuso, disinvolto e al tempo stesso interpretativo, delle fedeli illustrazioni delle scene iniziali dei drammi per musica, rispettivamente, *L'Issipile* (fig. 1) e *L'Adriano in Siria* (fig. 2) incise poco tempo prima nel primo volume della raccolta completa delle *Opere* metastasiane per il «Secolo delle Lettere» (1733). ¹⁵

Nel primo dramma citato, «Issipile, e Rodope, coronate di pampini, ed armate di tirso» e la «schiera di Baccanti in lontano» si muovono (I 1) nell'«atrio del tempio di Bacco, festivamente adorno di festoni di pampini, pendenti dagli archi e ravvolti alle colonne di esso: fra le quali vari simulacri di Satiri, Sileni e Bussaridi»: un'architettura satiresca, si potrebbe dire, che diventa perfetta per alludere al proposito satirico del *Rutzvanscad il giovine*. Secondo lo stesso meccanismo irriverente verso l'aulico prototipo, la «gran piazza di Antiochia, magnificamente adorna di trofei militari, composti d'insegne d'armi, e d'al-

13. L. MORETTI, *Nota*, in G. ZOMPINI, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, Venezia, Filippi, 1968, p. n.n. Cfr. E.M. GARVEY, *Some Venetian Illustrated Books of the Eighteenth Century in the Harvard College Library*, «Bulletin du bibliophile», 1999, 2, n. 249; D. SUCCI, *La Serenissima nello specchio di rame. Splendore di una civiltà figurativa del Settecento. L'opera completa dei grandi maestri veneti*, Castelfranco Veneto, Cecchetto e Prior Alto Antiquariato, 2013, vol. II, p. 748.

14. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. CXXXV, dove è presentato come «*Nieupoort Rituum Romonorum explicatio in 12. Cum aditionibus*»; il volume precedente a questo dichiarato da Bettinelli in corso di stampa nel 1737, il «*Mabillon Praefationes & Dissertationes fol.*», uscì invece tre anni dopo e in coedizione con Sebastiano Coleti, recante in frontespizio un'altra vignetta che raffigurava comunque la consueta insegna.

15. Cfr. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. v, IX e, rispettivamente, *Opere drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, Venezia, Al Secolo delle Lettere, Presso Giuseppe Bettinelli, 1733, vol. I, pp. 303, 79. Le medesime illustrazioni furono riprese, in controparte e arricchite da eleganti cornici mistilinee, da Giuseppe Carlo Zucchi nell'edizione delle *Opere drammatiche* del 1758 (vol. II) sempre per Giuseppe Bettinelli.

tre spoglie de' barbari superati» dell'*Adriano* (t 1) è trasportata di peso «nella nuova Zembla nella Città di Tnfznphzmk avanti la Porta del Palazzo Reale nella Gran Piazza»,¹⁶ dove stavolta il pubblico non guarda recitare gli antichi eroi di Metastasio bensì una ciarlatana, tale e quale quelle che c'erano allora in piazza San Marco.

I cortocircuiti visivi innestati nel duo di testatine del *Rutzvanscad* Bettinelli si collegano alla carica comica diretta delle figure delle incisioni inventate da Zompini, di cui i finora nove inediti disegni preparatori, eseguiti a grafite su carta bianca, sono rilegati alla fine di una copia di lusso «in carta Turchina con Rami cinabrio» pervenuta alla Biblioteca nazionale Marciana dalla raccolta del patrizio bibliofilo Giacomo Soranzo (Venezia, 1686-1761),¹⁷ il destinatario della lettera dedicatoria di Giuseppe Bettinelli nel volume metastasiano del 1733.

L'antiporta calcografica del libretto del 1737 è stata di recente analizzata per evidenziare come la parodia prenda di mira non solo l'*Ulisse il giovane* di Lazarini, ma pure la *Merope* di Scipione Maffei:

è raffigurato un uomo che legge Seneca. Accanto a lui vediamo un piatto con una testa mozzata; a terra si trovano una spada e altri libri, fra i quali, oltre alle tragedie di Euripide e di Sofocle, c'è un volume su cui si legge chiaramente «Merope et Ulisse». A conferma del coinvolgimento di Maffei abbiamo del resto la testimonianza di Pindemonte che ci riferisce di come il nobile veronese rispondesse a Valaresso scrivendo un perduto *Culicutidonio*.¹⁸

Il disegno relativo (fig. 3) è di segno meno greve rispetto alla tiratura a stampa, non riportando i titoli dei tomi¹⁹ e raffigurando l'anziano barbuto (l'autore Cattuffio Panchiano, presumibilmente) simile ai filosofi, come Diogene o Pitagora, dei dipinti veneziani di epoca barocca, mentre sfoglia concentrato

16. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. VIII.

17. Collocazione: Rari Ven. 481, inv. ANT 36096: i disegni sono seguiti da otto incisioni numerate identiche alle prime otto stampe del libretto; anteriormente al foglio di guardia è legato un bifolio con testo manoscritto, del bibliotecario Jacopo Morelli (cortese comunicazione della dottoressa Alessia Giachery della Biblioteca nazionale Marciana di Venezia), con notizie riguardanti l'autore e l'opera. Per informazioni sulla raccolta Soranzo: V. ROSSI, *La biblioteca manoscritta del senatore Jacopo Soranzo*, «Il libro e la stampa. Bollettino ufficiale della Società bibliografica italiana», n.s., I, 1907, pp. 3-8, 122-133; M. ZORZI, *Le biblioteche a Venezia nel secondo Settecento*, «Miscellanea Marciana», I, 1986, p. 283.

18. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 375.

19. Mentre il cartello sul muro recita «Rutzvanscad il giovine» invece che «Il Rutzvanscad» come si legge nell'incisione. Un disegno di Zompini del museo di Budapest, databile al sesto decennio e raffigurante *La sofferenza di Giobbe*, tiene in parte conto dello schema compositivo del foglio qui discusso. Cfr. A. CZÉRE, *Sempre fedele. Disegni recentemente scoperti di Gaetano Gherardo Zompini*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», CXXIII, 2018, pp. 138-141.

un grande volume, circondato dall'armamentario tragico più trito: accanto alla testa tagliata una corda (per impiccare o torturare), un vasetto (di veleno?), sullo sfondo l'elsa di una spada moderna; per terra, accanto al pugnale, ossa umane sparpagliate e serpenti che escono dai libri (immagine ripresa dagli attributi specifici della personificazione allegorica dell'*Eresia*) appoggiati a terra. L'assurdità della scena è accentuata dal fatto che essa si svolge contro una nicchia ogivale scura, quasi una prigione, chiusa da alte pareti di pietra da cui si sporgono due ragazzi, che irrispettosi additano divertiti – e nello schizzo il giovane a sinistra cerca con lo sguardo la complicità dello spettatore – il singolare intenditore di tragedie antiche e moderne.

Nella lista dei personaggi del *Rutzvanscad* compaiono Calaf e Muezim, presunti figli di Culicutidonia, che nel testo son descritti quindicenni e «gemelli»²⁰ e che sarebbero dunque la coppia monellesca dell'antiporta, rappresentati incuranti delle orride morti che li attenderanno in copione, il primo «da più Lancie, e Spade forato [...] come un Crivello», mentre l'altro sfuggito alla stessa fine ma destinato a una decapitazione «su palco infame», poi trasferita «innanzi all'Are» come sacrificio per «placar de'Numi offesi l'ira» e per la soddisfazione della supposta madre, esponente della mania grecizzante dei librettisti, di vederlo «morir con una morte da Tragedia».²¹

Le agnizioni proposte sembrano trovare un'eco nella lunga scena dell'ultimo addio di Muezim «tra Guardie, e ferri» a Culicutidonia.²² La vedova del tiranno della nuova Zembla elogia, infatti, gli antichi presenti sulle copertine dei volumi nell'antiporta incisa: tanto Seneca,²³ quanto Euripide e Sofocle destinatari di «un inchino» che il futuro sacrificato dovrà fare nell'Oltretomba per ringraziarli di persona

che il Mondo dal cieco inganno è al fin'uscito; e il buono s'usa gustar delle Tragedie Greche: dite lor che chiunque sa ben legar'undici piedi in verso si stempera il cervello a far Tragedie. Per cercar casi orrendi sulle Storie si voltan libri, e tetri quanto basta che bon li può trovar, da sé gl'inventa.²⁴

E se Muezim chiede se nell'Ade dovrà salutare pure «Virgilio da me letto alla scuola», Culicutidonia risponde, con un moto ridicolmente sprezzante, «sì: ma

20. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. xciv, xcvi.

21. Ivi, pp. lxiii, lxviii. Per un esame critico della figura di Culicutidonia riguardo all'esperienza di Valaresso traduttore di Euripide, cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., pp. 377-379.

22. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. lxvi-lxxv.

23. «È compassion, che non vi sien Scrittori, Figlio, per copia trar de' vostri detti, Come furo di Seneca alla morte» (ivi, p. lxx).

24. Ivi, p. lxxiii.

breve sia il complimento» per chi «ha per le mani il fatto di Didon, cosa che incanta, e in vece di formarne una Tragedia si perde a far di versi i libri interi».²⁵

Esaminando i fogli preparatori per le tavole al testo, il secondo disegno della Marciana (fig. 4) è connesso alle ultime battute del monologo che apre la tragedia-parodia, stampate accanto alla pagina con l'incisione.²⁶ Ugualmente all'*Indovina* raffigurata sotto le arcate di Palazzo Ducale a Venezia nella tela di Pietro Longhi della National Gallery di Londra²⁷ o al medesimo soggetto proprio di Zompini nelle *Arti che vanno per via nella città di Venezia*,²⁸ raccolta di incisioni raffiguranti mestieri ambulanti veneziani edita per la prima volta nel 1753 ma già sei anni prima titolata del privilegio privativo,²⁹ l'*Astrologa di piazza* del *Rutzvanscad* si riconosce per gli strumenti del mestiere: in mano un lungo cono per ascoltare e rispondere ai clienti, alle sue spalle una sedia di paglia e il palchetto ligneo, peraltro menzionati nel libretto,³⁰ con un libro di chiromanzia aperto sulle illustrazioni dei palmi delle mani. Vestita con abiti da popolana veneziana, agli occhi del lettore del tempo – compreso Girolamo Zanetti, s'è visto – la figura era immediatamente assimilabile ai vari imbonitori che frequentavano piazza San Marco. All'ambientazione esotica della trama, cioè il palazzo reale nella «Gran Piazza» della città dal nome impronunciabile nell'immaginaria Nuova Zembla, rimanda il prospetto architettonico indicato dalla donna, di forme vagamente orientalescanti sormontate da quattro pinnacoli che paiono piccole pagode, mentre nel cielo volteggiano sinistri tre pipistrelli, simboli dei tristi pronostici appena formulati e dello svolgimento della scena alle prime luci dell'alba della canonica giornata prevista per il dipanarsi della vicenda tragica:

Ed ecco s'apre sul primo albor del dì l'infausta Reggia; poichè, se gli accidenti della Casa Real restringer deve dell'ore ventiquattro il breve spazio, alti Numi del Ciel, che occulto istinto fa che di buon mattino il Re si levi.³¹

25. Ivi, pp. LXXIII-LXXIV, dando poi al figlio una «Lista da me notate Tragiche Persone» da salutare nell'Aldilà.

26. Cfr. ivi, p. XI.

27. Cfr. T. PIGNATTI, *Pietro Longhi*, Venezia, Alfieri, 1968, p. 90: opera databile a poco dopo il 1756.

28. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 759, 761 cat. 44.

29. Cfr. MORETTI, *Nota*, cit., p. n.n.; SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 750-764; A. CRAIEVICH, *Le arti che vanno per via*, in *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra a cura di A. CRAIEVICH (Venezia, 28 settembre 2018-7 gennaio 2019), Crocetta del Montello (Treviso), Antiga, 2018, pp. 293-295. L'incisione con l'*Indovina* apparve nella seconda edizione del 1754.

30. Cfr. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. IX, dove è menzionato pure il velo nero vedovile sulla testa dell'astrologa.

31. Ivi, p. XII.

Seguono l'*Astrologa di piazza* gli schizzi con il *Coro d'orbi improvvisatori di piazza* (fig. 5) e il *Semicoro* degli stessi personaggi (fig. 6). A differenza però del primo disegno e degli altri progetti grafici per le tavole del libretto, i due fogli non sono stati impiegati con il fine di illustrare delle precise parole di Valaresso. Le traduzioni a stampa, riprodotte un paio di volte ciascuna,³² cadono in concomitanza degli inizi degli interventi nella tragedia-parodia di tali figure di musicanti di strada, menzionate come tipiche veneziane da Riccoboni nel 1736³³ e infatti riprodotte da Zompini nelle sopraddette *Arti che vanno per via*.³⁴ Avulsi dalla trama dell'opera ed esprimenti velate posizioni di tipo economico-sociale,³⁵ i quattro cori del *Rutzvanscad* furono censurati, apparentemente a causa della somiglianza del loro canto alle «orazioni» religiose, all'indomani della rappresentazione «con grandissimo applauso» al San Samuele del 7 febbraio 1743.³⁶ Tornando alle immagini di sei anni prima, emerge il carattere plebeo delle accolite di pitocchi a bocca aperta e occhi chiusi, la cui musica fa ballare, nel *Semicoro d'orbi improvvisatori di piazza*, una giovane corpulenta popolana con movenze simili a quelle che si vedono nel dipinto *La furlana* di Pietro Longhi al museo veneziano di Ca' Rezzonico.³⁷

Il tono ridiventa alto, consono allo stile tragico che si vuole mettere alla berlina nel libretto, nel successivo disegno della serie (fig. 7), che illustra l'immaginario racconto della nutrice di Calaf e Muezim grazie al quale è di lì a poco raggiunto il picco parodistico del testo, con la scoperta di Rutzvanscad contemporaneamente assassino dei propri figli e marito della nonna paterna.³⁸

In brevi note vi racconto il tutto: un'ora pria del dì, son tre lustri, che svegliata sentii nell'Orto mio di due bambini i teneri vagiti. Io stupia nel saper, che di mia mano

32. Rispettivamente, ivi, pp. XXXIX e LXXXII, LVIII e CIV.

33. Cfr. RICCOBONI, *Observations*, cit., p. 323. E v. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 379 nota 24.

34. Nell'edizione accresciuta del 1754. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 760-761 cat. 45.

35. Cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., pp. 380-381.

36. ZANETTI, *Memorie*, cit., pp. 109-110; GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., pp. 56-57. Ricordando l'episodio, Tavazzi (*La parodia a teatro*, cit., p. 379) riflette sul rapporto di questi curiosi cori di orbi e il corrispettivo antico delle *Feniciane* e dell'*Edipo* nelle traduzioni di Valaresso e di Agostino Piovene, segnalando che «era la stessa presenza degli orbi di piazza a indurre intonazioni di tipo religioso, secondo quanto ci riferisce Riccoboni» nel passo del 1736 (ibid., nota 32). Del resto, i versi del «D. Questini Prete di Santa Maria Mater Domini» sotto l'incisione delle *Arti che vanno per via* fanno intendere come fosse consuetudinaria la contaminazione del genere sacro da parte di questi artisti di strada: «Orbi n'ha fato nasser el destin cantemo l'orazion qua, e là sonando chi chitara, chi basso, e chi violin» (SUCCI, *La Serenissima*, cit., p. 761 cat. 45).

37. Cfr. PIGNATTI, *Pietro Longhi*, cit., p. 99.

38. Cfr. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 185 nota 21.

chiuso molt'ore pria ne avea l'ingresso; e in verità credei, che fosse l'Orco. Ma fatomi coraggio, e risvegliata l'Ancella, acceso il Lume di Cucina, in compagnia di lei nell'Orto scesi. Vidi allor Donna di matura etade, ma però di bellezza, e portamento al cetò sovrumano; e quello ancora, che fea stupor', avea l'ali al fianco. Veduto il mio timor, con dolci accenti, Donna, che temi? Disse: a me t'accosta; e i vaghi Figlj mi ripose in braccio.³⁹

Il ritrovamento notturno avviene non in un antro infernale o in un altro luogo mitico, bensì in un orto domestico ed è già presente a terra, nell'invenzione di Zompini, la «pesante Borsa d'Oro»⁴⁰ che la creatura alata lascia alla nutrice e alla sua ancella per il sostentamento dei neonati.

Continuando a giocare tra piani e parodiando i precedenti illustri, Valarresso giunge alla catartica autopunizione sofoclea – il togliersi la vista – che Rutzvanscad s'infligge per gli ingarbugliati orrendi delitti di cui s'è ignominiosamente macchiato. Il risultato è una vivace irrisione, al livello delle indicazioni ai cantanti del *Teatro alla moda* impartite da Benedetto Marcello (1720), della pratica teatrale settecentesca, un'occasione non sfuggita neppure alla matita di Zompini (fig. 8), che immortalava il «Re della China, e della Nuova Zembla» nel ritorno in scena con Mamaluc e Alboazeno, per l'esattezza quando quest'ultimo esclama:

Ma, Ciel, che miro? Senza Manto, e Cimiero, in perucchino il Re verso noi viene, ed una Guardia lo guida a mano.⁴¹

L'inaspettato dettaglio del parrucchino in bella vista scompiglia la richiesta di verosimiglianza e decoro dei paludamenti su modello greco, ancora rispettata nelle figure disegnate in primo piano di Mamaluc e Alboazeno mentre commentano l'ingresso del protagonista, assimilabile invece per stazza e travestimento a certi imponenti cantanti castrati divi dell'Europa musicale. Di una testa più alto del suo accompagnatore, la solita comparsa muta – qui in abito di guardia reale buona per ogni scenografia – impalata sul proscenio ieri come oggi, Rutzvanscad accecato si regge in maniera eccessivamente affettata rispetto al ruolo tragico assegnato e a un corpo massiccio, senza collo e dalle gambe tornite, fasciato nel ridicolo costume teatrale con alto e rigido gonnellino su cui è doppiamente fermata una scimitarra, unica spia dell'ambientazione orientaleggiante, per non ostacolarne troppo la mobilità, da reputare

39. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. XCIV–XCVI.

40. *Ivi*, p. XCVII.

41. *Ivi*, p. CVIII. L'incisione relativa è alla pagina seguente.

comunque minima.⁴² Zompini ironizza su certa inadeguatezza della presenza scenica e delle doti recitative degli attori operistici, riprendendo le perplessità in libretto di Mamaluc di fronte a Rutzvanscad in pose da cieco «senz'alcun segno di cecità» che escogita un'insensata descrizione della sua mutilazione, iperbolicamente schernita, assieme agli archetipi tragici di riferimento, dal primo ministro.⁴³

La satira degli interpreti e delle situazioni del teatro musicale settecentesco, non solo dei testi tragici, è in questa e nelle altre illustrazioni delle pagine finali del libretto. *La Morte di Culicutidonia* (fig. 9) rispecchia il racconto di Aboulcassem, cugino della stessa e più volte portavoce dell'opinione di Valaresso,⁴⁴ a Mamaluc poco prima che i due mettano le armi zemblane e cinesi una contro l'altra per la definitiva strage totale:

Voi ben sapete che nelle Regie Stanze un largo, e profondissimo condotto di fina porcellana adorno tutto, sotto di cui rapido corre il fiume fe fabbricare il re Tettinculusso per ivi scaricare con grandezza tutta la puzzolente Maestade de' Regi Serenissimi escrementi; là con rapido salto nel punto che arrivai, deposti i cerchi precipitò la misera regina; ed a quest'ora del rapido fiume negli archi sotteranei ella è già morta.⁴⁵

Nella pagina precedente all'incisione, Aboulcassem afferma di essere arrivato da Culicutidonia nel momento del suo suicidio: sarebbe quindi suo il profilo maschile a destra che fa capolino mentre la vedova del tiranno della nuova Zembla, sollevato il coperchio della latrina fatta edificare dal marito, decide di suicidarsi gettandosi, coronata, nel buco dello scarico. L'attrice, attempata, si è appena tolta i cerchi della gonna, mentre non deve essersi levata il corpetto superiore, e si appresta al balzo fatale con un piede già sul sedile. Mettendoci vicino un pitale, Zompini compie una licenza comica al testo e un'allitterazione figurativa della funzione per nulla solenne del luogo prescelto per l'uscita di scena dal personaggio che incarna la pedanteria grecizzante dei tragediografi. Rispetto all'incisione, non sono disegnati i decori, tipici delle piastrelle olandesi di porcellana imitate dalle manifatture venete, della nicchia e della seduta.

Si è già detto che *Rutzvanscad il giovine* termina da *arcisopratrachichissima tragedia*: Mamaluc sfida in combattimento Aboulcassem, che accetta aspettandolo

42. Cfr. P. PETROBELLI, *Lo spazio e l'azione scenica nell'opera seria settecentesca*, in *Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli Intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana*, catalogo della mostra a cura di F. MANCINI, M.T. MURARO e E. POVOLEDO, presentazione di G. FOLENA, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 25-30: 29.

43. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. CXI. Cfr. GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma*, cit., p. 185 nota 21.

44. Cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 376.

45. *Rutzvanscad il giovine*, cit., pp. CXXVI-CXXVII.

«al Campo Marzio con una catapulta in man».⁴⁶ L'ultima pagina del libretto è un noto capolavoro di metateatro:

Rimasta la Scena vuota, quando l'udienza faccia molto rumore, chiamando fuori gli Attori, e battendo, esca il Suggestore con la Carta in mano, e col Cerino; poi dica i seguenti versi:
Uditori, m'accorgo, che aspettate, che nuova della pugna alcun vi porti; ma l'aspettate in van: son tutti morti.⁴⁷

Zompini escogitò due possibili soluzioni per l'immagine del *Suggestore*, che sappiamo dalla testimonianza di Gerolamo Zanetti essere il ritratto di Pietro Lombardo,⁴⁸ mentre annuncia al pubblico la fine della tragedia. Il penultimo disegno della Marciana (fig. 10) mostra lo stesso apparato illusionistico e scenografico dell'incisione posta vicino alla battuta appena riportata:⁴⁹ è come se il lettore fosse a teatro, davanti al boccascena con il sipario tirato agli angoli in alto; il fondale con la scultura leonina è al suo posto ma non vi sono attori; con un piede ancora nelle quinte, il vecchio in tricorno e tabarro esce alla luce del palcoscenico un po' incurvato, lui non contemplato tra i personaggi della tragedia, come se fosse stato fino ad allora rannicchiato e intirizzito dallo stare troppo fermo, tenendo con la mano destra il lume e con la sinistra il libretto su cui stava seguendo le parti da suggerire, sotto l'ascella un manicotto di pelliccia. La seconda idea, limitata alla sola figura umana (fig. 11), fu quella scelta: il suggeritore è ritto in piedi in scena, è uscito dalla quinta a sinistra, con la destra tiene il cerino sopra il libretto chiuso, l'altra mano inserita nel manicotto.

Disegni rifiniti pronti per essere tradotti in incisione, compiuta non necessariamente dallo stesso Zompini se si prestasse fede alle parole di Girolamo Zanetti,⁵⁰ i nove fogli della Biblioteca Marciana sono interessanti aggiunte al catalogo di un maestro secondario, considerato, per i mezzi espressivi certo più modesti rispetto ai contemporanei Tiepolo o Piazzetta, «figura abbastanza sbiadita della cultura pittorica veneziana, in sintonia con gli epigoni riccheschi; semmai esercitò con una certa fortuna la professione di illustratore»,⁵¹ dove spicca l'impresa delle menzionate acqueforti *Le arti che vanno per via nella città di Venezia*, cui seguirono i disegni preparatori per le edizioni dei classici pub-

46. Ivi, p. CXXX.

47. Ivi, p. CXXXII.

48. Rivedi qui nota 12.

49. Cfr. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. CXXXI.

50. Cfr. ZANETTI, *Memorie*, cit., p. 108 assegna a Zompini solo i «disegni di queste tavole in rame e l'idea».

51. R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano, Electa, 1996, vol. II, p. 111.

blicate da Zatta e altre opere calcografiche databili tra gli anni Cinquanta e Settanta del Settecento,⁵² quindi piuttosto posteriori al *Rutzvanscad* Bettinelli.

Se *Le arti*, per le quali l'artista presentò domanda di privilegio il 2 novembre 1746,⁵³ sono debitrice alle tavole del 1737, giudicate positivamente per le «doti non comuni di attenzione al 'vero'»⁵⁴ ritrovabili nelle acqueforti sui mestieri ambulanti, la precoce cronologia e la diligente qualità dei disegni per il libretto di Valaresso qui discussi sono fattori che spingono a riflettere maggiormente su genesi e influenze di una serie grafica originale nel panorama veneziano.

Nelle conoscenze attuali, Zompini giunse al *Rutzvanscad* senza esperienze incisive, come pittore di storia: trasferitosi dal trevigiano a Venezia a diciassette anni,⁵⁵ si era formato con Nicolò Bambini e Sebastiano Ricci, come traspare negli affreschi databili al 1725 di palazzo Zen ai Frari e della chiesa di San Nicola da Tolentino eseguiti in collaborazione con il quadraturista e scenografo Girolamo Mengozzi Colonna.⁵⁶ L'anno dopo la perdita decorazione della chiesa di San Lio del 1735,⁵⁷ Zompini dipinse per palazzo Zinelli, in calle Bembo a San Salvador, otto grandi tele con soggetti desunti dai poemi di Omero e di Virgilio, vendute a inizio Novecento e portate in Germania, dove andarono disperse, ma di cui esiste documentazione fotografica.⁵⁸ I dipinti del 1736, «narrazione impacciata e goffa, resa ancor più pesante da una tipologia alquanto dura e imbambolata»,⁵⁹ precedono di poco i disegni della Marciana, condividendo in effetti un certo «sapore asprigno d'Arcadia paesana»⁶⁰ nell'unica immagine epica del *Rutzvanscad*, *Il racconto della nutrice di Calaf e Muezim* (fig. 7).

A parte tale legame, il resto della produzione dell'onesto pennello di Zompini (pale d'altare, dipinti per scuole di devozione e da cavalletto per la religiosità privata, affreschi chiesastici) non sembra avere molti nessi con lo spirito mordace delle tavole del libretto irridenti «le follie di questi, come ivi

52. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 748-749 (per un succinto elenco).

53. Cfr. R. GALLO, *L'incisione del '700 a Venezia e a Bassano*, «Ateneo veneto», 1941, 5-6-7, pp. 153-214: 178.

54. CRAIEVICH, *Le arti*, cit., p. 295 cat. 10, con sviste sul nome dell'autore del libretto e sui soggetti illustrati.

55. Cfr. S. SCARFI, *L'attività pittorica di Gaetano Zompini*, «Venezia arti», 1994, 8, pp. 77-84: 77.

56. Cfr. E. LUCCHESI, *Nuovi esempi di decorazione pittorica profana del Settecento veneziano*, «AFAT», 2013, 32, pp. 73-88: 76-78, 82.

57. Cfr. SCARFI, *L'attività pittorica*, cit., p. 78.

58. Cfr. O. BATTISTELLA, *Della vita e delle opere di Gaetano Gherardo Zompini. Pittore e incisore nervesano del secolo XVIII*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930, pp. 34-41.

59. PALLUCCHINI, *La pittura*, cit., p. 113.

60. G.M. PILO, *I dipinti dello Zompini nel Palazzo Sturm a Bassano*, «Emporium», CXXXVIII, 1963, 8, p. 52.

si chiamano, Grecheggianti Poeti»,⁶¹ capace di cogliere nelle raffigurazioni dei versi di Panchiano, più che una questione tragediografica di difficile rappresentazione, gli aspetti caricaturali del teatro settecentesco, con i castrati e le prime donne, e quelli amaramente comici dello spettacolo quotidiano del mondo, dalle baracche delle astrologhe a San Marco ai ciechi cenciosi che storpiano gli oratori sacri per cantare in coro i propri bisogni primari, antesignani dei Pulcinella tiepoleschi che vivono solo per riempire e svuotare lo stomaco: «in un momento calò il formento per un quattrino di meno il vino bevuto s'ha».⁶²

Una tale capacità di osservazione, e di trasfigurazione figurativa, si ravvisa in due successive imprese calcografiche che videro Zompini accanto al grande intendente veneziano, di teatro e di arte figurativa, Anton Maria Zanetti di Girolamo (Venezia, 1680-1767), chiamato anche il Vecchio per non confonderlo con l'omonimo (Venezia, 1706-1778) cugino e fratello del citato Girolamo Zanetti di Alessandro. La *Memoria* scritta da Giovanni Maria Sasso (Venezia, 1742-1803) per l'edizione postuma delle *Arti che vanno per via* del 1785 fornisce importanti informazioni sulla relazione:

questo degno Pittore visse però quasi sempre povero, avendo numerosa famiglia. Conoscendo per altro il di lui merito il fu Sig. Anton Maria Zanetti, lo tirò appresso di sé, impiegandolo in varj lavori, ed in particolare in varj disegni, e lavorò in gran parte sopra alcuni rami tratti da disegni di Gio: Benedetto Castiglione, posseduti dal detto signore, e che aveva già incominciato ad incidere; e per far la raccolta più numerosa, inventò, disegnò, ed incise egli stesso alcuni dei detti Rami sul gusto affatto dell'autore, e toccati con gran spirito. Non avendo poi esso Sig. Zanetti di che ordinarli di più, s'immaginarono di dare alle stampe una Raccolta delle Arti di Venezia, che vanno per via. Si accinse dunque lo Zompini al lavoro, ed inventò, disegnò ed incise Rami num. 60. rappresentanti l'Arti suddette, e sotto la direzione dello stesso Sig. Zanetti, ed a imitazione poi delle Arti di Bologna similmente inventate ed incise dal celebre Annibale Carracci. A quest'opera fatta all'acqua forte, della quale alcune copie furono anche miniate, aggiunse sotto ogni rame alcuni versi il D. Questini Prete di Santa Maria Mater Domini amico tanto dello Zompini che del Zanetti.⁶³

A leggere la *Memoria* di Sasso, presumibilmente desunta dai ricordi degli eredi Zanetti da cui comprò i rami su incarico del residente britannico John Strange, una parte consistente del lavoro grafico dell'artista fu la traduzione a stampa di

61. G.A. BIANCHI, *De i vizi, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e d'emendarli. Ragionamenti vi di Laurisio Tragiense pastore arcade*, Roma, Pagliarini, 1753, p. 70. Cfr. TAVAZZI, *La parodia a teatro*, cit., p. 373.

62. *Rutzvanscad il giovine*, cit., p. XL. Cfr. qui la nota 35.

63. Cfr. MORETTI, *Nota*, cit., p. n.n.

disegni del Grechetto presenti nella collezione del mecenate e poi l'elaborazione di altri disegni, da tirare all'acquaforte, «d'aria castiglionesca»: ⁶⁴ l'impresa complessiva è confluita nella raccolta di dodici incisioni *Varii capricci e paesi* (1786), in cui compaiono tre tavole datate 1758 e due 1759. ⁶⁵ La partecipazione in prima persona di Anton Maria Zanetti nelle acqueforti con «Chirone, che insegna la Musica, la Medicina, et la Geografia ad Achille», documentata nella lettera a Carl Gustav Tessin del 16 maggio 1763 dove l'intendente si assume la completa paternità esecutiva omettendo il nome del protetto, ⁶⁶ va soppesata con la considerazione che Zompini dovette essere un perfetto collaboratore, disposto pure a elidersi in un progetto artistico di cui il patrono aveva di certo il primo impulso inventivo. Infatti, se si può provare a distinguere le diverse mani impegnate nel processo incisivo, ⁶⁷ anche nella fase disegnativa è possibile ribadire l'attribuzione a Zanetti il Vecchio di alcuni studi preliminari alle incisioni delle curiose lezioni centauresche con chitarre, fornelli da farmacia e mappamondi, ⁶⁸ parto di una fervida fantasia veneziana settecentesca, non certo del pittore genovese seicentesco come fatto credere nella citata lettera al conte Tessin.

In questa prospettiva critica, è interessante notare come nella *Memoria* si ricorra a una forma verbale plurale («s'immaginarono») per spiegare l'origine delle *Arti che vanno per via*, senza dubbio «il più serio tentativo mai operato da un artista veneziano di battere strade nuove in una genuina e convincente indagine sulla vita degli artigiani e dei poveri in una città celebrata soprattutto per la sua prosperità e per la sua frivolezza», ⁶⁹ nel quale la «direzione» di Anton Maria Zanetti di Girolamo fu fondamentale. Andando indietro nel tempo

64. Così Giovanni Antonio Armano in una lettera a Sasso del 9 agosto 1791 (*Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 3. *L'epistolario Giovanni Antonio Armano Giovanni Maria Sasso*, a cura di G. TORMEN, Verona, Cierre, 2009, p. 302).

65. Cfr. SUCCI, *La Serenissima*, cit., pp. 765-769.

66. Cfr. B.A. KOWALCZYK, *Anton Maria Zanetti the Elder and His Time*, «Print Quarterly», xxxv, 2018, 1, pp. 98, 100.

67. Cfr. M. MATILE, *Anton Maria Zanetti der Ältere als Förderer der Druckgraphik*, in *Della grafica veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)*, catalogo della mostra a cura di M. MATILE (Zurigo, 10 febbraio-3 aprile 2016), Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016, pp. 160-163; C. LO GIUDICE, 'Varii capricci e paesi' da Giovanni Benedetto Castiglione, in *La vita*, cit., pp. 298-300.

68. Cfr. E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, Venezia, lineadacqua, 2015, p. 235; MATILE, *Anton Maria*, cit., p. 163; LO GIUDICE, 'Varii capricci', cit., p. 301 n. 25.

69. F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 524. Una lettura da preferire a quella di G. BOZZOLATO, *Gaetano Zompini incisore senza fortuna*, Padova, Edizioni 1+1, 1978, pp. 13-15, troppo sbilanciata sulle motivazioni di forte critica sociale che queste immagini avrebbero potuto supportare.

basandosi su reminiscenze famigliari, dalle quali mancava la voce dell'interessato e dei cugini ormai estinti,⁷⁰ Sasso sembra ignorare la vicenda, lontana per lui, delle tavole del 1737, ricordando però, prima di descrivere le due serie delle cui matrici Strange era venuto in possesso per il suo tramite, che Zanetti il Vecchio aveva inizialmente chiamato Zompini, indigente e con molti figli a carico, «appresso di sé, impiegandolo in varj lavori, ed in particolare in varj disegni»⁷¹ non meglio specificati, suggerendo così un inizio di collaborazione più antico, che potremmo fissare presso la bottega del libraio all'insegna del «Secolo delle Lettere».

Il riuso nel *Rutzvanscad* di due testatine dal primo volume delle *Opere drammatiche* di Metastasio induce a riprendere in mano quel libro del 1733 uscito dal torchio di Giuseppe Bettinelli, la cui antiporta calcografica con il ritratto del poeta cesareo fu eseguita da Andreas e Joseph Schmutzer su disegno dell'artista della corte imperiale Daniele Antonio Bertoli (San Daniele del Friuli, 1677-Vienna, 1743), amico strettissimo e di vecchia data di Zanetti che nel 1736 era stato con lui incaricato di stimare la quadreria viennese dell'appena scomparso principe Eugenio di Savoia.⁷² L'incisione con il *Ritratto di Metastasio* era sicuramente nota ad Anton Maria, d'attitudine incline a ogni aspetto figurativo e spettacolare del proprio tempo.

Nel maggio del 1737, quando uscì il *Rutzvanscad* Bettinelli, Zompini aveva già cinque dei suoi undici figli e non si era trasferito da molto dalla parrocchia di San Cassiano a quella di San Giacomo dell'Orio,⁷³ entrambe aree urbane non lontane dalla casa Zanetti a Santa Maria Mater Domini. Lì, nella libreria di Anton Maria di Girolamo c'era in scaffale quel libretto parodistico⁷⁴ e uno dei modelli per *Le arti che vanno per via*: gli *Etudes pris dans le bas Peuple ou Les*

70. Anche se l'altro A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri. Libri v*; Venezia, Giambattista Albrizzi, 1771, p. 474, si limita a dare di Zompini, come degli altri accademici viventi del resto, scarse indicazioni di opere in chiese veneziane.

71. Cfr. MORETTI, *Nota*, cit., p. n.n.

72. Cfr. M. MAGRINI, *La collezione: 'Una galleria di pitture eccellenti, di gemme antiche, di cammei preziosi, di antichità peregrine'*, in *La vita*, cit., p. 187.

73. Cfr. SCARFI, *L'attività pittorica*, cit., pp. 78, 83 cat. 16.

74. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 14. Cfr. Il 'prezioso' manoscritto della collezione Bettagno: l'«Indice» della biblioteca di Anton Maria Zanetti, a cura di B.A. KOWALCZYK, in *Venezia Settecento. Studi in memoria di Alessandro Bettagno*, a cura di B.A. K., Milano, Silvana, 2015, p. 35: «RUTZUANS CAD il Giovane, 8°. Ven.ª 1737», senza quindi indicazione se l'esemplare fosse in carta azzurra e impressioni cinabro. Pure il console britannico Joseph Smith, l'altro grande intendente d'arte figurativa, di musica e di teatro a Venezia nella prima metà del Settecento, possedeva una copia del *Rutzvanscad* Bettinelli. Cfr. *Bibliotheca Smithiana seu catalogus librorum D. Josephi Smithii angli per cognomina authorum dispositus*, Venezia, Giovanni Battista Pasquali, 1755, p. CCCLXXXIII.

Cris de Paris di Edmé Bouchardon nell'edizione proprio del 1737.⁷⁵ Nel secondo armadio della notevolissima raccolta zanettiana di libri, in gran parte illustrati e indicizzati nel 1744, c'era a distanza di una sola scansia dal *Rutzvanscad* l'album di caricature dell'intendente.⁷⁶

Frequentatore dei teatri musicali veneziani e autore nel 1732 degli intermezzi *Li birbi*,⁷⁷ satira di tono piacevole sulle smanie di voler essere alla moda e sulle ambizioni di rivalse sociale di chi, pitocco, crede che con un abito elegante, o presunto tale, si possa continuare a restare fannulloni, Zanetti il Vecchio nel suo album di caricature prende di mira gli amati divi operistici, mettendoli apposta accanto a gente comune, anche del popolo più basso: un divertimento basato sulla ambiguità tra finzione e realtà, maschera e viso, diffuso privatamente in una cerchia di amici, che era sorto negli anni del sodalizio con Marco Ricci (Belluno, 1676-Venezia, 1730), pittore scenografo e presumibilmente inventore di questo particolare genere genialmente sviluppato dal «non solo dilettante, ma intelligentissimo» Anton Maria.⁷⁸

Studiando le caricature dell'album Zanetti (Venezia, Fondazione Giorgio Cini) e, di conseguenza, quelle dell'album gemello appartenuto al console Smith (Windsor Castle, collezioni reali) e di cui è stata supposta la medesima paternità d'impaginazione da parte di Zanetti il Vecchio,⁷⁹ sono già stati rilevati dei disegni da collegare alle tavole del *Rutzvanscad*. È il caso del *Paulo Orbo* disegnato da Anton Maria, messo a commentare il canto «a orbòn» (cioè a occhi chiusi) del riccesco *Valentino Urbani* incollato al centro della diciassettesima pagina dell'album veneziano, di cui è stata richiamata la vicinanza con

75. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 14. Cfr. Il 'prezioso' manoscritto, cit., p. 32. Conferma l'importanza del testo francese del 1737 per *Le arti che vanno per via* di Zompini un passo di una lettera di Zanetti il Vecchio a Tessin del 23 marzo 1764: «mi venne in pensiero tal cosa, perché viddi quelle che furon fatte in Roma, le altre che s'impressero in Bologna, quelle del defunto Mons.r Bouzardon, che apparirono alla luce in Parigi, et, sentendomi ogni giorno rompere la testa con tali grida, mi venne in pensiero di volermi soddisfare di darle al pubblico io ancora» (CRAIEVICH, *Le arti*, cit., p. 293).

76. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 13. E v. Il 'prezioso' manoscritto, cit., p. 33.

77. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., p. 11.

78. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano, Giovanni Silvestri, 1822, vol. II, p. 129. Si ricordi inoltre l'attività d'impresario teatrale del pittore Sebastiano Ricci, zio di Marco e anch'egli in stretta amicizia con Zanetti il Vecchio. Cfr. G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015. Anche Daniele Antonio Bertoli con il suo cane «il famoso Pattatocco» (nome derivato da un intermezzo di Pietro Pariati) fu messo in caricatura da Ricci e da Zanetti: cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., pp. 284-285 cat. 44.

79. Cfr. *ivi*, p. 6.

la doppia illustrazione del *Coro d'orbi improvvisatori di piazza*,⁸⁰ mentre la caricatura inglese del suggeritore teatrale *Giovanni Battista Ruperti detto Gnapata* è stata associata all'ultima incisione del libretto.⁸¹

L'influenza dello spirito pungente degli album emerge nell'invenzione del re Rutzvanscad «in perucchino» e gonnellino da eroe antico (fig. 8) interpretato da un castrato che potrebbe essere scambiato, per esempio, con le caricature di Bernacchi o Senesino sulla ribalta.⁸² Ancora una volta, l'illustratore del *Rutzvanscad* risente dell'esperienza di Zanetti caricaturista, da cui potrebbe derivare la commistione di raffigurazioni di scene di teatro con gli spettacoli della vita quotidiana destinati infine a essere gli unici protagonisti delle *Arti che vanno per via*.

Si tratta di una ricerca artistica distinta, seppur parallela, da quella attuata negli stessi anni Trenta da Pietro Longhi e da Giambattista Piazzetta: il primo stava dedicandosi a tele con soggetti rustici-amorosi, archetipi dei fortunati interni dei palazzi veneziani, mentre il secondo concepiva il filone pastorale-idilliaco che porterà ai capolavori intorno al 1740, partecipando ambedue alla fascinazione presso i veneziani delle opere del bolognese Giuseppe Maria Crespi, di cui Zanetti il Vecchio aveva acquistato nel 1736 un rame con *Un contadinello che fa il solletico a una contadinella* inciso l'anno dopo da Giuseppe Camerata.⁸³

La poesia galante di quelle creazioni non aveva nulla a che spartire con i temi affrontati e con la salacità del segno di Zompini nel *Rutzvanscad* e nei successivi progetti intrapresi con Zanetti il Vecchio. Regista, spesso occulto, di tanti fatti artistici veneziani, l'intendente nel malleabile artista aveva trovato, presumibilmente già nel 1737, il miglior complice per porre «in opera tutto il miserabile talento, che il sig. Iddio mi ha dato».⁸⁴

80. Cfr. *ivi*, p. 160 cat. 17.IX.

81. Cfr. E. LUCCHESI, *Le caricature veneziane di Anton Maria Zanetti (1680-1767)*, «Cahiers d'études romanes», n.s., XL, 2020, 1, pp. 83-101: 91.

82. Cfr. LUCCHESI, *L'album di caricature*, cit., pp. 107-108 cat. 1, 137 cat. 13.v.

83. Cfr. A. MARIUZ, *Pietro Longhi: «un'originale maniera...»*, in *Pietro Longhi*, catalogo della mostra a cura di A. M., G. PAVANELLO e G. ROMANELLI (Venezia, 4 dicembre 1993-4 aprile 1994), Milano, Electa, 1993, pp. 32-35.

84. Così il 16 maggio 1763 al conte Tessin (KOWALCZYK, *Anton Maria*, cit., pp. 98, 100), dove non è nominato Zompini, elogiato invece da Zanetti come «chi ha disegnato, inventato et intagliato le stampe che Gli mandai delle Arti» nella lettera a Carl Heinrich Heinecken del 3 gennaio 1753, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, 6. *Anton Maria Zanetti*, a cura di M. MAGRINI, Verona, Cierre, in corso di stampa, n. 235.

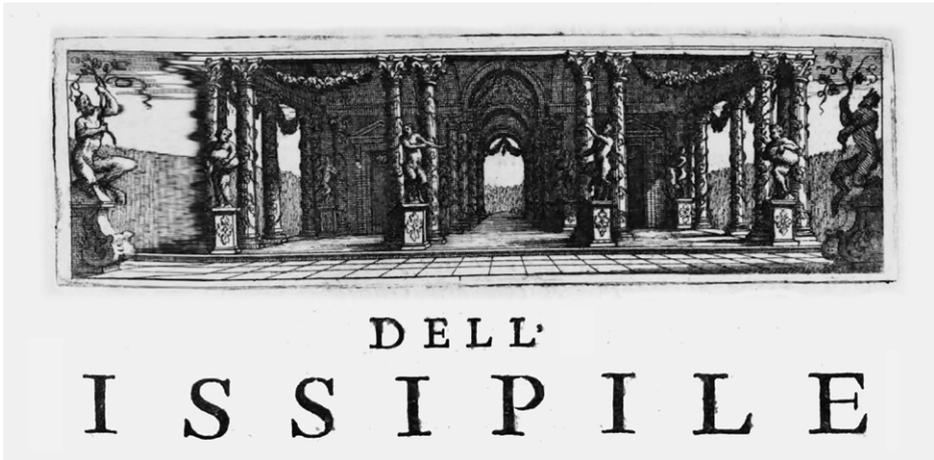


Fig. 1. *Issipile*, I 1, incisione (in *Opere drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio [...]*, Venezia 1733, vol. I, p. 303).



Fig. 2. *L'Adriano in Siria*, I 1, incisione (in *Opere drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio [...]*, Venezia 1733, vol. I, p. 79).



Fig. 3. Gaetano Gherardo Zompini, *Antiporta per Rutzvanscad il giovine*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 4. Gaetano Gherardo Zompini, *Astrologa di piazza*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 5. Gaetano Gherardo Zompini, *Coro d'orbi improvvisatori di piazza*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 6. Gaetano Gherardo Zompini, Semicoro d'orbi improvvisatori di piazza, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 7. Gaetano Gherardo Zompini, *Il racconto della nutrice di Calaf e Muezim*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 8. Gaetano Gherardo Zompini, *Rutzenskad* accecato accompagnato da una guardia arriva da Mamaluc e Alboazeno, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, *Rari Ven.* 481).



Fig. 9. Gaetano Gherardo Zompini, *Morte di Culicutidonia*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 10. Gaetano Gherardo Zompini, Il suggeritore del *Rutzvanscad il giovine* sul palcoscenico, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).



Fig. 11. Gaetano Gherardo Zompini, *Il suggeritore del Rutzvanscad il giovine*, 1737, disegno (Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Rari Ven. 481).

TERESA MEGALE

IL QUINTO EVANGELISTA DI MARIO POMILIO-ORAZIO
COSTA. APOCRIFO DEL DISSENSO

«Colui che cerca non deve smettere di cercare
fino a quando non avrà trovato».
(*Vangelo di Tommaso II, logion*)

Si racconta che don Andrea Gallo, il prete di strada genovese anarchico e difensore degli ultimi, definisse Fabrizio De André ‘il quinto evangelista’: più per essere cantautore-poeta di valori universali che per aver inciso in pieno post Sessantotto *La buona novella*. Come degli eroi, c’è bisogno ricorrente di evangelisti soprannumerari ai canonici quattro, al punto che ogni epoca in cui abbia allignato la fede cristiana ha inventato il proprio. Così, nel Settecento, il titolo pare competesse di diritto a Bach, massimo compositore di musica luterana, che con la perfezione dell’oratorio *Passione secondo Giovanni* si riteneva avesse sfiorato l’ispirazione divina. Si può, insomma, essere evangelici sempre, ogni qualvolta ci sia qualcuno che, al di là della professione di fede, reputi Cristo – come asserì Pier Paolo Pasolini – l’archetipo, «il più alto», «di ogni possibile rapporto con il mondo».¹

1. L’argomentazione è consegnata dalla viva voce di Pier Paolo Pasolini al pubblico televisivo durante una intervista rilasciata per il programma *Cristianesimo e libertà dell’uomo*, nel corso della puntata *Tra campagna e città*, andata in onda l’8 marzo 1974. Il documento audiovisivo è ora disponibile su www.teche.rai.it/programmi/cristianesimo-e-liberta-delluomo (ultima data di consultazione: 6 giugno 2019). Giova qui ricordare quanto i vangeli sinottici siano stati studiati e analizzati da Pasolini, autore del *Vangelo secondo Matteo*, film uscito nel 1964 e girato tra Barile e Matera, per le scene rispettivamente di Betlemme e di Gerusalemme, con un cast misto di attori professionisti e dilettanti, tra i quali compariva un gruppo di intellettuali nei ruoli di alcuni apostoli: Alfonso Gatto (Andrea), Giorgio Agamben (Filippo), Enzo Siciliano (Simone), oltre a Marcello Morante (Giuseppe), Natalia Ginzburg (Maria di Betania) e la madre del regista, Susanna Pasolini (Maria da vecchia).

Quando nel 1974 la giuria del primo Premio internazionale 'Ennio Flaiano' per il teatro, presieduta da Eduardo De Filippo,² decretò vincitore *Il quinto evangelista* di Mario Pomilio, il dramma, complice anche l'imminenza dell'Anno Santo, destò immediato interesse, tanto che l'opera venne quasi istantaneamente trasposta in scena. Incastonato dal suo autore nel capitolo conclusivo del romanzo quasi omofono, *Il quinto evangelio*, uscito presso Rusconi nel febbraio 1975, il dramma ebbe la prova del palcoscenico sette mesi dopo, durante la xxix Festa del Dramma Popolare di San Miniato. Fu la chiesa gotica di San Francesco che, tra il 19 e il 27 settembre di quell'anno, ospitò in prima assoluta l'opera teatrale di Pomilio nella trasposizione scenica di Orazio Costa, promossa e finanziata dal Teatro Stabile dell'Aquila in collaborazione con l'istituto toscano (fig. 1).³ Nel mentre, sul libro piovevano riconoscimenti na-

2. Membri della giuria furono una rosa, variamente assortita, di intellettuali: Carlo Bo, Pietro Bianchi, Suso Cecchi D'Amico, Nicola Ciarletta, Giorgio Prosperi, Achille Fiocco, Leone Piccioni, Renzo Tian, Edoardo Tiboni, Giuseppe Rosato. Alla prima edizione del premio si iscrissero più di cento concorrenti, la maggior parte dei quali drammaturghi (ben settantasei): più del doppio rispetto a coloro che vi parteciparono con un soggetto cinematografico (trentadue).

3. Così il programma di sala annunciava il cast dello spettacolo in occasione della «prima rappresentazione assoluta»: *«Il quinto evangelista* di Mario Pomilio. Personaggi e interpreti (*in ordine di entrata*): I musicisti: Maestro Verschwender (Sergio Prodigio), Primo violino (Marco Lenzi), Secondo violino (Alfredo Milanese), Viola (Yvonne Montanaro), Violoncello (Giulia Tafuri), Padre Mende (Andrea Botic), Un sagrestano, poi il Cireneo (Alberto Ricca), Hans, poi Marco (Aurelio Pierucci), Edmund, poi Matteo (Emilio Cappuccio), Christian, poi Luca (Lucio Caratozzolo), Heinrich Meister, poi Pietro (Sergio Reggi), Signora Ilting (Daniela Gatti), Signora Hoffmann (Patrizia Politi), Signor Andres (Leo Allegrini), Signora Kleiber (Nada Fraschi), Signora Kuyper (Giovanna Galletti), Herbert Kuyper, poi il quinto Evangelista (Gabriele Carrara), Johann, poi Giovanni (Claudio Trionfi), Dottor Ehrart (Mico Cundari), Capitan Klammer, poi Pilato (Giampiero Fortebraccio), Cancelliere Dehmel, poi Caifa (Sergio Salvi), Sergente Streicher, poi Centurione (Renzo Bianconi), Un soldato (Gerardo Amato), Signor Just, poi Barabba (Attilio Corsini), Signor Hasse, poi primo ladrone (Raffaele Uzzi), Signor Dahlmann, poi secondo ladrone (Gianni Guerrieri), Avvocato Schimmell (Pietro Biondi), Studente Toepfer, poi Giuda (Alberto Mancioffi), Coordinatore Orazio Costa Giovangigli, Collaboratrice Vera Bertinetti, Aiuti Aurelio Pierucci e Paolo Rubei, Scenografia di Giacomo Calò Carducci, Assistente Roberto Castri, Costumi e interpretazioni pittoriche di Dafne Ciarrocchi, Assistente ai costumi Giancarlo Gentilucci, Luci di Franco Ferrari. Il quartetto *Quinto Evangelio* per quartetto d'archi e organo è di Sergio Prodigio. Scenografia realizzata dai laboratori scenotecnici del Teatro Stabile dell'Aquila diretti da Francesco Margutti, Costumi realizzati dalla sartoria Cantini di Roma, Direttore di palcoscenico Lino Colella, Capo macchinista Salvatore Arciprete, Capo elettricista Riccardo Zingarelli, Direttore di scena Lauro Fabini, Sarta Nanda Cecchini, Palco e gradinate montate dalla ditta Fabrizio Giannetti». Il programma di sala, illustrato da Dilvo Lotti, è conservato assieme a molti materiali dello spettacolo (locandine, foto di scena, comunicati e ritagli stampa) presso l'archivio dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato (d'ora in poi AIDP) in un faldone recante sulla costola l'anno di rappresentazione.

zionali e internazionali (*Premio Napoli*, Napoli 1975; *Prix Raymond Queneau du meilleur livre étranger*, Parigi 1978; *Premio Pax*, Varsavia 1979); consacrazioni che accompagnarono di pari passo l'eco e il successo del formidabile romanzo, uno dei 'casi' di quell'anno letterariamente mirabile, se tenne a battesimo anche *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, e da più parti fece parlare della nascita rispettivamente del «nuovo Manzoni» e del «Joyce italiano».⁴

La regia del *Quinto evangelista* fu firmata da uno tra i maggiori registi della prima generazione italiana del secondo dopoguerra: allievo di Jacques Copeau, straordinario maestro di attori e teorico del metodo mimico, Costa, dopo aver diretto spettacoli memorabili, in quel periodo viveva come isolato, appartato dal resto del mondo teatrale italiano.⁵ Un mondo 'bipolare': caratterizzato dal teatro di regia cresciuto nell'alveo protetto degli Stabili da una parte; dall'altra attraversato dalle sperimentazioni radicali del Nuovo Teatro,⁶ scosso alla radice sia dalla 'rimozione' della 'parola' dal palcoscenico come gesto di dissenso estremo dalle convenzioni della tradizione, sia dalla messa in crisi dello stesso palcoscenico a favore dell'uso di spazi non convenzionali. Un ambiente tormentato, dunque, alla ricerca di forme espressive inedite attraverso le quali riformulare persino i concetti di 'pubblico' e di 'autore'. In quello stesso autunno 1974, non a caso, alla Biennale di Venezia Ariane Mnouchkine allestiva *L'âge d'or, création collective* del Théâtre du Soleil, con cui, attraverso le antiche maschere dell'Arte, denunciava la storia recente francese, e il Living Theatre proponeva *The Legacy of Cain*, un ciclo di *happening* che coinvolgeva in calli e campielli spettatori occasionali. Altrove, Carmelo Bene destrutturava la parola attraverso l'elettronica dei microfoni sottoponendola a lacerazioni, a balbettio, a farneticazioni, a manducazione, fino al suo annullamento nella «dimensione fonematica»;⁷ mentre Leo De Berardinis, nell'assemblare forme culturali del

4. Mette in rilievo questa straordinaria concomitanza G. FRASCA, *La verità, la ricerca e la consegna*, in M. POMILIO, *Il quinto evangelio. Romanzo*, nota archivistica di W. SANTINI, con un saggio di G. F., Roma, L'Orma, 2015, pp. 455-493, in partic. pp. 459-460.

5. Della sua condizione di isolamento si lamenta lo stesso Costa in più di un passo delle sue memorie. Appena finito lo spettacolo, alla fine di un «promemoria per San Miniato» scriveva: «Attualmente "senza alcun specifico incarico" [in maiuscolo le parole virgolettate, ndr] né alcun altro impegno fisso di lavoro... caso assolutamente unico al suo livello in tutto il teatro italiano. Nonostante e forse proprio a causa di una attività continuata svolta a favore del teatro spirituale». Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 27, 29 settembre 1975.

6. Per tale parametro storiografico cfr. M. DE MARINIS, *Il Nuovo Teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, variamente ripreso, analizzato e approfondito nella produzione saggistica dello stesso studioso, da *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (Firenze, La casa Usher, 1994) a *Ripensare il Novecento teatrale: paesaggi e spaesamenti* (Roma, Bulzoni, 2018).

7. La pertinente definizione circa la destrutturazione beniana operata sulla voce è di L.

sottoproletariato come atto a un tempo artistico e politico, lanciava l'antagonistico 'teatro dell'ignoranza' e Ronconi scomponeva ogni singola emissione verbale in senso strutturalista, come risultò evidente durante gli anni del Laboratorio di Prato.

Nell'isola dell'incontaminato teatro di prosa, incarnata dal festival sanmarnatese, nella zona di resistenza rispetto al teatro sperimentale, nella quale Costa, in direzione ostinata e contraria, ricomponeva la 'parola' nella sua interezza fonetica e semantica, la versione del *Quinto evangelista* approntata da Pomilio fu sottoposta a sostanziali cambiamenti, tali da valorizzare l'impianto contenutistico del testo drammatico originale. Si trattò più di una sorta di riscrittura che di un generico adattamento, a cui l'autore, su suggerimento del regista, sottopose il fitto dialogato dell'opera sia per accentuarne la fruibilità da parte degli attori e del pubblico, sia per aumentarne in modo sensibile l'efficacia drammaturgica. Consapevole dell'importanza della proposta pomiliana, Costa, che contro le aberrazioni dispotiche della regia aveva il vezzo polemico di definirsi 'coordinatore', ne illustrò i contenuti in un articolo apparso su «Il dramma» nel giugno del 1975, nel quale rifuse e riorganizzò le riflessioni sul medesimo argomento già affidate alle copiose note manoscritte dei suoi quaderni.⁸ Alla prova della lettura del *Quinto evangelio*, steso tra il 1969 e il 1974, riassunse così le ragioni drammatiche delle quali riteneva intessuto l'intero romanzo, non solo il dramma finale che si apprestava a tradurre in scena:

Se non avessi saputo fin dall'inizio della mia lettura da teatrante che il romanzo (e non immaginavo quanto imprevedibilmente) termina con un dramma, avrei continuamente (come d'altronde quasi ogni lettura di romanzi) desiderato che alcuni degli episodi avessero dato voglia all'autore di realizzarne un'angolazione drammatica. Con tutta evidenza sono proprio, direi, birifrangenze teatrali gli episodi salienti del «Cristo di Guardia», quelli per intenderci della Passione di Cosenza, mentre tutta la vita di Giosuè è avvertita con drammaturgica impellenza: «Egli non si limita – scri-

MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 87. Su Carmelo Bene cfr. E. AGOSTINI, *Carmelo Bene*, «Drammaturgia», XIV / n.s. 4, 2017, pp. 249-304.

8. Tracce consistenti delle riflessioni ispirate a Costa dal romanzo sono sparse in alcuni dei quarantasei quaderni autografi, scritti dal 1938 fino alla sua morte, conservati nel citato *Fondo Orazio Costa* conservato all'Archivio del teatro della Pergola di Firenze. Nei quaderni le intenzioni autobiografiche e mitografiche dell'autore si fondono in una scrittura del sé che cela momenti di riflessione generale e particolare sul teatro. Per un esame di significativi stralci del continuo e inesaurito processo di costruzione memoriale compiuto dal regista-pedagogo si v. T. MEGALE, *Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia*, in *Interpretazione del testo e tecniche dell'attore*, «Biblioteca teatrale», n.s., 2015, 113-114, pp. 63-91; L. PIAZZA, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018.

ve l'autore, già meditando su varie dimensioni drammaturgiche di questo e di altri personaggi – a restituire l'evangelo al suo mordente originario. Fa di più, *lo rivive* (sottolineo io). La biografia di Gesù è da lui fatta oggetto *d'una continua mimesi, nella quale non sai più se egli stia vivendo, ora qui, una vita sua propria, oppure, come l'attore di una sacra rappresentazione, stia imprestando volto e voce al personaggio di Gesù...*. E poco oltre, in magiche pagine che l'ispirazione drammaturgica ha animato di trascinante persuasione: *«più che un programma, un progetto di vita sorretto dal solito potere di illusione»* con parole che paiono alludere a una delle misteriose dimensioni future del teatro che fra le tante mi pare possibile poiché già presentita, quella della drammaturgia che si fa norma etica, Regola.⁹

A tali episodi il regista accostò anche alcuni straordinari capitoli del *Quinto evangelio*, come la *Vita del cavalier du Breuil*¹⁰ nella quale, più che altrove, sentiva serpeggiare «la tentazione scenica» e vi percepiva alcune «prospettive consapevoli di dimensioni drammaturgiche che si vanno proponendo intanto come ipotesi a chi sente i personaggi prendere ampiezza non solo esteriore ma nella capacità interiore di farsi teatro della propria coscienza».¹¹ Testo per intero, insomma, particolarmente intonato allo spartito spirituale del regista, mutatosi ben presto in esegeta del romanzo, in grado di percepire la sorprendente impronta drammaturgica intorno alla quale orbita, seppur in forme implicite, la potente prosa pomiliana.

La lettura critica del romanzo, preliminare funzionale alla messinscena, ben presto mise in luce

una parabola del teatro. D'un teatro che nasce dal romanzo; sia dal suo contesto narrativo della biografia di Bergin, sia, come ultimo e nuovissimo documento, da quello che si potrebbe chiamare lo "Apocrifo degli Atti degli Apostoli e Martiri del Quinto Evangelio". Una risposta articolata e vivente alla dialettica drammaturgica che si sviluppa dalla struttura del romanzo.¹²

Secondo l'interpretazione costiana, la parabola teatrale, che discende dalle pagine anch'esse teatrabili del romanzo, è sicuro insegnamento, ma sopra ogni cosa, e prima di ogni cosa, modello artistico per chiunque voglia tradurla in

9. O. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, «Il dramma», LI, 1975, 6, pp. 76-81: 78. I corsivi sono dell'originale. La rivista dedicò ampio spazio all'argomento. Lo stesso numero ospitò l'intervento di M. POMILIO, *Il perché del 'Quinto'* (pp. 70-72) e le considerazioni di V. VETTORI, *Confronto con Cristo* (pp. 73-76).

10. L'episodio si legge alle pp. 215-253 del *Quinto evangelio* nella citata edizione dell'Orma di Roma.

11. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 78.

12. Ivi, p. 80.

scena ed educare il pubblico alla Parola aperta e dialettica dei vangeli, tanto dei sinottici quanto degli apocrifi. Punto centrale per il regista, dunque, fu cogliere nella proposta «una traccia teorica per la cosiddetta riduzione dei testi narrativi, che, per sfuggire alla semplice parafrasi illustrativa, dovrebbe avvalersi appunto d'una corrispondenza rigorosa con la drammaturgia sottesa al testo da cui proviene».¹³ Si può trarre teatro da ogni pagina in prosa – avverte Costa, che sembra distillare qui una regola aurea (negli anni a noi prossimi seguita da molti registi, e in modo speciale da Luca Ronconi) –, ma si supera la tendenza latente alla didascalia e alle pericolose lusinghe della parafrasi solo se si innesca tra pagina e scena una continuità drammatica, se 'lettera' e 'spirito' – per usare le parole duali del caso –, si annodano in una 'necessità' scenica, che si direbbe contenere impliciti rimandi di marca artaudiana.¹⁴ Pertanto, il dramma di Pomilio non consiste tanto nella riduzione o nell'adattamento di materiali letterari prefabbricati, e nemmeno nel trito sfruttamento di un ante-fatto, ma in qualcosa di completamente diverso e originale, tale da «raggiungere sulla scena una plausibile consistenza».¹⁵ Si potrebbe concludere che il teorico del metodo mimico dell'attore avesse in sospetto qualsiasi procedimento di *mimesis* che risultasse privo di sintonia con la messinscena, quando non anche di osmosi concettuale. Tuttavia, il regista apprezzò fino in fondo l'essenza del dramma, nel quale lesse l'identico impianto di *Processo a Gesù* di Diego Fabbri, modello drammaturgico peraltro sotteso a molto teatro postconciliare,¹⁶ nel quale il drammaturgo seppe isolare la novità sconcertante del personaggio di Giuda, non più traditore, ma escluso dalla salvezza, l'apostolo più vicino al disegno divino, vittima – come Edipo – della sua stessa predestinazione:

Ancora una volta con Pomilio, dopo Fabbri, siamo vicinissimi ad una definizione illuminante della quadripolarità d'un archetipo di dramma sotteso al *Processo di Gesù* [sic],

13. Ibid.

14. Nel nesso drammatico tra 'lettera' e 'spirito' si coglie un possibile rimando alla nozione artaudiana di 'geroglifico', idea centrale del *Primo manifesto del Teatro della crudeltà* (1932): «avendo preso coscienza [del] linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopée, il teatro è tenuto ad organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici, e servendosi del loro simbolismo e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani» (A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali* [1964], a cura di G.R. MORTEO e G. NERI, prefaz. di J. DERRIDA, Torino, Einaudi, 1968, p. 205).

15. Ibid.

16. Per questa produzione drammaturgica cfr. l'antologia raccolta in F. DOGLIO, *Il teatro postconciliare in Italia*, Roma, Bulzoni, 1978 con testi di Mario Prosperi (*Savonarola*), Fortunato Pasqualino (*Trionfo passione e morte del Cavaliere della Mancia*), Mina Mezzadri (*L'obbedienza non è più una virtù*), Mario Guidotti (*Noi di Monticchiello*), Vincenzo Di Mattia (*Provoca il prossimo tuo*), Bruno Sacchini (*Regressioni*), Elvio Porta (*O juorno 'e San Michele*).

che forse attende ancora, nonostante la sua arcaica origine, una ulteriore affermazione, la quadripolarità rappresentata dall'Annunciatore della Verità Nuova, dal Detentore della Norma o Legge Antica, dall'Esecutore della Giustizia. La novità cristiana è di rendere evidente alla coscienza la responsabilità dei due momenti della Delazione e dell'Esecuzione, che nella concezione arcaica, era più o meno latente in uomini non responsabilizzati, come bene fa intendere l'accento succube dell'autoritarismo nel Pilato di Pomilio.¹⁷

Alla prova del palcoscenico risultarono necessari l'introduzione di un prologo, la modifica del finale, il rafforzamento del personaggio di Padre Mende – il sacerdote che dà vita e modera la disputa serotina sui vangeli –, la musica suonata dal vivo con funzione drammaturgica, lo sfoltoimento delle battute lunghe, verbose, indicibili e insopportabili per il diaframma di qualsiasi interprete. Costa non si limitò a suggerire tali interventi, ascrivibili all'inefficacia scenica del testo originario, nato lontano da qualsiasi finalità rappresentativa e disceso semmai da «saturazione»¹⁸ del romanzo. Egli agì in prima persona nel trasformare il dramma sacro pomiliano in dramma dalle forti coloriture resistenziali. Pertanto, lavorò a fianco dell'autore, il quale dovette comprendere presto come il concetto di «meta mobile»,¹⁹ da lui applicato costantemente alla ricerca della verità, competesse anche alla traduzione drammaturgica del capitolo finale del romanzo. Se ne compiacque in un articolo successivo alla messinscena sanminiatese, nel quale lo scrittore aderì pienamente, e convintamente, alle ragioni del regista.²⁰

17. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 81.

18. Il concetto, isolato dallo stesso autore, viene presentato in una intervista giornalistica e poi ripreso in più occasioni. Cfr. *L'evangelista si mette in mezzo agli spettatori*, intervista a cura di G. FONTANELLI, «Il telegrafo», 16 novembre 1975.

19. Secondo Mario Pomilio «l'idea del quinto Vangelo, del Libro dei Libri o dell'Apocrifo degli Apocrifi che prolunga e reinvera perpetuamente il messaggio, l'idea del libro perpetuamente inseguito e perpetuamente nascosto [...] il quale soggiace alle Scritture già note e di continuo ne modifica e ne amplifica il senso, trasformandone le verità in una specie di meta mobile» (in T. OTTONIERI, «Meta mobile». *Per il segno del 'Quinto Evangelio'*, in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di G. MATTARUCCO et al., Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 297-302: 300). Discute e perlustra a fondo simile concetto Tommaso Ottonieri: «secondo il senso invero e impossibile, che l'orma di Mario c'induce a inseguire (immancabilmente fallendolo), ciò che è testo (la meta mobile stessa, che nel nome di testo si spalanca) rivela una radicale natura – diciamo – performativa; se un testo è assente, se esso sfugge alla presa, alla definizione, se può trasmettersi solo vivendolo ogni volta di nuovo, ogni volta ex-novo, risalendo il tragitto verso un'origine (una Lettera) che è ormai e da sempre scomparsa, e che solo riaffiorerà dai suoi nuovi e lontanissimi riverberi, ciò è perché (se veramente è Testo) esso è insaturabile, si realizza (si performa) senza limite, la sua metafisica è la sua stessa immanenza. Solo appartiene all'aperto. E quel che rivela è l'insondabilità del suo vivente segreto» (ivi, p. 301).

20. M. POMILIO, *L'evangelista soddisfatto*, «Il dramma», LI, 1975, 12, pp. 9-13. Testo ripubblicato con qualche modifica nell'edizione del *Quinto evangelista* (Milano, Edizioni Paoline, 1986,

Sul filo delle affinità culturali e ideali, l'inquietudine della ricerca del quinto evangelio, propria dell'originale in prosa e «supplemento di rivelazione»,²¹ sembrò presto mutarsi, dunque, in inquietudine registica. Uno slittamento quasi obbligato dalle ragioni produttive, ossia dal delicato contesto storico nel quale lo spettacolo sarebbe stato realizzato, come suggerito dallo stesso Costa, che nei suoi appunti manoscritti ha lasciato non poche tracce dell'ansia mista al fermento creativo propria dello sforzo artistico. Così scriveva nell'agosto di quel 1975 («l'agosto dei miei sessantaquattro»),²² interamente consacrato al montaggio dello spettacolo:

mi trovo ancora a non “vedere” l'insieme dell'azione che pare attardarsi terribilmente senza un sufficiente variare o un sufficiente inasprirsi. Vedo necessità di tagli e non so ben vedere quali e dove. Veramente si sarebbe potuto tutto riscrivere nel tempo che abbiamo avuto anzi perso aspettando. Poi lentamente le cose [sono] andate a posto nei limiti consentiti dalla media capacità degli attori che, uno escluso, hanno reso sufficientemente.²³

Secondo consuetudine, il regista affidava alla pagina diaristica i dubbi e i forzati adattamenti che costrinsero quella, come altre produzioni, in una morsa di compromessi, a partire dalle oscillazioni e dai temporeggiamenti iniziali in cerca delle risorse indispensabili per la messinscena. E c'era sul serio di che preoccuparsi: lo spettacolo il mese prima contava su venticinque scritturati, che poi salirono a ventotto, e su quaranta/quarantacinque giorni di prova.²⁴ In un punto, Costa di-

pp. 98-109) con il titolo *Breve storia di una messinscena*, poi riversato con ulteriori interventi ne *Le varianti del 'Quinto evangelista'*, in appendice a POMILIO, *Il quinto evangelio* (a cura di F. SCAGLIONE, Milano, Mondadori, 1990). L'edizione del 1986 è da considerarsi quella più vicina al testo rappresentato, e tuttavia non lo ricalca perfettamente, dal momento che il cast dello spettacolo prevedeva quattro personaggi, di cui tre femminili, qui non contemplati. L'edizione moderna dell'Orma riproduce il testo mondadoriano del 1990 con alcuni degli interventi d'autore relativi al debutto sanminiatense. Per lo studio delle edizioni del *Quinto evangelista* e, più in generale, per l'officina delle varianti pomiliane, si veda l'accurato W. SANTINI, *Come lavorava Mario Pomilio*, in POMILIO, *Il quinto evangelio. Romanzo*, cit., pp. 413-453.

21. Ivi, p. 25. È sul piano della salvezza che si condensa l'intero romanzo: «il “Padre, li ho salvati tutti” che il quinto evangelo attribuisce a Gesù sulla croce modificherebbe, se fosse autentico, il piano stesso della salvezza» (ivi, p. 28).

22. Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 27, diario del 3 agosto 1975.

23. Ivi, diario del 3 agosto 1975 [ma 21 agosto].

24. Per tali dati, significativi dell'impegnativa produzione, si v. il comunicato stampa del 25 agosto 1975 firmato da Valentino Davanzati, direttore dell'Istituto del Dramma Popolare. Cfr. AIDP, faldone del 1975, cc. n.n. Nel documento i giorni di prove sono giustificati dalla «coralità» dell'impianto registico, che «esclude il mattatore ma richiede un grande mestiere e il perfetto affiatamento di tutti» (ibid.).

chiarava quanto l'apporto degli attori, un cast artistico numericamente impegnativo, fosse stato decisivo perché tutto andasse «a posto» e insieme la sua radicale, amara insoddisfazione: «veramente si sarebbe potuto tutto riscrivere». Un giudizio senza appello, al quale fecero da controcanto l'approvazione dello stesso Pomilio, che a spettacolo concluso si ritenne, al contrario, pienamente «soddisfatto»²⁵ delle scelte registiche, e l'accoglienza largamente positiva della critica. Per il regista al ritardo snervante della partenza si sommò l'affanno per la ricerca del protagonista, e del ruolo del titolo, dopo il ritiro di Nevio Sagnotti,²⁶ presto sostituito con Andrea Bosic. All'interprete sloveno, dal corpo magro e slanciato, volto noto degli sceneggiati televisivi, diretto varie volte da Costa, fu assegnato il ruolo di Padre Mende. È lui che avvia il dibattito intorno alla veridicità dei vangeli sinottici e di quelli apocrifi con un gruppo di dissidenti cristiani convenuti nella sua canonica, mentre fuori i tamburi di guerra rumoreggiano con insistenza. Per comprendere come si sia costruita la tradizione evangelica si procede alla lettura ad alta voce e alla personificazione di alcune scene della Passione.

In alcuni passi delle sue pagine autobiografiche, il rammarico del regista, che pure all'inizio aveva avuto la solidarietà dell'autore,²⁷ si fa più cocente:

*ma occorre ben altro, specie col paragone che mi ero prefisso: quello della vita intorno alla rivista Bilychnis e alle conferenze e serate che vi si tenevano. Comunque può restare uno sforzo non indifferente; un uso intelligente e nuovo della musica: un sistema di luci abbastanza efficace. C'est tout.*²⁸

L'occasione mancata sarebbe stata, dunque, far rivivere nello spettacolo lo spirito della rivista romana – che doveva il proprio nome alla lucerna a doppia

25. POMILIO, *L'evangelista soddisfatto*, cit., pp. 9-13.

26. Il nome dell'attore, cancellato con un tratto di penna, si evince dal citato comunicato stampa: AIDP, faldone del 1975, cit. Si comprende, dunque, quanto scriveva Costa in quegli stessi giorni e in modo anonimo in un passaggio delle sue pagine autobiografiche: «come se non bastasse l'assenza ancora di qualche attore, l'interprete del sacerdote, parte equivoca ed ancora ingiustificata, vuole ritirarsi e lasciarmi in asso [...]. Come poi ha fatto con straordinaria e non incosciente prova di egoismo anche se giustificato in parte da uno stato nervoso abbastanza grave. Solo il 26 riesco a ricominciare con Bozich [sic]. E vedremo quali altre novità succederanno». Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 27, diario del 3 agosto 1975.

27. «Per di più l'autore, che aveva subito (e forse troppo presto) approvato il mio modo d'inquadrare l'azione mi è poi mancato, sicché nel perdurare nella mancanza dei necessari ricordi, mi sembra sfasciolarsi ogni possibilità di unitario, serrato, dinamico andamento dell'azione» (ibid.).

28. Ibid. La datazione dell'appunto risale al 21 agosto 1975, come si evince dal corpo del testo, che a meno di un mese dal debutto ribadisce le difficoltà produttive: «ora (21 Agosto) mi trovo ancora a non "vedere" l'insieme dell'azione» (ibid.).

fiammella dei primi cristiani – nata nel 1912 presso la Scuola teologica Battista con l'ambizione di conferire al protestantesimo dignità culturale attraverso una pubblicazione dinamica, crocevia di dibattiti scientifici intorno all'esegesi biblica, alla storia delle religioni, alla teologia. In breve: «una finestra aperta sulle correnti moderne del pensiero europeo e sulla vita religiosa in Italia e all'estero».²⁹ Con perfetta corrispondenza l'appunto manoscritto concorda con un passaggio del citato articolo apparso a sua firma su «Il dramma»:

Anzi mi sono ricordato d'aver programmato, al tempo del Teatro Romeo, tutta una serie di «dispute» che dovevano essere incontri e scontri di documenti, attraverso i tempi intorno a temi di interesse generale, spirituale o storico. E così mi è anche accaduto di ascoltare i documenti del dossier di Pomilio come le battute di una vasta azione scenica e proprio di una «disputa del quinto Evangelio».³⁰

Nella parola evangelica detta e diffusa dal palcoscenico Costa colse la *texture* del romanzo e la trasfuse nella scrittura scenica con la sicurezza di un raffinato esegeta.³¹ La sua regia non soltanto fu consapevole dell'organicità tra dramma

29. L. DEMOFONTI, «Bilychnis»: «Una doppia lucerna di protestantesimo e di modernismo», in ID., *La riforma nell'Italia del primo Novecento. Gruppi e riviste di ispirazione religiosa*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, pp. 89-148: 92. Sul fermento culturale nato intorno alla rivista cfr. anche «Bilychnis». *Una rivista tra fede e ragione (1912-1931)*, a cura di A. MASTANTUONI, Torino, Claudiana, 2012.

30. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 79. L'idea originaria della disputa si trova nei citati quaderni del regista, deposito in continuo movimento delle sue più profonde inquietudini e dei suoi più acuti desideri, anche a distanza di un anno e mezzo, come quando, il 22 gennaio 1977, Costa tornò sull'argomento scrivendo, in un appunto: «ripensando alle "Dispute" (di cui rivedevo alcune considerazioni ieri sui primi appunti per un articolo sul *Quinto Evangelio* di Pomilio). Mi pare evidente che si tratta veramente di una forma drammaturgica di possibilissimo avvenire. Tra l'altro per la prima volta (salvo momentanee occasioni in "dialoghi dei morti") le battute si potrebbero intrecciare, proponendosi e rispondendosi, fra poche diverse, dando allo spettatore una consapevolezza storica assai superiore a quella che gli si propone di fronte al dramma storico di un'epoca ben definita» (Firenze, Archivio del teatro della Pergola, *Fondo Orazio Costa*, Quaderno n. 28, diario del 22 gennaio 1977).

31. La natura saggistica del romanzo di Pomilio suscitò il vivo interesse del regista. Su questo aspetto della prosa pomiliana l'autore stesso dichiarò: «indubbiamente quella del romanzo-saggio è formula che non rifiuto, e non tanto perché io ravvisi nelle mie opere una tale prevalenza di pagine a tenuta saggistica, quanto per due altre ragioni: ogni mio romanzo, quale più, quale meno, è sempre incentrato su un dibattito d'idee piuttosto che sul fatto, sull'evento romanzesco (che c'è, beninteso, ed è fondamentale: ho bisogno, come ho detto, della dimensione dell'immaginario; ma è la tonalità ad essere spostata altrove), e i protagonisti delle mie opere sono prevalentemente degli "intellettuali" [...]. Come vedi non parlo d'intellettuali di professione, bensì di personaggi dalla natura controversa, portati a ragionarsi, a problematizzare le proprie esperienze, a entrare, per dirla con Luzi, nel fuoco della controversia» (C. DI BIASE, *Intervista a Mario Pomilio* [1987], ora in ID., *Mario Pomilio. L'assoluto nella storia*, Napoli, Federico & Ardia, 1992, p. 180).

e romanzo e della necessità della ricerca della Verità evangelica, ma si fondò anche – come fu per Pomilio – su un dialogo assorto e ininterrotto con il persistente ‘silenzio di Dio’ di fronte ai traumi storici del Novecento. Sul testo e sul correlativo spettacolo si riflette in modo scoperto il tempo dell’orrore senza fine e del male abissale, nel quale Cristo taceva al punto tale che «il divino non era più presente neppure come nostalgia» e in cui tragicamente si verificava «la presenza del Dio assente». ³² Il mutismo di Dio sembrò interrompersi grazie ai vangeli gnostici rinvenuti tra i manoscritti di Nag Hammâdi in Egitto nel 1945, nel volgere di anni prossimi all’ambientazione del romanzo e del conseguente dramma. ³³ A innescare la necessità dell’uno e dell’altro ci fu anche questa straordinaria scoperta, che scosse le coscienze dei cristiani almeno al pari della «riforma più appariscente del Concilio Vaticano II», ³⁴ ossia la traduzione nelle correnti lingue moderne dei testi sacri.

Sin dalle prime pagine del romanzo il lettore inciampa nel progettato abbozzo di un dramma, al quale avrebbe lavorato il protagonista, l’ufficiale americano Peter Bergin, finito in una sacrestia a Colonia nel 1940 per le sue competenze linguistiche. Qui rinviene alcune carte appartenenti all’anonimo sacerdote che l’aveva abitata in precedenza e tracce inequivocabili di un quinto evangelo, che sollecita in lui una frenetica ricerca della fonte. Nell’impianto originale del dramma vi è alquanto scopertamente il gioco della doppia identità di matrice pirandelliana: molti personaggi interpretano gli evangelisti e alcuni protagonisti della Passione di Cristo, per poi non riuscire a distaccarsene, come invece avrebbero dovuto, e perciò pagare con la prigione, e fors’anche con la vita, la loro scelta. ³⁵ In una concitata disputa, ad esempio, si affrontano Pilato – non a caso un ufficiale della Wehrmacht – Caifa, Pietro, Giuda, Barabba e i due ladroni con cinque evangelisti (Marco, Matteo, Luca, Giovanni e il Quinto), questi ultimi incarnati da studenti. Non manca neppure il riluttante sacrestano-Cireneo, mentre è del tutto assente la Maddalena, così centrale e decisiva nello sviluppo storico del Vangelo.

Tra le principali innovazioni registiche, insieme alla musica, Costa evitò di far travestire quei personaggi da evangelisti o dalle figure della Passione e

32. POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., p. 14.

33. Tale l’opinione argomentata e comprovata da G. FRASCA, *Come consegnarsi residui* (2015), saggio riproposto con modifiche e approfondimenti in POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 480-492.

34. Ivi, p. 468.

35. Del resto Pirandello fu un autore accuratamente indagato da Pomilio, che, da normalista, gli dedicò la sua tesi di laurea, discussa con Giovanni Macchia. L’attenzione per il drammaturgo siciliano è per altro diventato un luogo comune, a cui tutti i critici e i commentatori si richiamano, tanto da far avvertire una sorta di forzata, se non pretestuosa, ‘pirandellizzazione’ di Pomilio.

cambiò il finale, lasciandolo aperto alla speranza. Per Pomilio l'ufficiale nazista Klammer, nelle vesti di Ponzio Pilato, arrestava il Quinto evangelista (impersonato dallo studente Herbert Kuyper), e Padre Mende; per il regista, mentre i due venivano condotti via dal Centurione, il Sergente Streicher, e dai soldati, l'avvocato agnostico Schimmel prendeva prontamente il posto del sacerdote, perché «bisogna continuare, bisogna continuare!», come recita il tema musicale del *Quinto evangelista*, e dunque riprendere a qualsiasi costo la ricerca evangelica della verità e rilanciarla, nonostante tutto.

Il regista, comunque, riconobbe «non pochi elementi di originalità rara» nel testo pomiliano, il risultato di «una nitida filogenesi»³⁶ che da Pirandello passava per Fabbri, e finì per riconoscere nella «discussione filologica intorno ai quattro Evangelii, confrontati nei loro testi grazie alla presenza di quattro lettori-sostenitori»,³⁷ la maggiore novità del dramma. Si mise perciò al servizio del testo stesso e immaginò un impianto teatrale simile a quello di uno studio televisivo. Fu questa la vera chiave di volta della regia costiana: un teatro che potesse ammicciare ai confronti dialogici serrati di uno sceneggiato, capace così di interessare un largo pubblico, allenato alla cultura dell'ascolto e particolarmente sensibile alla materia. Come egli stesso dichiarò rispetto all'impianto del piccolo schermo:

il dinamismo delle quattro angolazioni evangeliche (che una volta paragonai alla ripresa simultanea di un avvenimento da parte di quattro camere disposte in punti impensatamente diversi) è assunto come tensione creatrice, mentre lo spirito del cristianesimo viene particolarmente identificato con la capacità unica di dissolvere la mortale tendenza della realtà a fermarsi e sclerotizzarsi.³⁸

L'eco dello spettacolo fu ampia. Ai numerosi articoli di lancio, apparsi sulla stampa regionale e nazionale, seguirono almeno le recensioni di Odoar-

36. COSTA GIOVANGIGLI, *Parabola teatrale*, cit., p. 80.

37. Ibid.

38. La cura filologica esercitata da Costa sul dramma pomiliano fu l'occasione per ribadire un volta di più la sua posizione critica nei confronti del teatro di regia, percepito come una sorta di 'dogma giustificativo' tramite il quale alterare il testo: «la dimensione filologica presentita a più riprese fin dalla lettera iniziale del Prof. Bergin, qui esplose in tutta la sua novità e c'è da augurarsi e forse da prevedere che dopo questo innesco, di necessità prioritariamente evangelico (per la più antica e dirompente esperienza di interpretazione e discriminazione linguistica esistita) si guadagni un gagliardo diritto di vita, non più clandestino, sulle scene, dove da tempo le zuffe filologiche sono la norma in ogni serio lavoro interpretativo, né solo ove si tratti di traduzioni, ma sempre che il peso di una ambiguità accenda gli ermeneutici furori dell'attore impegnato. E non dico del regista che dovrebbe della severa filologia fare il suo vero pane, mentre più spesso se ne vale per distorcere, con parvenze di legittimità, i sensi più chiari di un testo» (ibid.).

do Bertani, Rita Guericchio, Gerardo Guerrieri, Giorgio Prosperi, Renzo Tian, autorevoli firme del panorama critico del tempo, presenti all'anteprima del 19 settembre.³⁹ La maggior parte dei recensori fu concorde nel cogliere nell'impostazione registica costiana evidenti (e inevitabili) richiami al *Processo a Gesù* di Fabbri. Portato in scena vent'anni prima, lo spettacolo diventò la pietra miliare su cui misurare la proposta di San Miniato. E non a caso, se proprio quel testo fu messo in scena dallo stesso regista al Piccolo di Milano nella stagione 1954-1955, con Andrea Camilleri come aiuto⁴⁰ e con la partecipazione di un cast di attori di diverse generazioni artistiche.⁴¹ Testi nati entrambi nell'alveo del teatro religioso, affini per materia e per disposizione drammaturgica, furono recepiti inevitabilmente l'uno come lo specchio dell'altro.

Voce isolata e avvertita, Guerrieri dalle colonne de «Il Giorno»⁴² fu il solo a percepire distintamente nel *Quinto evangelista* l'influenza di Ugo Betti e di Samuel Beckett: il primo nell'impianto generale e nella resa scenica complessiva dei personaggi, prossimi peraltro ai *raisonneur* pirandelliani; il secondo per il senso dell'attesa che pervade il clima drammaturgico, seppur rispetto all'autore irlandese completamente contraddetta e rovesciata nella prospettiva cristiana della salvezza. Come di prassi, Guerrieri imbastì sullo spettacolo una critica

39. Cfr. O. BERTANI, *Il vangelo che diventa vita*, «Avvenire», 20 settembre 1975; R. GUERRICCHIO, *Il quinto evangelista' alla festa del teatro di San Miniato*, l'Unità, 21 settembre 1975; G. GUERRIERI, *Siamo noi che facciamo il vangelo ogni giorno*, «Il Giorno», 21 settembre 1975; G. PROSPERI, *Nel 'Quinto evangelista' di Pomilio si rinnova il significato della Passione*, «Il Tempo», 21 settembre 1975; R. TIAN, *Nel 'Quinto Vangelo' un Gesù libertario*, «Il Messaggero», 21 settembre 1975. L'elenco dei recensori sarebbe parziale senza citare le altre critiche, datate tutte 21 settembre 1975: E. B., *L'evangelio a San Miniato*, «La Stampa»; N. FABBRETTI, *L'introvabile Vangelo*, «Gazzetta del Popolo»; G. LOMBARDI, *Il Vangelo secondo gli uomini*, «Paese sera»; P.E. POESIO, *Uomini in cerca del Cristo*, «La Nazione».

40. Camilleri ricorda le circostanze di questa collaborazione con Costa, suo venerato maestro, in numerosi luoghi narrativi in cui indulge all'autobiografia. Si v., da ultimo, A. CAMILLERI, *I racconti di Nenè*, raccolti da F. ANZALONE e G. SANTELLI, Milano, Melampo, 2013, pp. 61-64.

41. Attori nati nel pieno della fase mattatoriale della cultura teatrale grandettorica, tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, come Teresa Franchini, Achille Majeroni, Augusto Mastrantonì, vennero accostati ai più giovani Tino Carraro, Anna Miserocchi, Miranda Campa, María Rosa Gallo e a Franco Graziosi, abituati alle prassi produttive del teatro di regia. Lo spettacolo, di cui l'Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano conserva un *dossier* fotografico (www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=69. Ultima data di consultazione: 15 giugno 2019), ebbe le scene di Bruno Colombo. Il *Processo a Gesù* ebbe anche trasposizioni televisive: nel 1963, per la regia di Sandro Bolchi, e nel 1968, per la regia di Gianfranco Bettetini.

42. GUERRIERI, *Siamo noi che facciamo il vangelo ogni giorno*, cit., ora in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali (1974-1981)*, a cura di S. CHINZARI, prefazione di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 200-203.

folgorante: ne tratteggiò i significati spirituali, ne indicò la forza culturale, ne valorizzò la trasposizione scenica. A tal punto riuscì a entrare nella trama del *Quinto evangelista* che Pomilio gli scrisse di avervi scorto non un «articolo» bensì l'avvio di un appassionato «colloquio» tra loro due:

Al di là della sua esperienza di critico di teatro, al di là della sua così spiccata sensibilità, che le ha consentito di esprimere giudizi chiarificatori e decisivi – come quando dice che la mia opera ha di teatrale la “sete” –, è stato come se lei avesse voluto confrontarsi col mio testo da un altro versante, che è quello dello spirituale, del “pensiero che si vede impensabile”, dello “scandalo”, della “fraternità insopportabile”, e insieme del mio “candore”. Si tratta di impressioni che mi hanno toccato tutte, e quasi in ugual misura (e le son grato in particolare per quel “candore” che non so come lei ha intuito e che io mi riconosco), ma tra di esse ne scelgo una, quella della “fraternità insopportabile”, che mi dà la giusta misura non dico tanto del suo articolo, ma appunto del colloquio apertosi tra noi due.⁴³

Tra il «candore» e la «fraternità insopportabile» scorti in Pomilio, traluce quel riflesso critico che forse più di ogni altro stigmatizzò l'autore, intellettuale cattolico di sinistra, del quale il solo Guerrieri colse la rara sensibilità e la «sete» teatrale avvertibili in ogni singola pagina del romanzo già prima di sfociare nel *Quinto evangelista*.

Del successo dello spettacolo dette minuziosamente conto anche Prosperi che, dopo aver rilevato l'inesperienza drammaturgica dell'autore» e «una certa obiettiva lunghezza» del lavoro, campionò per i suoi lettori con molto acume le qualità recitative del folto cast. La rassegna dei giudizi ha il merito di restituire un'eco remota di quanto si ascoltò nell'«anteprima» settembrina ed è esemplare di uno stile critico, estremamente attento alla resa degli interpreti, in voga fino a quando l'editoria a stampa ha ospitato e sostenuto la critica teatrale. Vale la pena, perciò, di riportarla:

La recitazione è chiarissima e scarna, anche nei momenti più accesi in alcuni punti la presa è assai viva. Merito anche degli ottimi interpreti, tra i quali spiccano il caro Andrea Botic, che nella parte del prete arriva sino alla civetteria di certi sorrisetti con cui la gente di Dio troppo sicura della propria fede si difende dalle abiezioni più gravi; Pietro Biondi un tagliente avvocato Schimmel, ateo e razionalista; Giovanna Galletti, una madre prudente, poi atterrita; Mico Cundari, un saggio e liberale pastore protestante; Claudio Trionfi, un penetrante Giovanni; Giampiero Fortebraccio, un preciso ufficiale tedesco; Sergio Salvi, un freddo cavilloso Caifa; Alberto Mancioti, un Giuda intellettuale tormentato; Sergio Reggi, un intenso, sincero Pietro; Gabriele

43. Lettera di Mario Pomilio a Gerardo Guerrieri, Napoli, 30 settembre 1975. Inedita, è conservata a Roma, Università La Sapienza, Archivio Guerrieri, *Lettere e carteggi*, 2 cart. 8/1.

Carrara, un quinto evangelista con una bella progressione dalle incertezze iniziali dello studente alla veemenza appassionata della sua professione di fede nella libertà.⁴⁴

Tian collocò Pomilio nel «novero dei cristiani inquieti e problematici, per i quali il messaggio evangelico è qualcosa da preservare dalle incrostazioni dell'abitudine e dalle sclerosi dell'ortodossia» e giudicò il dibattito-oratorio «innestato sull'attualità esistenziale e non su quella della cronaca». Scrisse, dunque, di «riuscita formale» e di «risposte autentiche e non occasionali agli interrogativi di fondo della religiosità del nostro tempo» e intravide nel personaggio del quinto evangelista il rappresentante del «dissenso contro l'arroganza del potere».⁴⁵

Il dramma fu considerato «lucido e teso fino allo spasimo» dal critico cattolico Bertani, per il quale il

discorso religioso e politico di Pomilio [...] ha un taglio che ne garantisce una lettura europea, mentre pone in essere un teatro non didascalico, non problematico, aperto [...], entro il quale circolano idee né prese a prestito, né "interessate"; o per lo meno, interessate a costruire l'uomo giusto come premessa ad ogni piano di cambiare il mondo. Che sarebbe poi la risposta cristiana a una proposizione marxista.⁴⁶

A Bertani piacquero anche l'«atemporalità del dramma» e il mancato travestimento dei personaggi nelle figure della Passione. Tuttavia, notò come alla regia di Costa «avrebbe giovato usare qualche criterio di distanziamento, nella recitazione, per evitare un'immedesimazione che tende talvolta a sfumare la prospettiva esemplificatrice, il livello metastorico e metafisico del discorso».⁴⁷

Fuori dal coro, Rita Guerricchio sulle colonne de «l'Unità» annotò, circa la recitazione, «scompensi e sfasature, che stonavano rispetto al rigore assoluto, talvolta però vicino all'inerzia, con cui Orazio Costa ha impiantato lo spettacolo». E continuò asserendo:

Un po' teatro-cronaca, un po' teatro-verità, l'insieme non ha trovato la sua giusta dimensione sottraendosi allo spessore teatrale che il testo possedeva o prevaricandolo. Né ci sembra che i due inserti musicali, a cura di Sergio Prodigio, si siano semanticamente fusi con lo spettacolo, costituendo, piuttosto che variazione teatrale sul tema, un ulteriore aggravio simbolico.⁴⁸

44. PROSPERI, *Nel 'Quinto evangelista' di Pomilio si rinnova il significato della Passione*, cit.

45. TIAN, *Nel 'Quinto Vangelo' un Gesù libertario*, cit.

46. BERTANI, *Il Vangelo che diventa vita*, cit.

47. Ibid.

48. GUERRICCHIO, *'Il quinto evangelista' alla festa del teatro di San Miniato*, cit.

Il florilegio critico, qui esemplificato in pochi contributi essenziali, non salvò lo spettacolo da una improvvisa quanto imprevedibile sparizione. Scomodo, ‘di rottura’ – come si sarebbe detto secondo una trita espressione dell’epoca –, fu ritenuto inopportuno e fu inabissato dallo stesso ente teatrale che lo aveva prodotto. Il risultato eccezionale delle elezioni politiche del 15 e 16 giugno 1975, che segnarono il punto più alto dell’avanzata storica del PCI di Enrico Berlinguer in Italia dalla formazione della Repubblica, dovette riflettersi verosimilmente, e senza esitazione, sulla vita dello spettacolo. Messa già in moto la macchina produttiva a inizio anno, non potendosi più fermare in corso d’opera, *Il quinto evangelista* fu colpito da censura non preventiva, bensì successiva alla ‘prima nazionale’. Portatore di scandalo nel senso cristiano del termine, avrebbe potuto nuocere agli opportunismi politici che sovrintendevano alle scelte culturali dei teatri stabili, addirittura mettere in pericolo e scompaginare lo *status quo* del clientelismo partitico. La potenza della parola dialettica evangelica di Pomilio, esaltata dalla rigorosa regia di Orazio Costa, fu così prontamente disinnescata. Dopo il debutto sotto i riflettori del festival di San Miniato, un giro in punta di piedi nella provincia abruzzese, una manciata di poco più di una ventina di repliche sparse tra L’Aquila, Sulmona, Avezzano, Caserta, Napoli, Assisi e Ancona, con un’unica puntata romana per il pubblico privato di bancari nella Chiesa delle Stimmate,⁴⁹ e poi la messa a tacere per sempre, o quasi.⁵⁰ Nemmeno la circostanza dell’anno giubilare poté convincere la direzione dello Stabile aquilano a proporre lo spettacolo nei teatri della capitale, come pure qualche giornale aveva sbandierato prima del suo debutto⁵¹ e come la logica distributi-

49. Le date e i luoghi delle repliche sono ricapitolati in un intervento polemico di G. ANTONUCCI, *Il Giuda dell’Aquila*, «Il dramma», LI, 1975, 11, p. 3. Dopo le rappresentazioni nel capoluogo abruzzese del 1° e del 2 ottobre, «il 3 ottobre è a Sulmona, il 5 di nuovo all’Aquila, il 6 ad Avezzano, il 7 a Caserta. L’8 e 9 ottobre, a Napoli, *Il quinto evangelista* ottiene un grande successo. Dal 10 al 12 viene presentato privatamente, per i dipendenti del Banco di Roma (che ha pagato le repliche con generosità), nella Chiesa delle Stimmate di Roma. Il 14 è la volta di Assisi, il 15 (data in cui scade il contratto degli interpreti) muore ad Ancona» (ibid.).

50. In anni recenti il testo è stato riproposto poche altre volte da compagnie di dilettanti. Si vedano almeno l’allestimento del Centro universitario teatrale e del Centro Universo del teatro presso la chiesa di San Giorgio in Lemine nel comune di Almenno San Salvatore (Bergamo) con la regia di Claudio Morandi (17 aprile 2015) e quello del Piccolo Teatro di Livorno in collaborazione con il Centro artistico ‘Il grattacielo’ e la Caritas diocesana nella chiesa di San Ferdinando della città labronica, per la regia di Luciano Lessi (27 maggio 2016), in occasione del Giubileo della Misericordia.

51. A partire da un lancio di agenzia, la notizia dell’eventualità delle repliche romane per l’Anno Santo si rincorse, come si evince dai riscontri, sparsi, nella rassegna stampa conservata presso l’AIDP (faldone del 1975, cc. n.n.). Ne è un significativo esempio il trafiletto apparso sulla «Stampa» del 20 agosto 1975: «L’Aquila, 19 agosto. *Il quinto Evangelio* di Mario Pomilio diventa spettacolo. Il teatro Stabile dell’Aquila lo presenterà in prima assoluta il 20 settembre nella cat-

va avrebbe voluto. Strozzato appena dopo il suo varo, fatto nascere morto, o al più moribondo, *Il quinto evangelista* è un caso esemplare di delitto teatrale ordito da ragioni ideologiche. Fu deciso: meglio mettere un bavaglio definitivo ad attori e maestranze e non rinnovare loro alcuna scrittura o contratto (fermi al 15 ottobre di quell'anno) che rischiare problemi con Roma, con l'allora Ministero del turismo e dello spettacolo, e così far vacillare, o anche solo scricchiolare, poltrone e posti di comando. In anni di prevalente scontro ideologico e di forte contrapposizione tra la cultura cattolica e quella marxista, l'opportunismo prudente e mediocre prevalse sulla vita futura dello spettacolo, nonostante lo sforzo produttivo dello Stabile abruzzese. La materia stessa dello spettacolo divenne incandescente. Come si poteva, in tempi di divisioni culturali quando non di settarismi, portare in giro la ricerca critica e dialettica di una verità evangelica? Come si poteva proporre il moderno dramma sacro, pieno di sconcertanti interrogativi, al pubblico che si riteneva formato in prevalenza da spettatori genericamente di sinistra, senza temere contraccolpi? La direzione democristiana dello Stabile dell'Aquila, incarnata da Luciano Fabiani, con il consenso dell'intero consiglio di amministrazione, nel quale figuravano i rappresentanti dei maggiori partiti del parlamento, preferì far sparire lo spettacolo dai cartelloni della stagione teatrale di quell'anno e dei successivi piuttosto che avere ripercussioni e affrontare incresciosi problemi. Il dramma fu incatenato dai suoi stessi contenuti e il cercatore della verità fu ingoiato dai tempi, ricacciato ancora una volta tra gli scartafacci degli archivi e delle biblioteche a decifrare incomprensibili glosse, divenute sempre più sbiadite se non insignificanti agli occhi di una generazione offuscata da un acerbo quanto sterile conflitto ideologico.

Pur tra inascoltate prese di posizione critiche, come quella espressa a caldo da Giovanni Antonucci sulle pagine de «Il dramma»,⁵² la stagione teatrale 1975-1976 cancellò *Il quinto evangelista*, che il suo autore anni dopo fece rivivere almeno tipograficamente, quando dette alle stampe nel 1986 il testo, discusso e messo a punto con Orazio Costa,⁵³ ma non coincidente perfettamente con il copione di scena, ridottosi fin troppo facilmente a 'quinto evangelio teatra-

tedrale di San Miniato. Dell'opera di Pomilio sarà utilizzata l'ultima parte, dedicata al quinto evangelista; regista del lavoro sarà Orazio Costa. Dopo una settimana di repliche, lo spettacolo andrà all'Aquila e a Roma per le manifestazioni culturali dell'Anno Santo».

52. ANTONUCCI, *Il Giuda dell'Aquila*, cit., pp. 3-6. Si noti come l'articolo, dal titolo forte, fosse collocato ad apertura della rivista. Ma sin dal numero di ottobre, un incisivo tamburino, non firmato, aveva messo il dito nella piaga: *Cattolici impauriti*, «Il dramma», LI, 1975, 11, p. 20.

53. POMILIO, *Il quinto evangelista*, cit., con una presentazione di I. SCARAMUCCI (*Un "frammento" aureo*, pp. 5-6) e la postfazione d'autore *Breve storia di una messinscena* (pp. 98-109). Rispetto al programma di sala l'elenco dei personaggi messo a stampa aggiunge un Graduato e un Centurione al posto del Sergente, ma omette quattro personaggi. Del copione teatrale a cui si ispira mantiene la divisione in due atti, che scompare nella ricordata edizione Mondadori del 1990.

le'. Almeno quattro sono i personaggi introdotti nel cast dello spettacolo, ossia Signora Iltig (Daniela Gatti), Signora Hoffmann (Patrizia Politi), Signor Andres (Leo Allegrini), Signora Kleiber (Nada Frasci), che, seppur con ruoli minori o quand'anche accessori, non trovano spazio nell'elenco dei personaggi, né nel testo ripubblicato da Pomilio. Senza tralasciare il caso – meno significativo rispetto all'insieme, ma pur sempre traccia della versione scenica – del Sergente Streicher, poi Centurione (Renzo Bianconi), che su pagina torna a essere l'anonimo Graduato, a cui Costa, invece, aveva preferito dare volto e nome, oltre che assegnargli rilievo nella scena finale del dramma (fig. 2).

Apocrifo del dissenso teatrale oltre che religioso, il *Quinto evangelista* per la trama intrecciata della ricerca di verità e di libertà, fu avviato verso il buio profondo della censura tramite il silenzio. Ma l'incontro con il teatro giovò molto a Pomilio, almeno a parole. L'esperienza dello spettacolo cancellò i «tipici autocompiacimenti che sono sempre di un autore» e insegnò allo scrittore, se possibile, «molta umiltà». ⁵⁴ Ebbe infatti a dichiarare:

Credo che nulla come il teatro ci faccia sentire come gli elementi d'un tutto, corregga salutarmente la mentalità «demiurgica» tipica di chi proviene da esperienze solo letterarie, e ci porti a pensare la letteratura come un fatto «societario» nel quale l'«autore» è solo la prima rotella d'un ingranaggio. ⁵⁵

Con lo spirito critico che gli era proprio, lamentò, poi, la divaricazione tra gli uomini di libro e gli uomini di scena, «due mondi che s'ignorano» vicendevolmente, e insieme la censura preventiva nei confronti di opere a sfondo religioso a favore di quelle «a respiro corto». ⁵⁶ Nonostante i pronunciamenti a favore del teatro espressi nei documenti elaborati dal Concilio Vaticano II, tra i quali spicca il *Messaggio agli artisti*, pronunciato da Paolo VI nella giornata di chiusura del Concilio ecumenico, ⁵⁷ Pomilio nella stessa intervista fu costretto a denunciare l'emarginazione degli autori dalle tematiche metafisiche: riflessioni a margine di anni cruciali per gli assetti della cultura italiana e per i suoi sviluppi nell'ultimo scorcio del Novecento.

Nel 1986, mutata la storia politica e culturale italiana, dopo aver ricoperto la carica di presidente del Teatro di Roma, ⁵⁸ Pomilio, in quel lasso di tem-

54. *L'evangelista si mette in mezzo agli spettatori*, cit.

55. Ibid.

56. Ibid.

57. L'idea dell'arte come missionaria della pura bellezza sorregge l'intero messaggio papale, pronunciato l'8 dicembre 1965. Per la lettura integrale cfr.: *Documenti pontifici sul teatro (341-1966)*, Città del Vaticano, Edizioni della Radio Vaticana, 1966, pp. 153-154.

58. Proposta da Paolo Stoppa, in rappresentanza della Democrazia cristiana, la nomina dello scrittore abruzzese alla presidenza del Teatro di Roma incassò l'unanimità di tutti gli

po in cui fu eurodeputato nelle fila del Partito Popolare, volle ripubblicare *Il quinto evangelista* presso le Edizioni Paoline quasi come risarcimento postumo alla cancellazione dello spettacolo. Nel mentre, però, il suo oblio era coinciso con quello del romanzo, che fino al 1981 aveva avuto almeno diciotto edizioni e traduzioni in molte lingue.⁵⁹ Sotto il titolo *Breve storia di una messinscena* (poi divenuto *Le varianti del 'Quinto evangelista'*), Pomilio ricapitolava le innovazioni costiane e gli snodi della scrittura scenica, pur concludendo che sotto il profilo testuale si era compiuta «un'opera di potatura [...], con qualche rischio di disseccamento».⁶⁰

L'autore, simile all'apostolo Pietro, presto rinnegò il suo coordinatore-regista e ripristinò i diritti dei lettori su quelli degli spettatori: la lettera tornò morta e si inaridì nuovamente sulla carta. Tuttavia, almeno per un breve ciclo di repliche, grazie allo sforzo degli attori, l'umanesimo integrale, proprio della concezione teatrale di Costa, si saldò alla «fraternità imbarazzante» che Guerrieri colse in Pomilio: due intellettuali intransigenti, due anacronistici ed eversivi cercatori di verità e di libertà evangeliche sullo sfondo di un mondo laico che con particolare acribia espungeva ogni approccio cristiano dalla storia personale e collettiva.

esponenti dei partiti politici presenti nel consiglio di amministrazione dell'ente. Su questa esperienza, complessa e a dir poco travagliata per il profilo mite del protagonista, «uomo di grandissima sensibilità, lontano da ogni maneggio politico e digiuno dei problemi del teatro», è utile la testimonianza di M. CARBONOLI, *Anche a dispetto di Amleto. Cinquant'anni di teatro e altro*, Roma, Aracne, 2019, pp. 314-320: 316.

59. Sull'inabissamento del romanzo si interroga G. FRASCA, *Come consegnarsi residui*, in *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore* (2004), Bologna, Sossella, 2015, pp. 234-270, poi riproposto con modifiche in POMILIO, *Il quinto evangelio*, cit., pp. 455-493, in partic. pp. 463-468.

60. *Le varianti del 'Quinto evangelista'*, in appendice all'edizione Mondadori de *Il quinto evangelio*, cit., pp. 396-402: 402.

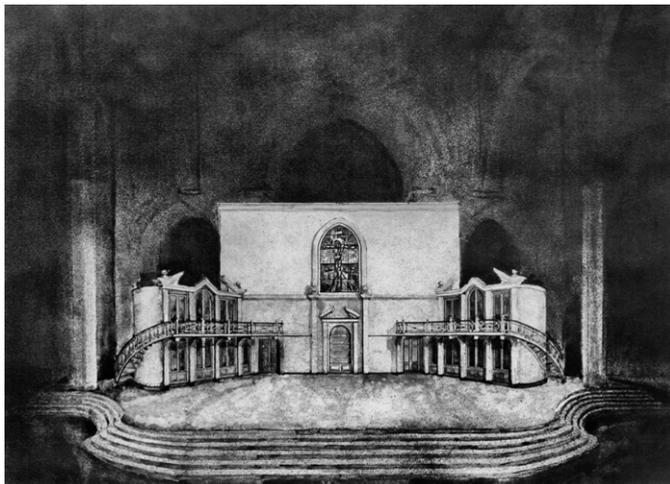


Fig. 1. Giacomo Calù Carducci, Bozzetto di scena per *Il quinto evangelista*, 1975 (San Miniato, Archivio della Fondazione dell'Istituto del Dramma Popolare).



Fig. 2. Programma di sala de *Il quinto evangelista*, con xilografia di Dilvo Lotti, 1975 (San Miniato, Archivio della Fondazione dell'Istituto del Dramma Popolare).

SIMONA BONOMI

I TEATRI GRIMANI DI VENEZIA VERSO LA METÀ
DEL XVIII SECOLO*

Nessuna famiglia patrizia veneziana è riuscita come i Grimani di Santa Maria Formosa a costruire e gestire nel corso di due secoli ben quattro teatri, tra i più celebri e fastosi di Venezia, aperti per numerose stagioni parallelamente e capaci di imporsi nella completa varietà della proposta drammaturgica lagunare (dal melodramma agli intermezzi cantati o ballati, dalla commedia e tragedia all'opera buffa).¹

Tuttavia nel corso del XVIII secolo l'indiscutibile egemonia Grimani subisce dei lenti e inesorabili colpi d'arresto. Alla morte di Vincenzo (1710) e di Zuan Carlo (1714), la gestione dei teatri passa dapprima a Vincenzo figlio di Zuan Carlo e ben presto viene ceduta al fratello Michiel. A costui va riconosciuto il merito di aver cercato di salvaguardare la magnificenza del nome della casata in ambito teatrale (e non solo), nonostante le significative difficoltà economiche affrontate dalla famiglia.²

* Il presente saggio è tratto dalla mia tesi di dottorato: «*Scrivere le commedie in servizio del teatro*». Carlo Goldoni, Pietro Chiari: contesto impresariale e testo romanzesco (Venezia, 1748-1753), Università Ca' Foscari di Venezia, in cotutela con Sorbonne Université de Paris, Dottorato di ricerca in Italianistica, xxxi ciclo, 2019, tutors: prof. Piermario Vescovo e prof. Andrea Fabiano. Il mio ringraziamento è rivolto ai miei supervisori e al prof. Mario Infelise per la costante disponibilità. Le trascrizioni dei documenti citati obbediscono alle consuete norme di uso moderno; le abbreviazioni sono state sciolte in parentesi quadra. Sono state utilizzate le seguenti sigle: APV per l'Archivio storico del Patriarcato di Venezia; MCV per la Biblioteca del museo Correr di Venezia; ASV per l'Archivio di stato di Venezia; ApGR per l'Archivio privato Giustinian-Recanati (Venezia).

1. «Si deve soprattutto ai Grimani, espressione di un nuovo tipo di conduzione a livello imprenditoriale, se Venezia per oltre un secolo poté mantenere quel prestigioso primato teatrale che tutta l'Europa le riconosceva» (N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 57).

2. In altra sede sarà illustrata la notevole quantità di documenti archivistici volti a descrivere i movimenti e gli interessi economici di Ca' Grimani, nonché si esporranno le ricerche riguardo alla poliedrica figura di Michiel Grimani, del quale si è cercato di ristabilire nel dettaglio l'albero genealogico e l'intensa carriera politica. Per seguire facilmente la serie di documenti

Verso la metà del XVIII secolo i Grimani devono fronteggiare una situazione finanziaria completamente immobilizzata, alla quale si aggiungono la necessità di restaurare il San Giovanni Grisostomo e l'incendio del San Samuele. I nobili proprietari cercano di reagire sul piano artistico con una ridefinizione drammaturgica e attraverso la contrattazione con alcuni dei nomi più in vista del panorama veneziano tanto operistico³ quanto del teatro di parola (Chiari, Goldoni, Galuppi, Sacco, Paganini, Gasparo Gozzi); mentre, su quello gestionale, con la celere ricostruzione del teatro incendiato, una progressiva fase di affrancazioni-godimenti di palchi e la progettazione di una sala destinata esclusivamente all'opera seria. È l'ultimo tentativo da parte dei Grimani di conservare inalterate la propria fastosità e preminenza teatrale. Tuttavia i risultati dell'immenso sforzo svaniranno nell'arco di una decina d'anni e poco prima della morte Michiel Grimani dovrà rinunciare alla gestione del San Benedetto e del San Samuele. Certamente l'allontanamento da Venezia di Pietro Chiari e di Carlo Goldoni contribuisce ad accelerare il triste epilogo, ma non si può nascondere che ormai da troppo tempo sulle finanze famigliari pesavano importanti restrizioni e inesorabili debiti.

1. *L'incendio del San Samuele, la ricostruzione e la ridefinizione repertoriale*⁴

I Grimani non riescono a fronteggiare in prima persona la ricostruzione del San Samuele incendiato la notte tra il 30 settembre e il primo ottobre 1747. Il

sulla situazione economica e sulla gestione dei teatri, si è valutato utile proporre una sintesi nella *Cronologia degli eventi (1747-1756)*: cfr. *infra Appendice*.

3. Per alcune considerazioni dettagliate sul repertorio melodrammatico a Venezia negli anni Quaranta del Settecento e in particolar modo presso il teatro di San Giovanni Grisostomo si veda G. POLIN, *Tra debiti e crediti: note sul contesto e sull'esperienza operistica veneziana di Jommelli*, in *Le stagioni di Nicolò Jommelli*, a cura di M.I. BIGGI et al., Napoli, Turchini, 2018, pp. 765-786.

4. «La notte però de' 30 di Settembre dell'anno 1747 fu interamente ridotto in cenere da fortuito incendio, che tuttavia ne lasciò in piedi, e non gravemente danneggiate le muraglie. Fu cosa notevole da un canto, che il fuoco non sortisse né punto né poco da quel recinto, e dall'altro poi che in brevissimo tempo venisse tosto in miglior forma rifabbricato col disegno e direzione di Romualdo, ed Alessandro Mauri fratelli, e valenti Architetti, e pittori teatrali Viniziani. [...] Per questa vicenda la Truppa de' Comici che quando s'incenerì, era in questo Teatro, passò tosto in quello di San Giovanni Grisostomo, e interruppe così in quello la continuata carriera delle recite musicali di Drami sempre serj che durato aveva per lo spazio di sessantanov'anni» (A. GROPPPO, *Notizia generale de' teatri della città di Venezia fatta l'anno 1766 da Antonio Groppo viniziano, col'aggiunta d'un Ragionamento sopra la forma e struttura del teatro antico* [...], Venezia, Pietro Savioni, 1766, pp. 14-15. Si legge anche in F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, 1. to. I. *Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta Regionale-Corbo e Fiore, 1995, p. 418).

teatro, tuttavia, risulta a loro vincolato in virtù del fedecommesso per discendenza maschile istituito da Zuanne Grimani di Vettor e goduto dai nobiluomini Vincenzo e fratelli Grimani.⁵

Attraverso un documento conservato presso la Biblioteca del museo Correr di Venezia, è possibile ripercorrere gli avvenimenti appena successivi all'incendio.⁶ L'atto, datato 16 ottobre 1747, è una copia tratta dalla «Filza Istromenti Beni rovinosi nel Magistrato dei Provveditori di Comun». A seguito di una legge del Maggior Consiglio del 4 settembre 1546, in caso di bene rovinoso e fedecommesso, il proprietario poteva ricorrere ai Provveditori di comun, i quali valutavano lo stato e il valore del bene stesso e ne permettevano la vendita al pubblico incanto, ma il ricavato doveva essere investito a cauzione del fedecommesso stesso.⁷

5. Il testamento di Zuanne Grimani è conservato negli atti del notaio Tadio Federici in data 1° febbraio 1661. L'istituzione del fedecommesso nasce dalla «esigenza di fondo di disporre in modo tale che il patrimonio familiare venga conservato e difeso nella sua integrità nei vari passaggi successivi al fine di assicurare la continuità del ramo familiare» (P. LANARO, *Fidecommesso, doti, famiglia: la trasmissione della ricchezza nella Repubblica di Venezia [XV-XVIII secolo]. Un approccio economico*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXIV, 2012, 2, <http://journals.openedition.org/mefrim/801> [ultimo accesso: 4 aprile 2019]). «Il Fedecommesso è una liberalità che un testatore esercita verso qualcheduno, *verbis indirectis et precariis*, col mezzo del suo erede, o di qualche altra persona, ch'egli incarica di trasmettere al fedecommessario questa liberalità [...]. / Il modo ordinario di costituire il fedecommesso è il testamento, la cedula testamentaria, e finalmente qualunque atto, col quale viene dichiarata ed assicurata l'ultima volontà del testatore. [...] / La natura del fedecommesso consiste nel rendere inalienabili i beni allo stesso soggetti [sic]» (M. FERRO, *Dizionario del diritto comune, e veneto, che contiene le leggi civili, canoniche e criminali*, Venezia, Andrea Santini e figlio, 1845, vol. I, pp. 704, 707 e 713). Cfr. LANARO, *Fidecommesso, doti, famiglia*, cit. e ID., *Les stratégies patrimoniales familiales de l'élite vénitienne au XVIII siècle*, «Annales de démographie historique», II, 2017, 134, pp. 151-172, per una nutrita bibliografia sulla pratica del fedecommesso.

6. Per la trascrizione del documento cfr. *infra* *Appendice*, doc. 1. Non è stato possibile reperire il documento nel fondo dei *Provveditori di comun* presso l'ASV, purtroppo lacunoso: la sola busta conservatasi dedicata all'*Edilizia* (b. 51) contiene pratiche di anni posteriori. In mancanza dell'originale, la copia alla Biblioteca del museo Correr risulta essenziale. Gli studi sulla storia dei teatri veneziani riportano parzialmente il documento e ne forniscono interpretazioni discutibili (cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 127; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., pp. 383 e 406).

7. «I Provveditori di Comun fanno diligenti ricerche, acciò non sieno dilapidati i beni fedecommessi. Quindi se vi sono stabili rovinosi, si vendono all'incanto dai medesimi, e se ne investe il ricavato a cauzione del fedecommesso. Ciò si fa anche nel caso di voler permutare o vendere uno stabile fedecommesso, quando per altro ciò possa ridonare vantaggio del medesimo; il che si fa con un atto di grazia, che viene concesso dal Serenissimo Maggior Consiglio con cinque sestì dei voti; l. 1546, 4 *Sett.* Il fedecommessario non può rovinare uno stabile fedecommesso, sotto pena di essere castigato pecuniariamente colla perdita dei beni, e col risarcimento del danno verso il sostituito. Può per altro ricorrere ai Provveditori di Comun in Venezia, ed

L'incendio, si è detto, divampa la notte del 30 settembre 1747 e già la mattina seguente un certo Zuanne Fiorini si presenta ai Provveditori di comun,⁸ per nome dei fratelli Grimani, per supplicarli affinché sciolgano il fondo dal fedecommesso e ne valutino il capitale per la vendita. L'incendio è per i Grimani un «colpo fatalissimo e rovinoso», il teatro è ridotto completamente in cenere, si è salvato solo il fondo con pochi muri «in maniera che essi [fratelli Grimani], e la loro posterità rimane spoglia d'un preziosissimo capitale che nello Stato presente non è loro possibile per il necessario grandioso dispendio a rifabbricarlo».⁹ I fratelli Grimani dichiarano la loro incapacità di provvedere alla ricostruzione e implorano che, fatta la stima del fondo, sia effettuata la vendita o la livellazione secondo le leggi.

Il 2 ottobre 1747 i Provveditori ordinano a Bernardo Bettinzani, perito dell'ufficio, di attestare lo stato, i danni e il valore del fondo. Nel sopralluogo del 3 ottobre 1747 emerge che «quello da me veduto con tutti li palchi, e Copperto intieramente incendiato, vi è rimasto in piedi solo li quatro muri laterali, e pochi nell'interno, [...] così che si ritrova intieramente rovinoso in tutte le sue parti».¹⁰ Quanto poi al valore, Bettinzani propone la stima di 1.773 ducati e 20 grossi.

Il 5 ottobre i Provveditori dichiarano permessa la vendita o la livellazione al pubblico incanto al miglior offerente del teatro incendiato con tutte le sue pertinenze. Il compratore è obbligato a far libero deposito in Zecca al Provveditor agl'ori e argenti perché il capitale sia investito a cauzione del fedecommesso, e dovrà poi corrispondere annualmente il 5% dello stesso.

Il 9 ottobre il pubblico comandador, Zuanne Tosana, dichiara di aver affisso sopra le scale di San Marco e di Rialto la polizza d'incanto ma, nonostante la presenza di molte persone, il 13 ottobre non viene fatta alcuna offerta; quindi si decide di rimandare alla mattina seguente. Solo il 16 ottobre 1747 Zuanne Fiorini offre 1.850 ducati correnti. Costui, con la polizza d'accordo, per i nomi che dichiarerà, si impegna a pagare annualmente ai rappresentanti del fedecommesso istituito da Zuanne Grimani 100 ducati correnti, in ragione del 5%, sino alla completa affrancazione dei 2.000 ducati (con un aumento del prezzo d'acquisto da 1.850 a 2.000).

Tra le carte del notaio veneziano Lorenzo Mandelli si trovano importanti atti sulla ricostruzione del teatro di San Samuele.¹¹ In data 23 gennaio 1748,

ai rispettivi rappresentanti nelle provincie, acciocché da essi sieno venduti gli stabili rovinosi, ed investito il ricavato; *l.* 1637, 19 *Marzo*» (FERRO, *Dizionario del diritto comune, e veneto*, cit., pp. 715-716, s.v. «fedecommesso»).

8. Pier Alvise Bragadin, Nicolò Barbarigo e Nicolò Canal.

9. MCV, ms. Pdc 1414/5, c. 2r.

10. Ivi, cc. 3v.-4r.

11. Per la trascrizione dei documenti cfr. *infra* *Appendice*, docc. 2 e 3.

ma siglata il 10 gennaio, è registrata una scrittura tra l'impresario-architetto Romualdo Mauro e il nuovo proprietario Fiorini per le modalità, il prezzo e le tempistiche del rifacimento della sala:

volendo fabricar sopra l'Aquistato Sudetto Fondo un altro, e nuovo Teatro, fatti, et esaminati vari disegni in tal proposito, restò assolto quello esibito dal Sig. Romualdo Mauro, che colli patti infrascritti assume anche l'impresa di fare, e compiere la fabbrica sudetta di tutto punto.¹²

Nella minuta relativa a tale atto è conservato anche il disegno della pianta della sala realizzato da Mauro e sottoscritto dalle parti (fig. 1).¹³ Il progetto prevede quattro ordini di trentatré palchi, più il pepiano di trentadue (sei palchi di proscenio, sedici alle bande, di cui sei sporti in fuori, dieci di faccia e uno di mezzo, chiamato pergoletto). Si concorda che la costruzione debba essere terminata entro il mese di aprile «per quello riguarda li Muri, Coperto, Platea, Scalle, Palchi, Scena, Orchestra [...] in modo tale, che a loro non abbi a mancare che il dipingerlo»,¹⁴ con una proroga ad agosto per il completamento della pittura interna della sala.¹⁵ Il prezzo per la pulizia del fondo incendiato e per la costruzione del teatro viene fissato a 16.000 ducati correnti, da esborsare in cinque rate.¹⁶ A cauzione dell'accordo resta ipotecato il teatro come se fosse fabbricato con il denaro di Mauro, il quale, in caso di ritardo nel pagamento, potrà disporre di tanti palchi laterali del secondo ordine quanti possano completare il capitale di 16.000 ducati.

La ricostruzione è sorprendentemente celere e il San Samuele riapre il 22 maggio 1748, «quantunque non fosse ancora dipinto»,¹⁷ con il dramma *Ipermetra* di Metastasio, musica di Ferdinando Bertoni, scene dello stesso Romualdo Mauro e balli di Giovanni Gallo.¹⁸

In un atto successivo, conservato sempre nei protocolli di Mandelli, si apprende che il 23 gennaio 1747 Fiorini, volendo assicurarsi di soddisfare l'im-

12. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, cc. 269v.-270r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

13. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9343, fasc. 175 (minute del notaio Lorenzo Mandelli).

14. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, c. 270r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

15. «Dovrà detto Sig. Mauro terminata la Sensa curatamente anco applicare alla Pittura di esso Teatro cioè delli esteriori tutti delli Palchi e Cielo del Teatro medesimo, e cadaun ordine di differente Pittura il tutto a colla, e compiuto nel Mese d'Agosto» (ivi, c. 270v).

16. Le rate sono così ripartite: 1.500 ducati a febbraio, altri 1.500 a marzo e altri 1.500 ad aprile, per un totale di 4.500 ducati; 8.000 ducati terminata la fabbrica, previa una perizia; e i restanti 3.500 compiuta la pittura della sala.

17. *Notatori Gradenigo*, MCV, *Gradenigo-Dolfin* 67, 1, c. 5v. (22 maggio 1748).

18. Il teatro fu completamente ridipinto per la fiera della Sensa del 1761 da Domenico II Mauro (cfr. *Notatori Gradenigo*, cit., VII, c. 35r. [29 aprile 1761]), ossia non molto tempo prima che i Grimani decidessero di porre in vendita anche questo teatro (oltre a quello di San Benedetto).

pegno con Mauro, sottoscrive un contratto di cessione di un capitale di 16.000 ducati con Alba Giustinian Corner, procuratessa e commissaria dell'eredità del marito, Nicolò Corner.¹⁹ La nobildonna si impegna a pagare per la ricostruzione del teatro, secondo la rateizzazione prestabilita e dietro l'esibizione mese per mese delle ricevute delle spese sostenute.²⁰ Dal primo maggio 1748 comincia a decorrere l'interesse del 4% a favore della commissaria Giustinian Corner, sopra quella somma che sino ad allora la nobildonna avrà esborsato a Mauro e così fino all'affrancazione dell'intero capitale.

19. Il nome di Alba Giustinian Corner non era sconosciuto ai Grimani, che proprio a lei ricorrono nell'atto di compravendita del 18 aprile 1748 di 95.150 ducati (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, cc. 63v.-83r. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]; per la trascrizione del documento cfr. infra *Appendice*, doc. 4). La nobildonna, appartenente al ramo dei Giustinian di San Stae, era alla testa di una delle famiglie più ricche di Venezia: nel 1719 aveva sposato in seconde nozze Nicolò Corner di San Maurizio, famiglia del primo gruppo nella classificazione di Giacomo Nani. Inoltre Nicolò era nipote di Laura Corner che nel 1667 aveva sposato Zuanne Corner di San Polo, doge di Venezia dal 1709 al 1722. A questo punto si può richiamare un aneddoto sulla figura dell'abate Pietro Chiari e sui suoi possibili protettori. La prima notizia ufficiale di Chiari a Venezia è conservata nei *Notatori Gradenigo* in data 22 maggio 1749: «l'Abbate Pietro Chiari da Salò, che dimorava in casa Corner a S. Polo fu preso prigioniero imputato di latrocinio» (*Notatori Gradenigo*, cit., I, c. 34 [22 maggio 1749]; già in N. MANGINI, *Percorsi bio-bibliografici*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*. Atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni* [1-3 marzo 1985], a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 39-48: 42). Si è compiuto un breve studio sul manoscritto di Marco Barbaro (ASV, *Arbori de' patritii veneti*, s.v.) per comprendere i rami famigliari dei numerosi Giustinian che compaiono tra gli atti di vertenza Grimani: Pisana Giustinian-Lolin moglie di Michiel Grimani, Alba Giustinian Corner procuratessa e i Giustinian proprietari del San Moisè (prima Giustinian di San Moisè, poi Giustinian-Recanati). Il ramo dei Giustinian-Lolin, stanziato a San Vidal, prende vita dal matrimonio nel 1601 tra Francesco di Zuanne Giustinian con Francesca Lolin *quondam* Zuanne. Pisana Giustinian Lolín è figlia di Almorò di Zuanne di Polo di Zuanne di Francesco (capostipite dei Giustinian-Lolin). Fratelli di Pisana sono Zuanne (marzo 1719), Alvise (febbraio 1720) e Marco (ottobre 1723). Invece Alba è figlia di Antonio Giustinian di Gerolamo III dei Giustinian di San Stae, detti Cavallo. Il 14 febbraio 1770 sposa in prime nozze il cugino di secondo grado, Zuanne di Nicolò di Giulio Giustinian sempre del ramo di San Stae, detti Madama, così da ricongiungere la famiglia in un unico ramo. Da questo matrimonio non nascono figli. Alba ha due fratelli, Marco e Francesco: dal manoscritto di Barbaro non sembra che portino avanti la discendenza. I Giustinian padroni del teatro sono quelli di San Moisè, i cui ultimi discendenti sono Gerolemo (8 agosto 1711) e Antonio (9 dicembre 1713), figli di Lorenzo Giustinian e Elena da Mula *quondam* Antonio (sposati il 30 novembre 1723). Antonio sarà l'ultimo proprietario del teatro; poi la sala sarà ereditata dai Giustinian-Recanati, ramo nato dall'unione nel 1712 tra Laura Recanati Zucconi e Giacomo di Marc'Antonio Giustinian a San Fantin, detti da Neoroponte. Da quanto attesta il Barbaro, la coppia avrà due figli, Anzolo I e Anzolo II.

20. Dunque dovranno essere versati 1.500 ducati alla metà di febbraio, altri 1.500 in marzo e altri 1.500 in aprile; nonché 8.000 ducati terminata la fabbrica e reso agibile il teatro per potervi recitare, previo il sopralluogo di due periti eletti dalle parti; e infine 3.500 ducati «15 giorni doppo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro med[esi]mo» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, c. 272v. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]).

Terminato l'esborso, verrà stipulato uno strumento di livello²¹ affrancabile a credito della Giustinian Corner e a debito del teatro fabbricato da Fiorini, per i nomi che dichiarerà, con ipoteca espressa sul teatro e sui palchi laterali del secondo ordine, il cui valore dovrà corrispondere al capitale non esborso nel giro dei tre anni successivi.

Dopo il pagamento delle prime tre rate di 1.500 ducati,²² il 9 giugno 1748 vengono nominati due periti, uno per parte, per valutare lo stato della fabbrica. Questi comprovano la «laudabil forma» della costruzione; così l'11 giugno la Giustinian Corner procede a saldare il costruttore Mauro di altri 8.000 ducati.²³

Il saldo di 3.500 ducati, da esborsare conclusa la pittura interna del teatro, non viene corrisposto, perché il 12 dicembre seguente la stessa Giustinian Corner è affrancata da Maria Foscarini (madre dei fratelli Grimani), prima del compimento della decorazione della sala. La nobildonna interviene a saldare la Giustinian Corner del livello affrancabile istituito sul fondo del teatro grazie a una parte del capitale che la vedova di Zuan Carlo Grimani vantava ancora per il pagamento della sua dote.²⁴ La somma di 12.500 ducati è liquidata alla Foscarini con deposito nel magistrato del Procurator sopra il fedecommesso del fu Pier Vettor Grimani (testatore nel febbraio 1738). Quindi la Giustinian Corner cede il livello affrancabile alla Foscarini la quale è libera dall'esborso dei restanti 3.500 ducati (necessari per completare l'ammontare dei 16.000 ducati), in quanto non risulta ancora conclusa la pittura nel teatro.²⁵ Infine la Foscarini si impegna a pagare alla Giustinian Corner anche 28 ducati e 19 grossi, in conto degli interessi maturati sopra il capitale dei 12.500 ducati.

La serie dei documenti archivistici analizzati ha permesso, dunque, di comprendere in quale modo procedono i Grimani per provvedere alla riedificazione del loro teatro. In sintesi: non disponendo di un capitale libero per fronteggiare le spese di ricostruzione, i nobiluomini supplicano i Provveditori di comun per poter vendere al pubblico incanto il fondo fedecommesso e rovinoso. Subentra Zuanne Fiorini che acquista il bene, per i nomi che dichiarerà, per 2.000 ducati (più 100 ducati all'anno in ragione del 5% d'interesse, fino all'affranca-

21. FERRO, *Dizionario del diritto comune, e veneto*, cit., vol. II (1847), pp. 202-203, s.v. «livello».

22. Le rate sono registrate come pagate il 19 febbraio, il 17 marzo e il 7 maggio 1748 (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, cc. 273v.-276v. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]).

23. Ivi, cc. 276v.-280v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

24. Cfr. la *cessio* di Maria Foscarini a Alba Giustinian Corner procuratessa, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, cc. 428r.-431r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

25. «Liberando hora, e per sempre, dall'obbligo detti NN.HH. Fratelli Corner, e la Commisaria loro Paterna dall'esborso delli altri Duccati tre Mille cinquecento [3.500] promesso farsi al tempo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro sudetto, cosa non per altro eseguita da detto Impresario Signor Mauro, e Fabricatore Signor Fiorini» (ivi, c. 429r.).

zione del capitale). Il 10 gennaio 1748 Fiorini, sempre per i nomi che dichiarerà e in qualità di padrone del fondo, si accorda con Romualdo Mauro per la ricostruzione del teatro al costo di 16.000 ducati. Ad assicurare il pagamento all'impresario-architetto interviene la nobildonna Alba Giustinian Corner, la quale l'11 giugno salda la somma di 12.500 ducati. A questo punto ricompaiono i Grimani attraverso la figura della madre la quale, nel momento in cui la Giustinian Corner vuole essere risarcita dell'esborso dei 12.500 ducati del livello affrancabile sul fondo del teatro, interviene con il capitale recuperato dal pagamento della sua dote. Quindi, il 2 gennaio 1749, i fratelli Grimani si apprestano a risarcirla del capitale.²⁶ In questo modo la Foscarini può saldare la Giustinian-Corner e, per mezzo di un atto di *cessio* del 12 dicembre 1748, diventare titolare del livello affrancabile a debito del teatro. Non solo: il 19 marzo 1750 «desiderando poi essi NN.HH. di rendersi padroni del Capitale di D[ucati] 12.500 che detta N.D. Maria Foscarini tiene investito in Livello Affrancabile sopra il Nuovo Teatro di San Samuele», attraverso un successivo atto di *cessio*, il livello affrancabile viene ceduto dalla Foscarini ai figli Michiel, Zuanne e Alvise Grimani, da pagarsi attraverso la cessione di alcune rendite, fino alla totale affrancazione del capitale e degli interessi intercorsi del 4%.²⁷ Dunque attraverso una serie di passaggi intricati e complessi, i Grimani riescono a provvedere alla ricostruzione del teatro e, a distanza di due anni e mezzo dall'incendio, ritornare in possesso del livello istituito sul fondo incendiato.

2. Vendita a godimento dei palchi al San Samuele vs affrancazioni al San Giovanni Grisostomo

Per i nomi che dichiarerà e con la pieggiaria di Michiel e fratelli Grimani, Fiorini si occupa anche della stesura di un progetto per la compravendita dei palchi nel teatro ricostruito. Il contratto, redatto in scrittura privata il primo febbraio 1748, è registrato negli atti Mandelli solo il 26 marzo. In esso si regolano le clausole e i prezzi d'acquisto che dovevano essere saldati entro il mese di maggio.²⁸ Con l'intenzione di accordare la vendita a godimento dei palchi

26. Cfr. l'affrancazione di un capitale di 12.528 ducati e 19 grossi da parte dei fratelli Grimani a Maria Foscarini, come pagamento di dote, *ivi*, cc. 446r.-447r.

27. Cessione di livello affrancabile da Maria Foscarini a Michiel e fratelli Grimani, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9283, cc. 22r.-26r.: 22r.-24r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

28. «Venendo perciò ricercato da diversi Soggetti di voler conceder alli medessimi alcuni delli Palchi di detto Nuovo Teatro in galdimento a rissolto, secondo le ricerche di stabilire le regole, condizioni, e prezzo di tali galdimenti» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, c. 18v. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]).

nel nuovo teatro, si risolve di stabilire le condizioni e i prezzi così che, con la sottoscrizione della scrittura, i vincoli vengano accettati e rispettati da entrambe le parti. Restano esclusi dal progetto i palchi numero 1, 4, 5, 18, 28 del pepiano, 7, 8, 12, 13, 22, 23, 24, 33 del primo ordine e 23, 24 del secondo ordine.

Innanzitutto Fiorini si impegna a inaugurare il teatro nella fiera dell'Ascensione 1748 e a proseguire nell'impresa nel successivo autunno e carnevale. Inoltre si prevede che si reciterà ogni anno «giusto al stile che in passato si praticava nell'incendiato Teatro». ²⁹ I godimenti avranno la durata di dieci anni, a iniziare dal momento della sottoscrizione, senza che tale vincolo possa essere sciolto dalle parti. Terminato tale tempo, ciascuno potrà rinnovare o sciogliere il godimento con la restituzione del palco e la riscossione del capitale esborsato, previa intimazione di sei mesi. Non succedendo quanto detto, si intenderà il godimento prorogato di anno in anno e così sino allo scioglimento, che sarà in libera facoltà delle parti dopo i primi dieci anni.

Se per qualche accidente si smettesse di recitare per un anno intero, tale tempo non dovrà essere contato nel numero dei dieci stabiliti e il godimento sarà prolungato per quanti anni non si sarà recitato; inoltre sarà pagato l'interesse del 4% sopra i capitali ricevuti per quell'anno (o per più anni) che non si fosse recitato. In caso di incendio Fiorini sarà tenuto a corrispondere l'utile del 4% sopra i capitali ricevuti e inoltre dovrà affrancarlo entro il termine dei cinque anni seguenti. I palchi del terzo e quarto ordine non saranno mai disposti alla vendita, restando a ipoteca del contratto.

Al momento della scelta del palco i compratori dovranno esborsare la quinta parte del capitale pattuito e il resto dopo il perfezionamento della fabbrica ed entro l'8 maggio 1748, altrimenti decadranno dal beneficio della scelta e dal capitale esborsato. Passato poi il mese di aprile si intenderanno scaduti i termini del progetto e resterà in piena libertà di Fiorini di fare o non fare dei restanti palchi del primo, secondo ordine e pepiano, quei contratti o disposizioni che crederà di suo interesse. Seguono i nomi degli acquirenti con scelta di palco e prezzi per ordine e numero:

Prosceni di primo ordine	ducati 2.400
Pergoletto di primo ordine	ducati 2.500
Sporti in fuori del primo ordine	ducati 2.100
Palchi di faccia del primo ordine	ducati 2.300
Palchi alla banda del primo ordine	ducati 1.900
Tutti i prosceni del pepiano e del secondo ordine	ducati 2.300
Pergoletto del secondo ordine	ducati 2.400
Palchi di faccia del pepian e del secondo ordine	ducati 2.200

29. Ibid.

Sporti in fuori del pepian e del secondo ordine	ducati 2.000
Palchi alla banda del pepian e del secondo ordine	ducati 1.800 ³⁰

Se il primo febbraio 1748 Zuanne Fiorini redige il progetto per il godimento dei palchi al San Samuele, a distanza di pochi giorni, il 7 febbraio, i fratelli Grimani indirizzano ai proprietari dei palchi del San Giovanni Grisostomo un'extragiudiziale per l'affrancazione del capitale a loro disposizione, in modo da rientrare in possesso della proprietà del bene. Su questo aspetto sarebbe necessaria un'analisi più approfondita dei protocolli di altri notai veneziani con i quali è molto probabile che i Grimani collaborassero in riferimento ai propri teatri (come Giacomo Bonzio per il San Giovanni Grisostomo o Domenico Maria Spinelli per il San Benedetto). Nonostante ciò, leggendo la serie di intimazioni per l'affrancazione dei palchi al San Giovanni Grisostomo³¹ e gli atti di restituzione del capitale per i palchi dell'incendiato San Samuele, si nota che i nomi dei proprietari ritornano con una certa frequenza. Infatti si evince che nello stesso giorno, nel maggio 1748, il capitale affrancato per mano dei Grimani viene versato a Fiorini per l'acquisto di un palco nel nuovo teatro di San Samuele. In questo modo i nomi dei proprietari dei palchi appaiono gli stessi e il capitale esborsato viene subito reinvestito. Generalmente si osserva che i godimenti sono firmati da Fiorini e le affrancazioni da parte di Michiel e fratelli Grimani avvengono lo stesso giorno; si tratta prevalentemente di affrancazioni al San Giovanni Grisostomo e di godimenti al San Samuele; in linea di massima l'importo per le affrancazioni corrisponde o è inferiore ai godimenti.³²

I documenti illustrati indurrebbero a credere che i Grimani procedano a una duplice, contemporanea trattativa. Le somme versate per il godimento dei palchi al San Samuele permettono ai nobiluomini di procedere all'affrancazione del capitale per i palchi negli altri teatri di famiglia. In questo modo i Grimani ritornano padroni dei palchi al San Giovanni Grisostomo, forse con l'intenzione di slegarsi da qualsiasi vincolo economico o repertoriale, in vista di una riprogrammazione drammaturgica.³³

30. Ivi, c. 20r.

31. *Intimatio* per affrancazione di palchi al San Giovanni Grisostomo, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, cc. 309v.-311v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

32. Nello studio per la mia tesi dottorale avevo proposto una tabella in cui erano messi in relazione gli atti di godimento per i nuovi palchi al San Samuele e quelli di affrancazione per i palchi al San Giovanni Grisostomo o nell'incendiato San Samuele sulla base dei documenti rinvenuti tra le carte del notaio Mandelli. Inoltre si forniva un esempio di trascrizione della progressione tra affrancazione e godimento a favore del console britannico Joseph Smith, noto personaggio della scena politica e culturale veneziana (*affrancatio*: ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, c. 131r. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]; *godimento*, ivi, c. 135v.).

33. Anche se tale ipotesi necessiterebbe di ulteriori prove, dal momento che l'input de-

3. *Zuanne Fiorini: chi è costui?*

La ricostruzione [del teatro di San Samuele] era stata possibile solo col ricorso ad un accordo finanziario con un borghese, Zuanne Fiorini (l'apporto di esponenti della borghesia stava da tempo diventando un fenomeno costante nel panorama dell'attività produttiva della città).³⁴

La versione di Mangini non è del tutto corretta: Fiorini non è un borghese arricchito che vuole investire i suoi capitali nel teatro. Innanzitutto costui non investe soldi propri, ma dice di agire per conto di altri; inoltre lavora per Ca' Grimani e dunque opera per gli interessi dei suoi padroni. Sarà quindi opportuno esporre i pochi dati certi su questa enigmatica figura.

Zuanne Fiorini nasce il 9 novembre 1713 ed è battezzato il 15 dello stesso mese nella parrocchia di San Giovanni Grisostomo.³⁵ Sicuramente la sua identità corrisponde a quella dell'agente di Ca' Grimani, perché il nome della madre ritorna in una procura del 4 maggio 1748 registrata dal notaio Lorenzo Mandelli, in cui Cecilia e Perina Picengo, per riscuotere l'eredità del fratello Lorenzo, nominano legittimo commesso Zuanne Fiorini di Giovanni, loro figlio e nipote.³⁶ A conclusione del documento si legge: «Actum Venetijs Domi habitationis supradicti Constituentium de Confinio Sancti Cantiani».³⁷ La stessa parrocchia, in relazione all'abitazione di Fiorini, viene attestata anche in un altro atto Mandelli,³⁸ ma purtroppo dai registri dei morti e dei battesimi non è stato possibile reperire ulteriori informazioni.

Non è facile invece identificare le funzioni esercitate da Fiorini in casa Grimani. Sicuramente svolge incarichi amministrativi come agente, comprendendo

cisivo per la ridefinizione drammatica nei teatri Grimani è consequenziale alla proposta di Goldoni-Medebach al Sant'Angelo a partire dall'autunno del 1748.

34. N. MANGINI, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, «Ariel», 1, 1986, 1, p. 69.

35. «Adi 15 d[ett]o [15 novembre 1713] / Zuanne, Iseppo, e Carlo fio del q. Zuanne Fiorini, e della Sig.ra Cecilia Iugali, D[omin]o Iseppo Picengo Padre di d[ett]a Cecilia nato li 9 del pass[at]o. Comp[ar]e il Sig. C. Diodato Seriman di Marco da S[an]ta M[ari]a Formosa. Com[ar] e Manella da Rialto. Battezzò il Sig. D. Bianchini Giovane di Chiesa» (APV, *San Giovanni Crisostomo, Battesimi*, reg. 3 [1703-1810], c. 24r.).

36. «Die Sabbati 4: Mensis Maij 1748 / La Signora Cecilia relicta del quondam Signor Giovanni Fiorini, et Perina Sorelle Pezengo quondam Iseppo facendo ambedue come heredi ab Intestato del quondam Signor Lorenzo Pezengo fu loro fratello spontaneamente con ogni Modo Migliore con che hanno potuto, e possano hanno Costituito, et ordinato loro legitimo Comesso, e Procuratore irrevocabile il Signor Zuanne Fiorini quondam Zuanne loro figliolo, e Nipote respettive presente» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, cc. 93r.-94r.: 93r. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]).

37. Ivi, c. 94r.

38. «Actum Venetis Domi habitationis supradicti Fiorini de Confinio Sancti Cantiani» (16 maggio 1748: ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, c. 195r. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]).

spesso in atti notarili quale testimone³⁹ ed essendo nominato procuratore in molti affari di famiglia.⁴⁰

Fiorini è anche poeta e in questa veste viene scritturato dall'impresario Angelo Mingotti al San Moisè nel carnevale 1750-1751 per risanare gli insuccessi della stagione precedente:⁴¹ il 26 dicembre 1750 (la stessa stagione della *Marianna* chiariana e delle *sedici commedie nuove* goldoniane) scrive *L'opera in prova alla moda*, che dimostra l'avveduto spirito imprenditoriale del suo autore. Di soggetto meta-teatrale, essa descrive una compagnia di cantanti indisciplinati che devono essere 'contenuti' e ripetutamente incitati dal compositore e dal poeta a provare l'opera della successiva stagione: *Urganostocor*. Questo dramma «tragico, tragicissimo ma con lieto fine» (come si legge nel frontespizio del libretto) viene effettivamente allestito nel terzo atto, ma diviso in tre azioni da rappresentarsi in tre sere distinte. Inoltre Fiorini scrive una *Continuazione del dramma 'L'opera in prova alla moda'* che costituisce il reale terzo atto della trama iniziale, da eseguirsi nelle ultime sere di carnevale. Nei suoi intenti di promozione il poeta-impresario è geniale: minimo sforzo per una massima resa. È il medesimo sistema proposto al San Samuele con il *Dittico della Marianna*: l'impresario-librettista fidelizza il pubblico che, desideroso di vedere lo sviluppo e la conclusione de *L'opera in prova alla moda* e dell'*Urganostocor*, è costretto a recarsi al San Moisè per quattro sere in una stessa stagione.

Purtroppo non si è reperito alcun documento in grado di provare che, come si crede, Fiorini agisse per conto dei Grimani nella fabbricazione e nella compravendita dei palchi al San Samuele. Tuttavia nei registri di Mandelli in data 9 giugno 1751 si conserva uno strumento di *quietatio* con il quale i Grimani svincolano il proprio agente dalla gestione dei palchi del teatro.⁴² È indubbio,

39. Esempi di atti notarili in cui il nome di Zuanne Fiorini è presente come testimone: livello in Adria tra i Grimani e monsignor reverendo don Gaetano e d. Bortolamio fratelli Ronconi, 16 aprile 1747, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, c. 35v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli); 27 gennaio 1747 *m.v.*, ivi, c. 301r.

40. Cfr. procura a Fiorini per le miniere di Zoldo per conto di Michiel, Zuanne e Alvise fratelli Grimani, 22 novembre 1750, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9283, c. 218r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli); nomina di Maria Foscarini, vedova di Zuan Carlo Grimani, a suo legittimo commesso e procuratore Zuanne Fiorini *quondam* Zuanne, 31 marzo 1748, ivi, b. 9281, c. 26v.

41. Cfr. G. POLIN, *Introduzione* a C. GOLDONI, *Drammi comici per musica*, I. 1748-1751, a cura di S. URBANI, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119: 30. Lo stesso studioso sostiene: «scrivere drammi per musica, seri o comici, nella Venezia del Settecento voleva dire anzitutto entrare in contatto con quelle tipiche figure di operatori dello spettacolo che erano gli impresari teatrali. Goldoni, senza dubbio, ne incontrò molti e dei più attivi, ma invano si cercheranno nelle pagine dei *Mémoires* riferimenti a personaggi quali Angelo Mingotti, Zuanne Fiorini, Prospero Olivieri, Antonio Codognato o Bartolomeo Vitturi» (ivi, p. 9).

42. «Die Mercurij 9 Mensis Junij 1751 / Essendo, che dall'anno 1739 sino l'anno presente 1751 è stato, come continua, il Signor Zuanne Fiorini alla direzione di vari Negozi, e maneggi per conto delli NN.HH. ser Michiel, ser Alvise e sier Zuanne fratelli Grimani, furono de ser

inoltre, che nella ricostruzione del San Samuele Fiorini sia un prestanome dei Grimani: è l'impresario al quale viene affidata la fabbrica e la vendita a godimento dei palchi. Infatti in tutti gli atti relativi a quel teatro il suo nome risulta sempre seguito dalla perifrasi «per li nomi che dichiarirà». ⁴³ È la stessa formula con la quale riceve il 17 giugno 1747 da Marc'Antonio Mocenigo la cessione e la libera rinuncia di un palazzetto a Dolo, al prezzo di 1.000 ducati correnti, e di una casetta a Venezia situata nella contrada di San Giacomo dell'Orio, a 50 ducati. ⁴⁴ Non solo nell'atto si dice che il palazzetto di Dolo è

Zan Carlo, e desiderando il medesimo riportarne, dalli stessi una ben dovuta cauzione e quietanza il giorno d'oggi, perciò avendoli umilmente supplicati, sono concessi, com'è di giustizia, a compiacerlo. / Per questo effetto dunque comparsi avanti me Nodaro e Testimoni infrascritti li sopradetti NN.HH. Sier Michiel, ser Alvise e ser Zuanne Fratelli Grimani, furono de ser Zan Carlo, e volontariamente per se medesimi, eredi, e successori loro hanno fatto sicome con il tenor presente Publico Istrumento fanno, al sudetto Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, qui presente et accentante, un'ampla, e generale quietanza, liberazione, et assoluzione amplissima, sopra ogni, e qualunque sorte di Negozi e maneggi avuti dal medesimo, per conto di detti NN.HH. Fratelli, da detto anno 1739, sino al giorno d'oggi, e specialmente per occasione de Contratti a golder, affitanze, riceveri de Palchi, posti nel Teatro nuovo di San Samuel da lui possesso per li nomi che dichiarirà confessando essi NN.HH. Pieggi, ne Contratti medesimi, aver dal medesimo Sig. Fiorini avuto, et effettivamente ricevuto ogni, e cadauna summa apparente da Contratti stessi, e ricevute, con che chiamandosi intieramente paghi, sodisfatti, e contenti, promettono, che mai più in tempo alcuno, sarà il sudetto Sig. Fiorini, e di lui Eredi, e Successori per occasione delli Sopradetti affari, e manegi fin'ora corsi dimandato cosa alcuna, ne mai molestato, o fatto molestare, da chi si sia, facendosi perciò li medesimi NN.HH. simul, et insolidum manutentori principali, in ogni tempo, e caso, a soleva del medesimo Fiorini, contro qual si voglia persona, a proprie loro spese, danni, pericoli et interessi. / Per li che, e per l'osservanza inviolabile delle cose, di sopra dichiarite, obligano detti Nobb. Hoo. Fratelli Grimani, tutti li loro Beni, Simul, et insolidum d'ogno sorte, presenti, e futuri, super quibus rogatus. / Actum Venetijs, In Ca' Grimani, de Confinio, Sancte Marie Formose, presentibus D[omin]o Ioanne Scopin, q[uonda]m Antonij, et D[omin]o Antonio Baggio, q[uonda]m Dominici, Testibus» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9284, cc. 72v.-73r. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]; per la minuta: ivi, b. 9351, fasc. 52).

43. «Sucessa la fatal disgrazia dell'incendio total del teatro di San Samuel, seguì la notte deli 30 Settembre passato, fu quello posto al Pub[bli]co Incanto per il Mag[istra]to de Proved[ito]ri di Commun in essecuz[ion]e delle leggi, e sotto li 16 Ottobre susseguente fu deliberato con polizza Secreta di Mag[gio]r Summa dell'Offerta in nome al detto Fiorini per li nomi che dichiarirà a Livellaz[ion]e del Fondo, Muraglie, et altro rovinoso che conteneva il Teatro stesso» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, c. 400r. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]). «Fatto Padrone il d[et]to Fiorini per li nomi che dichiarirà del Sud[det]to Teatro in forza dell'accenato Inst[rument]o di Livello Affrancabile» [ivi, c. 401v.]. «Et a debito del d[et]to Fiorini come Padron del Teatro di San Samuel per li nomi che dichiarirà, [...] deposito a D[omin]o Zuanne Fiorini come Patron del Teatro di San Samuele per li nomi che dichiarirà» (ivi, c. 403r.).

44. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, cc. 98r.-101v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli). «Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, qui presente che per se med[esi]mo sive per quella persona, o persone che in qualunque tempo sarà da lui dichiarito stipula, et accetta» (ivi, c. 98r.).

tenuto in affitto da Michiel e fratelli Grimani,⁴⁵ ma al termine si specifica che l'acquisto è fatto per conto di essi.⁴⁶ Sennonché il vitalizio ritorna in possesso di Mocenigo il 19 ottobre 1747, proprio a seguito del gravoso incendio al San Samuele.⁴⁷ Inoltre i Grimani compaiono come 'pieggi', ovvero garanti, negli atti relativi alla ricostruzione del San Samuele;⁴⁸ in aggiunta, nelle minute dei contratti di godimento dei palchi stipulati tra Fiorini e gli affittuari, si trovano le convalide, in foglietti sciolti, di pugno di Michiel Grimani.⁴⁹ Infine, come si è visto, saranno gli stessi fratelli (attraverso la figura della madre) ad affrancare la somma di 12.500 ducati che Alba Giustinian Corner avanza, per conto di Fiorini, all'impresario Mauro per la costruzione del teatro.⁵⁰

La stessa formula «per li nomi che dichiarirà» compare poi nel 1753 in una situazione analoga e consequenziale: quando Giovanni Morinello viene incaricato dai Grimani di intavolare le prime trattative con i Venier dei Gesuiti per l'acquisto del fondo sul quale si costruirà nel 1755 il teatro di San Benedetto.⁵¹ Si è reperito un documento che attesterebbe che Morinello avrebbe agito, in tutti gli atti inerenti alla costruzione di quel teatro, per conto e nome dei fratelli Grimani.⁵² Non sono emerse analoghe testimonianze per il ca-

45. «Al presente è tenuto ad affitto dal Nob. Ho. Sier Michiel, e fratelli Grimani furono de Sier Zan Carlo e pagano d'annuo affitto Ducati cento Vinti correnti da L. 6:4 l'uno» (ibid.).

46. «Die Lune 17 Mensis Septembris 1747 Constituito avanti me Notaro, Testimonij infrascritti il Soprascritto Sig. Zuane Fiorini q[uonda]m Zuane, e volontariamente per se med[esi]mo e per gl'heredi e successori suoi dichiara, che il soprascritto Instrumento d'Aquisto Vitalizio rogato in atti miei sotto di 17 Giugno prossimo passato è stato da lui fatto per solo conto, nome e de proprij denari del N.H. ser Michiel Grimani fu de ser Zan Carlo et di non haver egli Sig. Zuane nel med[esi]mo Instrumento servito che del semplice solo suo nome, non intenden. [sic] per il med[esi]mo Aquisto rissentirne in alcun tempo mai alcun beneficio ne malefitio et ius» (ivi, cc. 100r.-v.).

47. Cfr. ivi, cc. 100v.-101r.

48. A titolo esemplificativo si veda ASV, *Notarile. Atti*, b. 9347, fasc. 19 (minute del notaio Lorenzo Mandelli).

49. A titolo esemplificativo si veda ibid.

50. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, cc. 428r.-431r., 446r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

51. «Il nuovo Teatro divisato a fabricarsi nella picciola contrada di S. Benetto fu patuio con instrumento 1753. 8 Aprile, e ne assunse l'obbligo D. Zuane Morinello per li nomi che dichiarirà» (ASV, *Inquisitori di stato*, b. 914, fasc. 'Teatro di San Benedetto'; già in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., to. II [1996]. *Venezia e il suo territorio. Imprese private e teatri sociali*, p. 136).

52. Lo strumento con cui si ripudia l'eredità di Zuan Carlo Grimani è registrato presso i *Savi sopra conti* (ASV, b. 74, fasc. 77) in un fascicolo in cui sono conservati anche importanti atti relativi allo strumento con cui si ripudia l'eredità di Michiel; tra questi compare la dichiarazione di Giovanni Morinello, rilasciata il 9 dicembre 1755, secondo cui costui avrebbe agito per conto dei Grimani per il teatro di San Benedetto, nonché una stima del 'valor di decima' della

so di Fiorini al San Samuele, ma si può supporre che l'iter sia stato lo stesso: i proprietari fanno agire i loro agenti come prestanome (rimarrebbe da capire perché e con quali convenienze).

Inoltre fin dall'avvio della costruzione del San Benedetto si nota il collegamento con un altro progetto di vertenza Grimani in cui compare in prima linea Fiorini: quello per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo (che sarà analizzato di seguito). Il ruolo di Morinello sembra condividere molte analogie con quello assunto da Fiorini qualche anno prima.⁵³

sala (20 aprile 1759): «Dichiarazione Gio. Morinello / 1755 9 Dicembre / Costituito davanti me Nodaro, e Testimonii infrascritti il Sig. Marzo Rizzati come Procurator del Sig. Zuanne Morinello q. Francesco appar Procura in atti di D. Lucio Pozzato Nodaro di Loreo de di 26 Settembre passato con Legalità Pretoria di detto giorno con autorità di far l'infrascritta dichiarazione, che qui sotto sarà registrata, volontariamente in nome di detto Sig. Morinello dichiara che l'acquisto per esso Morinello fatto per li nomi dichiarerà dal N.H. ser Sebastian Venier fu de ser Nicolò de Stabili in questa Città nella Contrada di S. Benetto li 8 Aprile 1753 negli atti miei, così pure ogni altra Carta, Instrumento, obligazione o Contratto dipendentemente da detto acquisto fatti da esso Sig. Morinello per li nomi dichiarerà, esser l'acquisto medesimo, et altri Contratti tutti da quello dipendenti stati fatti per conto, nome, et interesse delli NN.HH. ser Michiel, ser Alvise, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono de ser Z. Carlo, cosicchè in forza della presente dichiarazione tutto debba intendersi fatto, come in effetto fu fatto, stipulato, e contratto per conto, et interesse delli Sudetti NN.HH. e debba pure in avvenire a restare per conto delli stessi Eredi, e successori loro, annullando in quanto mi occorresse, benché in forza della dichiarazione presente rendesi da per se caduta, e molto più per le cose successe la Procura d'esso Sig. Morinello fatta nella persona di D. Francesco Fedeli fatta sin in allora d'ordine, e commissione di detti NN.HH. Grimani per conto, et interesse de quali tutto ha fatto, non avendo lo stesso Morinello, che per pura gratificazione posto il di lui nome, ma sempre per conto di chi dichiarerà, e della presente dichiarazione, ne doverà esser data notizia al sudetto N.H. Venier, NN.HH. Grimani et altri occorresse, et sic et Rog[ata]a [non c'è nome di notaio]» (ibid.). In uno strumento del 24 aprile 1756 conservato negli atti di Domenico Maria Spinelli per la stipula d'affittanza perpetua a Iseppo Mazzoni di alcuni palchi al San Benedetto viene trascritta una copia del progetto della fabbrica (ASV, *Notarile. Atti*, b. 12394, n. 175, cc. 6v.-11r. [protocolli del notaio Domenico Maria Spinelli]). È opportuno notare che dalla formula «Divenuto Patrone il S[igno]r Gio. Morinello per li nomi» della versione del 25 aprile 1755 si è passati a «Divenuti Patroni li NN.HH. ser Michiel, ser Alvise Aba[t]e, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono de q. ser Carlo delli stabili a S. Bene[de]tto» (ivi, c. 8r.). Dunque i Grimani subentrano a pieno diritto nella gestione del teatro.

53. «Adì 25 Aprile 1755. Venere. / Divenuto Patrone il S.r Gio. Morinello per li nomi, che dichiarerà delli Stabili a S. Benetto, erano di ragione del N.H. Sebastian Venier per fabbricarvi un nuovo Teatro nobile, decoroso, e commodo, nella Fabrica del quale avendo principalmente in mira che la città sia decorata da un'Opera seria, che sia immancabile ognanno fatta con tutta la magnificenza, perché li Cittadini, e Forestieri aver possano con sicurezza questo onesto, e decoroso trattenimento. Et essendo l'unico, e vero mezzo col quale conseguir si possa il fine sudetto in tutti li tempi avvenire, quello di erigere un Teatro che abbia una ricca Dotte, certa, e talmente intangibile che né in presente, né nelle età future possa mai essere intaccata, né in parte alcuna diminuita, si è formata al fine sudetto la presente Scrittura che dovrà aver forza di

Si potrebbe concludere che per la stagione d'autunno 1751 Michiel Grimani riprende il pieno controllo della propria offerta: affida il San Samuele, definitivamente riconvertito all'opera buffa, all'impresario Prospero Olivieri, che assolda il duo vincente Galuppi-Goldoni, e apre il San Giovanni Grisostomo alla commedia romanzesca con Chiari e la compagnia Imer-Sacco, puntando su un'apertura a effetto con il *Prologo alle nove muse de L'erede fortunato*. Contemporaneamente Fiorini mette in scena nel carnevale 1750-1751 un'opera al San Moisè per Mingotti e inizia a occuparsi del progetto di riedificazione del Santi Giovanni e Paolo.

4. *Un imponente progetto di ricostruzione del teatro di Santi Giovanni e Paolo: premessa per il San Benedetto*

L'incendio del San Samuele, insieme alla serrata concorrenza del Sant'Angelo e del San Moisè, produce una serie di conseguenze che permettono ai Grimani di concludere una ridefinizione impresariale e drammaturgica di ampio respiro. Terminata la fabbrica, il San Samuele può vantare una sala rinnovata rispetto a quella del San Giovanni Grisostomo, la quale a sua volta esige interventi di restauro. Si predispose un progetto di contrattazione con i palchettisti e il capitale ricevuto per il godimento dei palchi nella nuova sala viene utilizzato per l'affrancazione dal capitale versato in precedenza per i palchi del San Giovanni Grisostomo, dove si può pensare si siano redatte nuove stipulazioni di vendita.

La riorganizzazione drammaturgica non è celere: i nobili proprietari, si è visto, impiegano quattro anni per riprendere il controllo diretto della gestione del teatro; al termine dei quali, nell'autunno del 1751, al San Giovanni Grisostomo approda la compagnia Imer, mentre il San Samuele apre all'opera buffa. Non si sa quanto questo passaggio sia stato accolto positivamente dal pubblico; certo è che lo storico, sublime teatro di San Giovanni Grisostomo è declassato a un genere meno 'nobile'⁵⁴ e, cosa ancor più grave, i Grimani non dispongono più di una sala per l'opera seria.

Tuttavia tale ridefinizione si inserisce probabilmente in un disegno più ampio che prevede l'apertura di un terzo teatro per l'opera seria. La svolta deve

Legge inalterabile, e peculiare del sudetto Teatro di S. Benedetto, e Legge infissa nel Fondo, e Fabbrica del Teatro stesso, cosicchè qualunque sia il Padrone di detto Teatro, tanto in presente che per l'avvenire in perpetuo per qual si sia escogitato titolo sia sempre soggetto esso Teatro alle stesse Leggi come infisse al Fondo, e dal Fondo, e Teatro inseparabili» (N. MANGINI, *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, «Archivio veneto», s. v, CIV, 1973, 135, pp. 197-226: 219-220).

54. MANGINI, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, cit., pp. 69-70.

essersi presentata il 29 dicembre 1748 quando i *Notatori Gradenigo* attestano il crollo del tetto del teatro di Santi Giovanni e Paolo, ormai da più di trent'anni in disuso: «precipitò sopra il rio della Panada il Teatro di SS. Gio e Paolo verso le ore 19. Questo già 33 anni fu dimesso, né più si recitava, et era di ragione di Z. Michele e Fratelli Grimani». ⁵⁵

A seguito di questa propizia disgrazia, sempre attraverso il prestanome e la guida attenta di Zuanne Fiorini, i Grimani progettano un ambizioso piano di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, al quale deve essere seguita un'accurata campagna di promozione, se nei *Notatori* si trovano per due volte e a distanza di pochi giorni notizie molto dettagliate al riguardo:

[22 gennaio 1752] Progetto esibito da Gio. Fiorini circa l'erigere un nuovo teatro nella contrada di S. Marina in faci ai Mendicanti mediante il numero di XXX associati, in atto del nod[ar]o Lorenzo Mandelli. ⁵⁶

[5 febbraio 1752] Capitoli n[umer]o XXX, posti in atti del nodaro Lorenzo Mandelli proposti onde erigersi da Gio. Fiorini un nuovo Teatro presso al dirozato Grimani di S. Gio. e Paolo sopra fondo dirimpetto alli Mendicanti di raggioni dei N[obili] H[uomini] Morosini dove pure anticamente era un altro antico teatro. Li agregati saranno 80 mediante l'esborso da 1.100 d[ucati] per cadauno. ⁵⁷

Procediamo con ordine. Circa due anni prima del progetto di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, il 27 aprile 1750 Fiorini presenta al notaio Mandelli un contratto privato stipulato il primo aprile con Federico, Tommaso e Francesco Morosini, figli di Domenico di Santa Maria Formosa. Lo stesso giorno, come attestato a conclusione dell'atto, Fiorini specifica che l'accordo si debba

55. *Notatori Gradenigo*, cit., I, c. 15r. (già in MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 61 e 82).

56. Ivi, II, c. 8v.

57. Ivi, c. 10r. Già Nicola Mangini aveva citato le testimonianze dei *Notatori Gradenigo* e il progetto di ricostruzione del teatro, ma senza contestualizzare e sottovalutando l'episodio: «nel 1751 Giovanni Fiorini stipula per una società di 60 'agregati' un atto notarile per la costruzione di un nuovo Teatro 'presso al dirocato Grimani di SS. Gio. e Paolo, sopra Fondo dirimpetto alli Mendicanti ... dove pure anticamente c'era un altro antico teatro'. Ma, a quanto ci risulta, non se ne fece nulla» (MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 82). E ancora: «non mancarono, neppure nel razionalistico Settecento, alcuni fantasiosi progetti di teatri, certamente meno stravaganti di quelli del secolo precedente, ma indici anch'essi comunque, di una diffusa passione e insieme di un rischio calcolato. Ricordiamo quello di Giovanni Fiorini, intenzionato a far erigere un nuovo teatro presso il luogo dove si trova il demolito teatro Grimani dei SS. Gio. e Paolo. Fu steso anche il relativo atto notarile, nel febbraio 1752, che impegnava i 60 associati all'impresa a un versamento iniziale di 1.100 ducati per ciascuno. Ma poi non se ne fece nulla» (ivi, p. 182). Il fatto che Mangini non fornisca ulteriori informazioni sugli atti Mandelli (come suggerito dai *Notatori*) lascia supporre che lo studioso si sia limitato alla testimonianza del Gradenigo, senza approfondire la notizia, perché valutata un tentativo velleitario.

intender da lui fatto «per li nomi che dichiarirà». ⁵⁸ Con la citata scrittura del primo aprile, che dovrà aver principio ed effetto trascorsi sei mesi, i Morosini concedono per ventinove anni, con un contratto rinnovabile per altri ventinove, un terreno con fabbriche di *teze* (ovvero capannoni in legno) in contrada di Santa Marina. Il fondo accordato è contiguo al distrutto teatro di Santi Giovanni e Paolo che, come si evince dal documento, era stato acquistato dallo stesso Fiorini dal magistrato dei Provveditori di comun l'11 giugno 1749, molto probabilmente con una procedura simile a quella attuata per l'acquisto dell'incendiato fondo del San Samuele: «il Fondo del distrutto Teatro acquistato dal med[esi]mo Sig. Fiorini dal Mag[istra]to ecc[ellentissi]mo de Provveditori di Comun li 11 giugno 1749, e di sua particolar raggione». ⁵⁹ Inoltre nell'atto notarile dell'aprile 1750 si specifica che, oltre al terreno di proprietà Morosini, sarà sempre obbligato il fondo libero e contiguo spettante a Fiorini, ovvero il «Fondo rovinoso del vicin Teatro in esso Sig. Fiorini pervenuto coll'Istrumento 11 giugno 1749 ed ogni e qualunque Fabrica che sopra detti Fondi potesse esser fatta costruire». ⁶⁰

Il documento Mandelli non è un semplice contratto d'affitto, ma sostiene l'esistenza di un progetto condiviso con i Morosini per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo. Non solo: già nel XVII secolo i Grimani avevano stipulato degli accordi con gli stessi Morosini per la costruzione del loro primo teatro. Infatti si parla di «vecchi accordi intercorsi tra casa Morosini e Casa Grimani circa l'accesso al teatro di Santi Giovanni e Paolo sin dall'anno 1663», di «una provisionale di ducati 120 seguita il 21 maggio 1749 e presentata ai Giudici di Petizion» e di «un Costituito del 27 settembre 1749 presente presso il Procurator di Comun». ⁶¹

Per il terreno, che si trovava locato a Gaetano e fratelli Marsili per 86 ducati all'anno, Fiorini si impegna a pagare un canone di 130 ducati (con un considerevole aumento rispetto al prezzo concesso ai Marsili). L'affitto, inoltre, doveva essere investito da Morosini nelle Scuole Grandi o Arti della città, come cautela del capitale libero, con una rendita del 4% annuo, pari a 130 ducati.

I punti quinto, sesto, settimo e ottavo del contratto chiariscono la vera natura del progetto: ricostruire l'antico teatro, sfruttando il fondo della distrutta sala e incorporandovi quello contiguo dei Morosini. Infatti nella scrittura si legge che Fiorini è libero di edificare su quel terreno qualsiasi fabbrica desideri, senza che i Morosini possano impedirglielo. Se mai egli intendesse demolire,

58. *Presentatio contracto*, 27 aprile 1750, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9283, cc. 51v.-55v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli). Per la trascrizione del documento cfr. *infra Appendice*, doc. 5.

59. Ivi, c. 53v.

60. Ivi, c. 52r.

61. Ivi, cc. 51v.-55v.

insieme ai capannoni di *teze*, il granaio di proprietà Morosini, al presente affittato a Michiel e fratelli Grimani, potrà farlo, previa la rinuncia degli attuali affittuari e la corresponsione annuale di 75 ducati e di una regalia (come da contratto d'affitto stipulato con i Grimani). Il settimo punto esplicita i rapporti tra Fiorini e i Morosini per un'eventuale ricostruzione del teatro:

Se saprà il Fondo del distrutto Teatro acquistato dal med[esi]mo Sig. Fiorini dal Mag[istra]to ecc[ellentissi]mo de Provveditori di Comun li 11 giugno 1749, e di sua particolar ragione, ne venisse costruito un nuovo per cui devono stare detti NN.HH. Morosini alle antiche Carti, e Conventioni con li NN.HH. Grimani, però resta dichiarato anche con la presente, che succedendo tal rifabrica e ritrovandosi a Recitare Opere in Musica come negl'anni successivi al 1668, sino al 1714 doveranno restar contenti essi NN.HH. Morosini di quanto fu stabilito, e convenuto in dette antiche Carte sin l'anno 1663.⁶²

Ovvero si intende concesso il libero ingresso alla porta per i membri di Ca' Morosini e il godimento di un palco di proscenio di secondo ordine. Inoltre, nel caso in cui nel nuovo teatro si recitasse anche nella fiera dell'Ascensione, i Morosini dovranno scalare a Fiorini 10 ducati dai 130 d'affitto.

5. *Il progetto della ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo*⁶³

Il progetto per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo è conservato nei registri del notaio Mandelli ed è datato 15 gennaio 1752. A conclusione della busta 9284 si trovano due fascicoli sciolti inerenti la fabbrica, di cui nella busta 9351 non esiste minuta: la motivazione più probabile di tale assenza è che, a seguito della morte del notaio o della mancata attuazione del piano, le carte sono state inserite nel registro senza essere segnalate.⁶⁴ Si tratta di un progetto di stipula per ottanta interessati in un sistema di compravendita dettagliato ed elaborato, nel quale non sono mai nominati i Grimani, dato che Fiorini (seppur per i nomi che dichiarerà) agisce in qualità di affittuario su un fondo di proprietà dei Morosini. Gli intenti sono chiari fin dalle prime righe: si vuole ridonare alla cit-

62. Ivi, cc. 53v.-54r.

63. Cfr. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9284, fasc. n.n. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli); per la trascrizione del documento cfr. *infra Appendice*, doc. 6.

64. Suppongo che questo inserimento sia avvenuto il 9 aprile 1753, quando l'architetto Francesco Bognolo riceve dai notai deputati all'Archivio delle scritture dell'archivio dei notai morti il disegno del teatro, allora presente nelle carte del defunto Lorenzo Mandelli. Quindi è probabile che il disegno venisse restituito all'architetto e l'atto ritornasse a essere inglobato nel registro del notaio.

tà un importante teatro di opera seria, riportando agli antichi splendori il Santi Giovanni e Paolo, un tempo capace di donare fasto e divertimento alla città.⁶⁵

Il progetto, dunque, nasce in concomitanza con la ridefinizione repertoriale del San Samuele e del San Giovanni Grisostomo. Non solo: il naufragio dello stesso progetto sarà un passaggio necessario e vincolante per il successivo e ben più fortunato piano di edificazione del San Benedetto. Infatti, essendo il San Giovanni Grisostomo aperto a uso di commedie, si reputa necessario:

studiare il modo più facile d'erigerne un altro più magnifico, e distinto di tutti pur a SS[anti] Gio[vanni] e Paolo sopra fondo, ove anticamente esisteva ancora Teatro, ed ora concesso dalli NN.HH. ser Ferigo, ser Tomaso, e ser Francesco Fratelli Morosini furono de ser Dom[eni]co proprietrij di d[et]to Fondo, ad uso, e libera disposizione del Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, e per l'oggetto di detta nuova erezione di Teatro, in cui con il minore aggravio ed incomodo della Nobiltà, e de' particolari, anzi con loro vantaggio a distinzione di tutti gl'altri Teatri possa sostenersi col decoro di questa Città la continuazione in esso perpetuam[ent]e, com'è universal desiderio, dell'Opera in Musica serie, e nobili, come si praticò per il passato nelli due mentovati Teatri, escluse sempre in questo le Commedie, e le Opere buffè, che mai potranno in esso introdursi.⁶⁶

Non solo si intende costruire un teatro che possa rendere lustro e onore alla città di Venezia, ma alla nobiltà veneziana viene anche proposto, in maniera articolata e analitica, un progetto duraturo e stabile tra ottanta compatroni che non gravi più sulle finanze di un'unica famiglia, la quale difficilmente può disporre liberamente del capitale necessario. Inoltre tale strumento vuole assicurare stagione dopo stagione la continua rappresentazione di opere serie. Fiorini desidera in questo modo sollecitare la nobiltà a concorrere alla sottoscrizione dei capitoli; a seguito della quale si potrà procedere alla costruzione in base al disegno dell'architetto Francesco Bognolo eseguito da Antonio Visetti. Le aspettative sono molto alte: si arriva ad affermare di voler innalzare una sala «di lustro maggiore d'ogni altro Teatro d'Italia».⁶⁷

Seguono i trenta capitoli. Il teatro dovrà essere composto da quattro ordini e un pepiano, di trentuno o trentatré palchi, con un pergoletto di mezzo,

65. «Fra li diversi Teatri, che da più d'un Secolo fiorirono in questa Ser[enissi]ma Dominante il più rinomato si rese q[ue]llo eretto in Contrada di S. Marina detto di SS. Gio[vanni] e Paolo molti anni prima, che si edificasse l'altro egualmente famoso a S. Gio[vanni] Grisostomo, i quali per le particolari, e distinte rappresentazioni de' Drammi in Musica, sempre sostenute con Nobiltà, e decoro furono celebrati da tutto il Mondo» (ASV, *Notarile. Atti*, b. 9284, fasc. n.n., c. n.n. [protocolli del notaio Lorenzo Mandelli]).

66. Ibid.

67. Ibid.

sei prosceni, dieci 'di faccia' e i restanti 'di banda' (punto 1). Dovrà essere dipinto alla perfezione entro i prossimi diciotto mesi. Nel primo ordine sarà allestita la 'bottega d'acque' per la ricreazione del nobile pubblico. La sala sarà inaugurata nel 1753 e saranno possibili le recite anche durante l'Ascensione, ma sempre di opere serie (punto 2).

Gli interessati all'impresa dovranno sottoscrivere il progetto scegliendo un palco di pepiano, primo o secondo ordine, esborsando un capitale di 1.100 ducati (punto 9). Il numero degli interessati è fissato a ottanta (corrispondente al numero dei palchi nei citati tre ordini).⁶⁸ I palchi prescelti saranno in perpetuo di proprietà degli interessati e dei loro discendenti, i quali potranno disporne liberamente vendendoli, ipotecandoli o affittandoli a loro piacimento (punto 8). Il contratto dovrà essere sottoscritto nel giro di tre mesi a partire dal primo marzo ed entro il primo giugno 1752; passato il quale termine si intenderà il progetto scaduto «e sarà in libertà del d[et]to Sig. Fiorini di fare sopra il d[et]to Fondi, e del Teatro stesso, che si fabricasse tutto ciò, che fosse del di lui mag[gior] interesse» (punto 29).⁶⁹

A partire dal primo marzo ed entro tre mesi, dal consorzio degli ottanta interessati dovranno essere eletti a maggioranza di voti tre presidenti direttori della fabbrica, dei quali uno prenderà anche il titolo di cassiere (punto 4). A quest'ultimo gli ottanta interessati dovranno immediatamente sborsare 500 ducati, del maggior capitale di 1.100 ducati. L'ammontare totale della prima riscossione sarà di 40.000 ducati, dei quali 12.500 dovranno essere investiti nei pubblici depositi (Scuole Grandi o Arti di Venezia) per «subrogare li prò [...] alle rendite de' stabili dei NN.HH. Morosini»,⁷⁰ mentre gli altri 27.500 dovranno essere utilizzati per la costruzione del teatro. Il rimanente esborso da parte di ogni interessato, di 600 ducati, della somma dei 1.100, dovrà essere versato terminata la fabbrica ed entro il mese di gennaio 1753 (punto 5). Del totale del secondo pagamento, pari a 48.000 ducati, 37.500 dovranno essere depositati al pubblico Banco giro per essere investiti a cauzione del contratto e 10.500 saranno utilizzati dal cassiere della fabbrica per il completo adempimento della costruzione, per la pittura, le scene e le macchine di scena. Dunque i 10.500, uniti ai precedenti 27.500, formano un capitale di 38.000 ducati, interamente finalizzato all'erezione del teatro.

Gli interessi annui del 4% maturati sul capitale dei 37.500 ducati a cauzione della fabbrica dovranno di anno in anno essere reinvestiti nel medesimo fondo

68. Saranno esclusi il pergoletto di primo e secondo ordine, i palchi nn. 14, 15, 17 e 18 del primo ordine (destinati agli ambasciatori) e i nn. 4 e 28 di pepiano, a libera disposizione di Fiorini, come anche i palchi pergoletto del terzo ordine, i nn. 1, 11, 21, 31 del terzo ordine e i due 'saloncini' sopra i prosceni del quarto ordine.

69. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9284, fasc. n.n., c. n.n.

70. Ibid.

per i seguenti trentaquattro anni (dal primo marzo 1753 al 1785); al termine dei quali (come si dimostra nel fascicolo denominato Foglio A) il capitale sarà accresciuto a 138.770 ducati (punti 6 e 7). Solo allora gli ottanta interessati potranno essere affrancati del capitale di 1.100 ducati inizialmente esborsato. Per cui se dai 138.770 vengono sottratti gli 88.000 per l'affrancazione degli interessati (pari a 1.100 per gli ottanta sottoscrittori), resta un capitale di 50.770, di cui 770 ducati rimangono a disposizione di Fiorini e i restanti 50.000 dovranno essere perpetuamente investiti a cauzione del contratto. Inoltre dagli interessi annuali del 4% sul capitale di 50.000 ducati, pari a 2.000 ducati, dovranno essere estratte a sorte ogni anno due grazie, del valore di 500 ducati, da donare a favore degli ottanta interessati (come si dimostra nel fascicolo denominato Foglio B).

Nel giro di tre mesi a iniziare dal primo marzo 1752, i palchi di terzo e quarto ordine (esclusi quelli di pertinenza di Fiorini) saranno concessi a godimento con il pagamento di 300 ducati per il terzo ordine e di 200 per il quarto. Di tale pagamento, un terzo sarà esborsato nell'immediato al cassiere della fabbrica per essere utilizzato per il perfezionamento della fabbrica o, se non fosse necessario, a vantaggio dell'impresa; mentre i rimanenti due terzi saranno devoluti entro il gennaio 1753 per essere investiti a cauzione del progetto (punto 9).

Al fine di garantire l'apertura del teatro stagione dopo stagione, si provvede la sala di una congrua dote, per la quale sono tenuti tanto gli ottanta interessati, quanto i proprietari dei palchi di terzo e quarto ordine a pagare ogni anno teatrale (una parte alla metà di settembre e l'altra alla metà di gennaio) il prezzo d'affitto (punti 13, 15, 16, 17 e 19).

I proprietari che non pagassero la loro quota saranno esclusi per quell'anno dalla disposizione del palco che sarà liberamente ceduta all'impresa. In caso si recitassero opere anche durante l'Ascensione, i proprietari dei palchi dovranno corrispondere una somma aggiuntiva pari alla metà di quanto pagato per l'autunno e il carnevale. A tal proposito, sarà possibile per ciascun proprietario rinunciare al palco per la stagione della fiera. Nell'eventualità, pur eccezionale, che mettessero in scena commedie o opere buffe, gli ottanta interessati e proprietari del terzo e quarto ordine non saranno tenuti a nessuna contribuzione per quell'anno (punto 20).

Curioso è il metodo di conservazione delle entrate. Il denaro proveniente dalla contribuzione dei palchi, dalle affittanze annue dei palchi non disposti, dai biglietti della porta e degli scagni, dall'affitto del botteghino delle acque e dagli introiti delle feste di ballo, dovrà esser depositato in uno scrigno chiuso con tre chiavi: una affidata al cassiere, un'altra a uno dei sei presidenti e la terza al conduttore dell'impresa. Detratto il dovuto a virtuosi, ballerini, musicisti, pittori, operai e inservienti del teatro, il disavanzo del capitale contenuto nello

scrigno dovrà essere così ripartito: due terzi a disposizione del conduttore e un terzo come deposito a garanzia delle recite della successiva stagione (punto 23).

Inoltre, a seguito del pagamento dell'importo annuale, gli ottanta interessati possono conseguire entro il mese di novembre fino a trecento biglietti d'ingresso per ogni palco (centocinquanta per i proprietari di terzo e quarto ordine) del valore di 1 lira e 10 soldi cadauno (in caso di recite durante la fiera dell'Ascensione potranno conseguire un terzo del numero dei biglietti sempre per il medesimo valore). Resterà, invece, al conduttore dell'impresa e ai sei presidenti il compito di fissare di anno in anno il costo del biglietto d'ingresso. Gli 'scagni' in platea costeranno 4 lire per le prime recite di opere nuove e l'ultima recita di Carnevale, 2 lire la domenica e le altre sere 1 lira.

Ogni anno nel mese di settembre saranno eletti sei presidenti e un cassiere dal corpo degli ottanta interessati, i quali per quell'anno non avranno alcun obbligo di pagamento. Tuttavia, al momento della sottoscrizione, gli interessati potranno rinunciare a tale elezione (punto 14).

La conduzione dell'impresa sarà affidata a Fiorini, il quale si impegna a garantire la corretta esecuzione delle clausole contrattuali (punto 14). Inoltre

durante la vita del sud[det]to Sig. Fiorini il Teatro stesso sarà da lui, o da chi da esso fosse dichiarato in sua vece condotto, col metodo nella presente espresso, sciogliendo lo stesso col consiglio, e parere sempre delli sei Pressidenti le Comp[agnie] de Virtuosi, Ballerini, Suonatori, e così ogn'altra sorte di persone inservienti al Teatro med[esimo].⁷¹

Le compagnie prescelte dovranno essere composte da almeno sei virtuosi di musica e da dieci ballerini tra i migliori disponibili, da sostituirsi di anno in anno a piacere del conduttore, con consiglio dei sei presidenti (punto 27). Ogni anno dovranno essere composte almeno dodici scene nuove e si provvederà al vestiario, all'orchestra e alle decorazioni; le recite non saranno in numero inferiore alle sessanta annuali (punto 28). Alla morte di Fiorini la conduzione «resterà in possesso, ed uso pieno unitamente alla Sala, Bottega, e Ingressi di d[et]ti 80 Interessati dalli di cui sei Pressidenti d'anno in anno sarà fatto ogni di loro volere per far seguire le recite».⁷²

71. ASV, *Notarile. Atti*, b. 9284, fasc. n.n., c. n.n., punto 21 (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

72. Ivi, punto 22. Si aggiungono capitoli di vario genere, intesi a regolare ogni eventualità a cauzione degli ottanta interessati, come nel caso in cui i Morosini volessero ritornare in possesso del fondo prima dei trentaquattro anni stabiliti (punto 10); le precauzioni in caso di incendio (punto 11); nell'ipotesi in cui gli interessati volessero essere rimborsati del loro capitale e sciolti dall'intesa prima dei quarant'anni stabiliti (punto 12); come dovranno comportarsi i servitori in teatro (punto 18); nel caso in cui non si recitasse per qualche stagione o per il corso di sei anni continuativi (punti 24 e 25).

Tuttavia, il progetto non ottiene il successo auspicato: si possono contare solo ventisei sottoscrizioni a discapito delle ottanta previste. Ma Zuanne Fiorini non demorde: il primo luglio 1752 propone delle modifiche al progetto iniziale. Questa seconda versione⁷³ è registrata come fascicolo sciolto a conclusione della busta 9285 dei protocolli Mandelli (anche in questo caso manca la minuta corrispondente nella busta 9351, a significare che le carte stesse costituiscono la scrittura da doversi registrare in un secondo momento). Si tratta di una semplificazione del primo contratto, in cui si restringe il numero degli interessati da ottanta a trenta. Inoltre i sottoscrittori dei palchi di pepiano, primo e secondo ordine, come pure quelli di terzo e quarto ordine, saranno esenti dall'esborso del canone annuo per il palco prescelto (punto 1). Dovranno però accrescere il capitale versato alla sottoscrizione: per i palchi di proscenio di primo ordine si passa da 1.100 a 1.700 ducati; per quelli di faccia di primo ordine a 1.600; per i prosceni di pepiano a 1.600; per quelli di faccia di pepiano a 1.500; infine, per quelli di faccia e per i palchi di proscenio del secondo ordine a 1.500. Con una riscossione complessiva pari a 47.200 ducati.

Per gli otto palchi di terzo ordine dovranno essere sborsati 600 ducati cadauno, per un totale di 4.800; mentre per i due del quarto ordine 500, per un totale di 1.000 (punto 2). Sommando i 1.000 e i 4.800 ai precedenti 47.200 si ottiene un capitale di 53.000 ducati. Il primo esborso, di 500 ducati, dovrà essere fatto al cassiere dopo l'elezione (il cassiere è prescelto tra i tre presidenti della fabbrica eletti dal corpo dei trenta interessati); il secondo, di 500 ducati, andrà versato nel mese di dicembre mentre il rimanente sarà consegnato una volta terminata la fabbrica (lo stesso dovranno fare quelli del terzo e quarto ordine per un quarto delle loro somme) (punto 3).

Il primo versamento darà l'importo complessivo di 16.933 ducati, dei quali 12.500 dovranno essere investiti in fondi a Ca' Morosini e il resto, unito al secondo esborso pari a 16.933, dovrà essere utilizzato per la fabbrica; mentre all'ingrandimento e perfezionamento della stessa contribuirà il terzo pagamento, dell'ammontare di 19.134.

Dal consorzio saranno eletti sei nuovi presidenti, ai quali è affidata la direzione del teatro. Costoro sceglieranno dodici tra i migliori palchi perché siano venduti a vantaggio della fabbrica. Gli interessi maturati sul capitale tratto dall'affitto o dalla vendita dei palchi dovrà servire all'affrancazione dei trenta interessati e dei proprietari di terzo e quarto ordine, nel seguente modo: nel corso dei successivi quarant'anni sarà estratto a sorte ogni anno uno dei proprietari cui sarà restituito il capitale versato (punto 4). Tra i diritti dei presidenti ci sarà la concessione della vendita o dell'affitto di anno in anno dei restanti

73. Per la trascrizione del documento cfr. *infra Appendice*, doc. 7.

palchi, per una sicura e congrua dote del teatro a garanzia della continuazione perpetua delle recite (punto 6).

Fiorini, in qualità di conduttore dell'impresa, dovrà procedere alla selezione dei virtuosi, ballerini, suonatori e personale del teatro sempre dietro consiglio dei sei presidenti e non oltrepassando la spesa annua di 14.000 ducati, pari alla dote della fabbrica. Per questo compito, riceverà il regalo annuo di 500 ducati per il resto della sua vita (punto 8).

Consegnando al notaio Mandelli le carte con le aggiunte al progetto di riedificazione del Santi Giovanni e Paolo, il 15 luglio 1752 Fiorini intima ai ventisei interessati del precedente progetto di prendere in visione la nuova regolamentazione per procedere alla sottoscrizione con la firma e la scelta dell'ordine e numero del palco. Gli interessati quindi:

restano però colla presente reverentissima Estragiudiziale Scrittura umilmente eccitati da D. Zuanne Fiorini Esibitore del Progetto stesso a volersi compiacere nel restante giro di tutto il corrente Mese di Luglio di accettare con la nuova lor' firma la d[ett]a regolazione, et aggiunta al Progetto medesimo, o a rinunciare assolutamente alla scielta de Palchi da essi fatta per poter esser poi liberatamente di quelli disposto in loro vece ad altri.⁷⁴

La sorte di questa seconda versione del progetto è ben peggiore di quella toccata alla prima: dei trenta spazi riservati alla sottoscrizione ne sono occupati solo quattro. Dunque il magnifico, accurato disegno di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo non avrà mai una continuazione. Tuttavia esso getterà le basi per ben più fortunati progetti successivi: nella stagione 1752-1753 Fiorini approderà al San Moisè e, avvenimento molto importante, i Grimani inizieranno a intavolare le trattative con i Venier attraverso la figura di Morinello per l'acquisto del fondo su cui si ergerà il teatro di San Benedetto.

Il 15 marzo 1747 i fratelli Gerolamo e Antonio Giustinian concedono in affitto ad Angelo Mingotti il San Moisè per tre anni, a partire dalla Sensa del 1747 fino al 1750, per la cifra annua di 550 ducati.⁷⁵ Il San Moisè è un piccolo, grazioso teatro con un'orchestra di ridotte dimensioni e dunque meno costoso rispetto ad altre sale cittadine. Mingotti «aveva compreso che un genere tutto sommato nuovo, quello comico, era il cavallo su cui puntare se si voleva avere successo o guadagnarsi da vivere, almeno a Venezia».⁷⁶

74. *Intimatio*, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9285, cc. 69v.-71r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli); cfr. anche b. 9351, fasc. 64 (minute dello stesso notaio).

75. Cfr. POLIN, *Introduzione*, cit., pp. 16 e 105 n. 22.

76. Ivi, p. 20. Con la messa in scena di un'opera buffa si poteva risparmiare su più fronti: il testo era 'componibile', capace di adattarsi al meglio alle potenzialità espressive dei cantanti e

Per l'autunno del 1748 Mingotti riunisce una nuova compagnia e assolda Goldoni, il quale muta e adatta in fretta e furia l'intreccio de *La semplice spiritosa*, dando vita a *La scuola moderna* con la musica di Vincenzo Ciampi. Nel carnevale 1749 sono rappresentati l'opera buffa *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* e l'intermezzo *La favola de' tre gobbi*, mentre nell'autunno 1749 vanno in scena *L'Arcadia in Brenta* e *Il Negligente*, dando così avvio a una produzione autoctona di opere buffe.⁷⁷ Dopo di che Mingotti rinnova il contratto con i Giustiniani per altri cinque anni⁷⁸ e nella stagione 1750-1751 assolda nuovamente Goldoni (*Il mondo della luna* e *Arcifanfano re dei matti*, entrambe musicate da Galuppi). Tuttavia, due anni dopo, deve concedere in subaffitto la gestione del San Moisè a Fiorini.⁷⁹ Tale subaffitto (1752-1753) è successivo, e forse consequenziale, al passaggio di Goldoni dal San Moisè al San Samuele per l'opera buffa (1751-1752).⁸⁰

Si è detto che nel gennaio 1752 Fiorini è impegnato nel progetto di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo e che le mancate sottoscrizioni mandano in fumo il piano; già il 30 maggio seguente Fiorini sottoscrive con Mingotti un contratto di subaffitto del San Moisè per la stagione teatrale ventura.⁸¹

Si può documentare la sussistenza di rapporti collaborativi tra gli impresari del San Samuele e Mingotti. Infatti, come si è visto, per quest'ultimo Fiorini ha scritto *L'opera in prova alla moda* nel carnevale 1750-1751. Inoltre, da quanto ipotizza Giovanni Polin, l'opera inaugurale del San Samuele nel maggio 1748, *Leucippo* di Hasse, è «una partitura forse fatta venire da Dresda, dove era stata rappresentata nell'ottobre del '48, da Mingotti tramite il fratello Pietro, all'epoca attivo nella capitale sassone».⁸² Infine i Grimani affidano la stagione teatrale del 1752-1753 ad Antonio Codognato, lo stesso impresario che l'anno successivo, il 24 marzo 1753, firma un contratto di subaffitto del San Moisè per la stagione 1753-1754.⁸³

risultare sempre nuovo grazie a inserimenti, sostituzioni, tagli; inoltre si potevano utilizzare gli stessi cantanti delle opere serie che a volte portavano addirittura con sé il vestiario dei precedenti allestimenti.

77. Cfr. *ivi*, pp. 23-24.

78. Cfr. *ivi*, pp. 29 e 110 n. 63.

79. Cfr. G. POLIN, «*Il mondo della luna* di Goldoni-Galuppi: uno studio sulla tradizione settecentesca», *Fonti musicali italiane*, 2008, 13, pp. 39-92: 43 n. 22.

80. «L'impresario [Mingotti] subaffitterà il San Moisè a Zuanne Fiorini a partire dal 1752, mentre Antonio Codognato sarà impresario al San Samuele nel 1753. A partire dalle stagioni autunno 1751-carnevale 1752, Goldoni andrà a lavorare, almeno come librettista, al San Samuele dei Grimani, suoi protettori agli esordi, per conto di un nuovo impresario, Prospero Olivieri» (POLIN, *Introduzione*, cit., p. 30).

81. Cfr. ApGR, b. 586 (busta rossa n. 2), fasc. 7. A tal proposito ringrazio Giovanni Polin per le generose segnalazioni.

82. POLIN, *Introduzione*, cit., p. 27.

83. Cfr. ApGR, b. 586 (busta rossa n. 2), fasc. 8.

Parrebbe scontato concludere, ma si tratta solo di un'ipotesi preliminare, che i Grimani estendano il loro controllo, o più semplicemente la loro area d'interesse, anche sul San Moisè, approfittando della partenza da Venezia di Angelo Mingotti⁸⁴ e attraverso la gestione di quel teatro da parte di impresari che lavorano nei teatri di famiglia. Del resto, di fronte al fallito tentativo di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, i Grimani non sembrano arrendersi e avviano un'opera di rilancio straordinaria, tanto che nell'aprile del 1753 incaricano Morinello di intavolare le prime trattative con i Venier sul fondo su cui nel 1755 si conclude l'edificazione del San Benedetto, il tanto desiderato teatro d'opera seria.⁸⁵

APPENDICE

La trascrizione è prevalentemente conservativa. La punteggiatura e gli accenti sono stati regolarizzati dove necessario per una migliore comprensione del testo. Le abbreviazioni sono state sciolte e segnalate dall'utilizzo della parentesi quadra.

Doc. 1

Supplica dei Grimani, attraverso Zuanne Fiorini, ai Provveditori di comun per il fondo incendiato del teatro di San Samuele, 16 ottobre 1747, MCV, ms. Pdc 1414/5, cc. 1r.-10r.

1747 Indicione Xme Die nero [?] Xma Sexta Mensis 8bris
 Gl'III[ustriss]mi et Ecc[ellentiss]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun infras[crit]ti con l'autorità impartita al loro Mag[istra]to dal Decreto del Reverissimo Maggor

84. «Disposto il Sig. Angiolo Mingotti d'intraprendere in Stati alieni e lontani viaggi che possono per le di lui imprese trattenerlo pur lontano da questa Città molto tempo» (ivi, fasc. 7).

85. «1753, 8 aprile. Copia dell'*instrumento* stipulato da Sebastiano Venier con Giovanni Morinello per la vendita di alcuni stabili in contrada San Benedetto, da destinarsi per l'erezione di un nuovo Teatro *per vantaggio che ne viene a resentire alla Città.* / [...] il Morinello si impegnava a dare et assegnare al detto N.H. Venier un palco pepian in detto nuovo Teatro, nell'istesso numero e situazione in cui è il palco che al presente detto N.H. Venier possede e gode nel pepian del Teatro di San Gio. Grisostomo per esser dal predetto N.H. Venier con li suoi eredi perpetuamente goduto, et subito edificato, e terminato, che sarà esso nuovo teatro dovrà esserli consegnata la chiave del palco stesso... et il palco del Teatro nuovo dovrà intendersi e sarà pepetualmente surogato al palco di San Gio. Grisostomo, cosichè in vece di quello detto N.H. Venier, con li suoi eredi, dovrà godere e perpetuamente possedere il palco del nuovo Teatro» (*Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo [secoli XVI-XIX]*, catalogo della mostra a cura di M. DAL BORGO [Venezia, 13-21 febbraio 2012], s.l., s.e., 2012, pp. 31-32, doc. 37; il corsivo è nell'originale).

Consiglio 1546 4 7bre, et altri Decreti dell'Ecc[ellentissi]mo Senato disponenti nella Materia de Beni rovinosi, e condizionati di questa Città, et sue adiacenze, havendo osservata la Suplica avanti di loro presentata da D[omin]o Zuanne Fiorini per nome delli sottoscritti N.N.H.H. Grimani li 1 8bre corente sono conconcordem[en]te per esecuzione dovuta alli Decreti sudetti, devenuti agl'atti infrascritti et alla stipulatione del presente Publico Instrumento.

Ill[ustrissi]mi et Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun

Il fu N.H. q Zuanne Grimani fu de q Vettor Padrone del Teatro in Contrà di S. Samuel assegettò il medesimo con suo Testamento 1661 primo Feb[brai]o per atti del q[uonda]m D[omin]o Tadio Federici fu Nod[ar]o Veneto ad un perpetuo fideicomisso mascolino a beneficio presentemente delli N.N.H.H. ser Vincenzo, e Fratelli Grimani furono di q Z. Carlo e sua posterità.

Colpo fatalissimo e rovinoso a detti N.N.H.H. è l'incendio insorto in detto Teatro la notte delli 30 dello spirato Settembre, che ha il tutto riddotto in cenere.

Rimane ancora il Fondo con pochi Muri cadenti in maniera che essi, e la loro posterità rimane spoglia d'un preziosissimo capitale che nello Stato presente non e loro possibile per il necessario grandioso dispendio a rifabricarlo.

Preveduti lo casi di rovine nei Stabili condizionati ha provveduto la pubblica Sapienza al possibile riparo con la legge del Reberis[s]imo Maggior Consiglio 4 7bre 1546, con cui fu demandata la facultà all'E.E.V.V. di Svincolar dal Fideicomisso li Stabili condizionati, rovinosi, o con la vendita delli medesimi al Publico Incanto per essere il tutto investito a prò del Fideicomisso, o con la livellazione, con che in tal modo resti riparato il danno al possibile del fideicomisso, il decoro della Fabrica alla Città, et alla Cassa pubblica il dritto delle vendite.

Con la scorta di questo ricorono detti N.N.H.H. eredi fideicomissarii avanti l'E.E.V.V., et attesa l'impotenza di poter col proprio dinaro redificar detto Stabile in detto Teatro, implorano che fatta la Stima di detto fondo per rilevar la vendita che nello stato presente affitandolo potrebbe cavarsi, sia comandata la vendita o livellazione giusto le leggi. Onde fatto libero il fondo possino pravedere il dinaro necessario ad una pronta reffabrica, e cautar le perssone che farano gl'esborsi per detta reffabrica con il sopradetto fondo e refabrica stessa. Grazie.

Vincenzo Grimani aff[erm]o.

Michiel Grimani aff[erm]o.

Alvise Grimani aff[erm]o.

Zuanne Grimani aff[erm]o.

Adi 2 ottobre 1747

Presentata la sudetta Suplica da D[omin]o Zuanne Fiorini per nome delli Sud[det]ti N.N.H.H. avanti di SS.EE. / Illico [?] /

Gl'ill[ustrissi]mi et Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun veduta, e letta la sud[det]ta Suplica hanno ordinato al Prato dell'Off[ici]o che portar si debbi sopra loco al hid.e [?] ben incendiato, e riferire il Stato, et valore del medemo et sic.

Pier Alvise Bragadin

Nicolò Barbarigo

Nicolò Canal
 Proved[ito]ri. di Comun

Adi 3 8bre 1747

A ordine degl' Ill[ustrissi]mi et Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun io Bernardo Bettinzani Prore del loro Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to mi dono [sic] conferito in contrà de S. Samuel, e fatto il sopraloco nel Sito ove era il Teatro, e quello da me veduto con tutti li palchi, e Copperto intieramente incendiato, vi è rimasto in piedi solo li quatro muri laterali, e pochi nell' interno, li quali si ritrova aperti fuori di piombo e pregiudicati dall' incendio, et in qualche porte precipitati dalla caduta del Copperto cosiche si ritrova intieramente rovinoso in tutte le sue parti, e tanto affermo con giuramento. / Bernardo Betinzani M.E.

Quanto poi al di lui presente valore tolte le dovute misure, et avuto riflesso a tutto quell si ritrova in esser de Muri e fondo Stimo valer in tutto la Summa de ducati mille Settecento Settanta tre, e grossi vindi D 1.773 S 20. / Bernardo Betinzani con giuram[en]to

Adi 5 8bre 1747

Gl' Ill[ustrissi]mi et Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun portatisi Sopra loco nel sito ove era il Teatro Sud[dett]o, et trovato dalle quale viene descritto nella Sud[dett]a relazione del Prato del' Off[ici]o SS. EE, hanno ordinato al Nod[ar]o del Off[ici]o il lievo [?] della polizza d' incanto a metodo delle leggi et Sic.

Pier Alvise Bragadin Proved[ito]ri di Comun

Nicolò Barbarigo Proved[ito]ri di Comun

Nicolò Canal Proved[ito]ri di Comun

In esecuzione della parte dell' Ecc[ellentissi]mo Senato confermata nel Seren[issi]mo Maggior Consiglio 1546 4 7bre nella materia de Beni rovinosi di questa Città, et di altri Decreti dell' Ecc[ellentissi]mo Senato in tale materia si vende, over si livella al Publico incanto al più offerente, il fondo ove era il Teatro intieramente incendiato in Contrà di S. Samuele con tutte le sue abenui e pertinencie, sitti, fondo, aere, vie, ingressi e regressi, azioni, e ragioni tra suoi confini descritti nella rellazione del Proto dell' Off[ici]o de di 7 8bre corente, salvi sempre li più veri confini, se ve ne fossero, et è detto fondo di riagione delli N.N.H.H. ser Vincenzo, e Fratelli Grimani furono di q Z. Carlo come dalla suplica presentata li 1 corente più difusamente apparisce, et vi delibererà detto fondo a chi più offerirà. Dovendo il prezzo di detto fondo esser sempre condizionato, e soggetto al Fideicomisso, per il qual effetto doverà esser obligato il compratore comprando liberamente far il deposito in Zecca al Proved[ito]r agl' ori, et argenti da esser investite a cauzione del fideicomisso, e con le condicioni tutte come si attrova lo Fondo, e prendendolo a Livello affrancabile corrisponder il prò del Capitale che offerirà in ragion di cinque per cento netti, e liberi esenti da qualunque gravezza tanto ordinaria, quanto straordinaria. Dovendo detto fondo, e qualunque reffabrica fosse fatta restar sempre obligata sino che seguirà l' affrancazione, la qual possi far esso compratore quandocumque con il deposito in una sol volta nell' Off[ici]o della Zacca a credito del Mag[istra]to a no[me] della summa per la quale li venirà de-

liberato da esser investito a cauzione come Sopra. Dovendo il Compratore nel termine di giorni otto seguita detta Vendita pagar le spese dell'Off[ici]o Solite, e consuete per detta vendita in penna di d 25 et esser reincontate a suoi danni spese et interessi
Adi 9 8bre 1747 / Pubblicata la presente poliza d'incanto sopra le scale di San Marco e di Rialto per me Zuanne Tosana Comandador Publico.

Adi 13 8bre 1747 / Si portò Sopra l'incanto al luoco stabilito e consueto de Governatori dell'Entrade Hond^o. Proved[ito]ri di Comun, e fatto incantare da Zuanne Tosana Comand[or] del Off[ici]o il sud[det]to Fondo alla presenza di molte persone, non vi fu Offerta di Sorte alcuna, e fu rimesso l'incanto per dimani matina.

14 detto / Li portò sopra l'incanto al luoco sudetto il N.H. Nicolò Barbarigo Hnd.o [?] P[rovedito]r di Comun come sopra, e fatte molte stride dal sudetto Com[an]d[ado]r non vi fu offerta di Sorte, e fu rimesso l'incanto alla presenza di Molte persone per deliberar per Lunedì Matina sarà li 16 corente

Adi 16 detto/ Si portò sopra l'incanto al luoco solito come sopra il Mag[istra]to Ecc[ellentiss]imo de Proved[ito]ri di Comun tutti tre in numero e fatto stridar come sopra da Zuanne Tosana Com[anda]d[or] il Sud[det]to Fondo, e fu offerto da D[omin]o Zuanne Fiorini ducati mille ottocento cinquanta correnti da S 6:4, et doppo datte le tre Solite voci fu deliberato lo stesso al Sud[det]to Fiorini per li nomi che dichiarirà con il tocco della Mazza esistente in Mano di S.S.E.E. con riserva delle polize servite, et stridato da Zuanne Tosana Comand[ado]r Sudetto chi vuol preseritar polizze secrete le presenti in mano di S.S.E.E. e fu presentata l'infrascritta Polizza.

Ill[ustriss]imi et Ecc[ellentiss]imi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun

Offerisco io qui Sottoscrito per li nomi che dichiarirò per la livelazione del Fondi, Muraglie, et altro rovinoso che conteneva il Teatro in Contrada di S. Samuel di pagar annualmente alli rappresentanti fideicomissarii del fu N.H. ser Zuanne Grimani fu de q. Vetur ducati cento correnti annui liberi da gravezze in ragione di cinque per cento per detto fondo sino all'affrancazione di ducati due mille correnti di Capital per esser investito a cauzione del fideicomisso con Terminazione del presente Eccelenti[ss]imo Magistrato giusto le leggi

Capital d 2.000

Rag[io]n di 5 per cento d 100

Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò affermo

Adi 16 8bre 1747

Fu presentata la detta Polizza in Mano di S.S.E.E. con l'autorità conferiteli dal Decreto del Serenissimo Major Consiglio 4 7bre 1546 et altri posteriori dell'Ecc[ellentiss]imo Senato, et attesi gl'atti tutti di sopra espressi, e dichiariti, e sopra riferita deliberazione, et oservata la soprascrita poliza secrete in Maggior summa dell'Offerta facta in nove ascendente à ducati duemille corenti da L 6:4 l'uno, e di pagare il prò come nella stessa polizza secrete come sopra registrata d [?] fanno con l'autorità suriferita datti, cesso, e conceduto a Livello francabile in D[omin]o Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirà il sopradetto fondo con le ragioni dell'aria, era di ragione delli N.N.H.H. Grimani sud[det]ti come nella di loro suplica da essi presentata li 2 8bre corente per se eredi, e sucesori suoi a Livello francabile accentante il Sud[det]to Fondo con sue

ragioni dell'aria, et con tutte le sue adiacenze giusto alla rellazione del Pratto, et con tutte le sue habeurie, e pertinenzie, azioni e ragioni, vie, ingressi, e regressi a dover per detto D[ett]o Giovanni Fiorini Eredi, e Sucessori suoi tener, goder, posseder, detto fondo incendiato et sue adacenze tutte con obbligo al detto Fiorini, o ad altri haventi causa da esso di corisponder di mesi sei in mesi sei il prò in ragion di cinque per cento esibito nella polizza secreta di supra registrata alli sudetti N.N.H.H. Grimani overo a suoi legitimi Eredi di detto fondo, et in tutto e per tutto come nella polizza d'incanto con obbligazione a detto Fiorini, o li dichiariti da esso che in caso d'affrancazione habbiano essi l'obbligo di depositare nella Publica zecca il Capitale, nella summa per cui li fu deliberato a credito del Mag[istra]to nvo [?] per essere detto Capitale investito a cauzione del Soprariferito Fideicomisso, et doverano sempre restar obligati tutti li miglioramenti che sopra esso fondo veniranno fatti per esso Fiorini, o da chi fossero dichiariti, a cauzione delli Soprad[ett]i prò come sopra esibiti, et fino all'attual affrancazione del Capitale sud[ett]o come sopra esibito, et questi tutti netti sempre, e liberi da ogni D[eci]ma e gravezza ordinaria, e straordinaria posta, o che per l'avenire fosse imposta, quali doverano sempre esser pagate da Sud[ett]o Fiorini, o da chi haverà causa da esso Cometendo a me Nod[ar]o del loro Ecc[ellentiss]imo Mag[istra]to il dovere fare il presente Publico et autentico Instrumento del quale loro EE. Prometono di manutenzione e difesa giusto l'uso dell'Off[ici]o in vigor delle quali tutte cose hanno lo stesso affermato, e roborato con l'Inf[rascrit]te Sotto[scrizio]ni Pier Alvise Bragadin

Nicolò Borborigo

Nicolò Canal

P[rovedito]ri di Comun

Tratta dalla Filza Introm[enti] Beni rovinosi esistente nel Mag[istra]to Ecc[ellentiss]imi de P[rovedito]ri di Comun Gerolamo Baggio Coad[iuto]r

Doc. 2

Atto di *conventio* tra Zuanne Fiorini e Romualdo Mauro per la ricostruzione del teatro di San Samuele, 23 gennaio 1747, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, cc. 269v.-271r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

Die Martij 23 Mensj Januarij 1747

Li Sig[no]ri Zuanne Fiorini, et Romualdo Mauri hanno presentato a me Nodaro alla presenza de Testimonij infrascritti la presente Carta sottos[crit]ta dalli stessi SS. Fiorini e Mauri di loro proprie mani e caratteri come così affermano con loro giuramento testis Scripturis nelle mani mie, et a una convenzione, sive impresa assuntasi dal d[ett]o Sig. Mauro assieme con un disegno parimenti sottoscritto di loro proprie mani Pregandomi registrare detta Carta nell'atti miei a perpetua memoria e dargliene copia autentica per valersene nell'occorrenze, et il sudetto Disegno custodirlo appresso di me, et a del seguente tenore cioè

Adì 10 Gennaro 1747/8 Venetia

Divenuto Patrone il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarerà del fondo colli suoi Muri laterali posto in Contrà di San Samuel dove si faceva Teatro, e che al p[ri]mo d'Ottobre prossimo passato restò intieramente incendiato, con pregiudizio anche de Muri sudetti come il tutto appare dalli pubblici Atti di Peritie sora luoco Vendita e deliberazione al detto Fiorini seguita per il Magistrato Ecc[ellentissimo] de Proveditori di Comun e volendo fabricar sopra l'Aquistato Sudetto Fondo un altro, e nuovo Teatro, fatti, et esaminati vari disegni in tal proposito, restò assolto quello esibito dal Sig. Romualdo Mauro, che colli patti infrascritti assume anche l'impresa di fare, e compiere la fabrica sudetta di tutto punto.

P[ri]mo Doverà detto Sig. Mauro immediate disponer e passar all'atto della Fabrica stessa, così che entro il prossimo Mese d'Aprile sia del tutto compiuto esso Teatro tanto per quello riguarda li Muri, Coperto, Platea, Scalle, Palchi, Scena, Orchestra, quanto per quell'altra occorrenza neccessaria per stabilire un compiuto Teatro il tutto d'ottimo Legname, ben secco e staggionato, e di perfetta fermenta e ridotto in ottima e laudabil forma in modo tale, che a loro non abbi à mancare che il dipingerlo. 2d° La sua struttura, e disposizione dovrà essere in tutto, e per tutto come nel disegno, che sottoscritto dalle Parti sarà posto in atti Notarioli [sic] per la reciproca cautella dovendo essere di quatro Ordini, et il Peppian con Palchi n° 33 per ordine a risserva del Peppian, che per la Porta sarà di n° 32, e con sei proscenij in cadaun ordine con sei Palchi alle bande, che abbiano sporto in fuori, e dieci senza, con dieci Palchi di facciata, et un in mezzo Pergoletto.

3° Finita detta Fabrica doverà esser visitata riconosciuta da due Periti uno per parte e riportarne da med^{mi}. in ogni genere il laudo come così la promette, e mantiene detto Sig. Mauro Impressario, con libertà espressa a d[ett]o Sig. Fiorini di spedir di tempo in tempo sopra luoco Protti per visitar il legname, e Ferramenta da meter in opera, onde sij riconosciuta della qualità, misure, e grossezze corrispondenti all'opera et alla consistente durabilità della med^{ma}.

4° Dovrà detto Sig. Mauro terminata la Senza curatamente anco applicare alla Pittura di esso Teatro cioè delli esteriori tutti delli Palchi e Cielo del Teatro medesimo, e cadaun ordine di diffirente Pittura il tutto a colla, e compiuto nel Mese d'Agosto.

5° Per tutte dette operazioni, fatture, Materiali, condotte, e spesa di qualunque sorte, nettar il fondo abruziato, trasporto di rovinazzi, et ogni altra occorrente per la fabrica di tal Teatro come sopra compresa l'assistenza, e ricognizione dell'impiego di esso Sig. Mauro resta stabilito pro bonui [?] toto eo, il prezzo di Ducati Sedecimille da L 6:4 l'uno da essere esborsato nel modo seguente: nel mese prossimo di Febraro, Marzo, et Aprile Ducati millecinquecento in cadaun mese sono D 4.500 Terminata la Fabrica d 8.000 previa la perizia di laudo della med[esi]ma, e doppo compiuta la pittura del detto Teatro, e qualunque altra incombenza assunta da esso Sig. Mauro, coll'haver realmente, intieramente, e perfetamente compiuta la costruzione di detto Teatro il resto sono D 3.500.

Alla cauzione delli quali patti, et esborsi resta espressamente ipotecato il Teatro tutto sud[ett]o come fabricato col dinaro di detto Sig. Mauro e particolarmente li Palchi alla Banda del secondo Ordine, quali in caso di ritardo, ò diffetto del pagamento di detti D 16.000 o parte de medesimi potrà apprendere, e disponer detto Sig. Mauro

come crederà del suo interesse egli potrà sortire per ricavare li D 16.000 predetti senza pregiudizio in caso di difetto delle generalità del Teatro, che sarà dal sud[de]t]o stato Fabricato.

All'adempimento di tutte le cose nella presente espresse, e contenute, obbligano le parti cadauna sorte de beni loro presenti, e venturi, e la presente sarà sottos[crit]ta dalle Parti alla presenza di due Testimonij, e sarà esibita unitamente al disegno in atti di Publico Nodaro.

Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò Aff[er]mo

Romualdo Mauri Aff[er]mo q[uan]to di sopra

Gio. Antonio Viani fui p[rese]nte Testim[oni]o

Io Zuanne Cozzoli fui p[rese]nte Testimonio

Doc. 3

Conventio tra Alba Giustinian Corner procuratessa e Zuanne Fiorini per la costruzione del teatro di San Samuele, 23 gennaio 1747, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9280, cc. 271r.-296r.: 271r.-273v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli). Si veda anche ivi, b. 9346, fasc. 176 (minute dello stesso notaio).

Die Martis 23 Mensis Januarii 1747

La Nob. Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornera come Commissaria del fu N.H. Ser Nicolò Corner Procurator di S. Marco fù suo Marito, ha presentato a me Nod[ar]o alla presenza delli Testimonij infrascritti la presente Carta sottoscritta, e firmata di proprie mani dalla detta N.D. Alba, e dal Sig. Zuanne Fiorini, et è una Coventione. Pregandomi registrarla in atti miei a perpetua memoria e dargliene copia autentica per valersene nell'occorrenze, et è del seguente tenore cioè.

1747/48 23 Gennaro Venezia

Con scrittura privata de dì 10 corr[en]te, oggi posta in atti Notariali stabili il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarirà contratto con il Sig. Romualdo Mauro per la Fabrica di un Teatro sopra il Fondo Incendiato a S. Samuel da lui Sig. Fiorini comprato per il Magistrato Ecc[ellentiss]imo De Proveditori di Comun, con il quale si prese il Sig. Mauro l'impresa a tutto suo Commodo, et incommodo di principiar immediate, e perfezionar entro Aprile prossimo l'erezione di tal Teatro in quattro ordini, et un pepian, e come in detta Scrittura, et il Sig. Fiorini per li nomi, che dichiarerà si obbligò di corrisponder per l'intiero, e totalissimo importar di quello, e d'ogni spesa occorrente la summa di D 16.000 da L 6:4 pagabili nel modo, e tempi come in quella.

Volendo però assicurarsi di render soddisfatto l'impegno sudetto, e di fare li pagamenti patuiti al Med[esi]mo Sig. Mauro ha fatto progettare il presente Contratto alla N.D. Alba Giustinian rel[icta] del fu N.H. ser Nicolò Corner Proc[urato]re, che come Commissaria del medesimo, e per conto della Commissaria dello stesso è concorsa e concorre a soministrar le predette summe delli D 16.000 per quelli impiegare nella Fabrica di d[ett]o Teatro e nel compito pagamento del Sig. Mauro Impresario di essa

Fabrica nel modo, e colli patti infrascritti.

Promette dunque d[ett]a N.D. per conto di detta Commissaria supplire all'esborso e pagam[en]to di d[ett]a Fabrica per l'importar delli D 16.000 convenuti con d[ett]o Sig. Mauro, nel modo seguente cioè

Alla metà del prossimo Mese di Febraro D 1.500 da L 6:4, e questi nelle mani del pred[ett]o Sig. Mauro Impressario per dover colli stessi egli supplire alle occorrenze giornaliera delle Maestranze, Operari, Porti e trasporti, et altro, e consegnare poi a d[ett]a N.D. Commissaria le ricevute corrispondenti dell'impiego di d[ett]i D. 1.500 che in altro non potranno esser impiegati.

Consegnate poi tali ricevute, promette d[ett]a N.D. d'esborsare nel Mese di Marzo, et Aprile altri D 1.500 per cadauno Mese, al pred[ett]o Sig. Mauro che doverà pure di Mese in Mese esibire a d[ett]a N.D. Commissaria le ricevute dell'Impiego di dette Mensuali summe, senza che possa esser tenuta a far alcun'esborso, se non precederà delli precedentemente fatti le ricevute dell'Impiego, che dovrà esser sempre nel pagamento delli operarij, et altro come sopra.

Terminata la Fabrica, et erezzione di d[ett]o Teatro e reso abile a poter in quello recitare, doverà detta Commissaria contare al d[ett]o Sig. Mauro Impressario, sine alli Mercanti Creditori del Legname e Ferramenta impiegata in detto Teatro D 8.000 pur da L 6:4 e ciò previo il Laudo che dovrà riportare la Fabrica stessa dalli Periti, che saranno all'ora elletti, e come in d[ett]a Scrittura d'Impresa segnata da esso Sig. Mauro. Il restante veramente prezzo per compir li D 16.000 patuiti promette d[ett]a N.D. Commissaria di far entrare al med[esi]mo Sig. Mauro Impressario 15 giorni doppo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro med[esi]mo, tanto del Soffitto, quanto delli Palchi, e di qualunque altro Impegno assunto dal med[esi]mo Sig. Mauro, per la reale, intiera, e perfetta costruzione di d[ett]o Teatro.

All'occasione, e prima di fare tali esborsi, doveranno come si è detto di sopra, e che così pure promette esso Sig. Fiorini per li nomi, che dichiarirà esser consegnati a d[ett]a Commissaria Cornaro Le Polizze Date delli rispettivi Mercanti et altri averanno somministrati Materiali come di qualunque sorte, e genere d'operarij che s'averanno Impiegato nella pred[ett]a Fabrica e così pure dello stesso Sig. Mauro per il saldo di detta assunta Impresa, onde realmente corsti [?] col soldo di d[ett]a Comm[issari]a del tutto fatto, Fabricato, e compito lo stesso Teatro.

Da primo di Maggio Prossimo venturo doverà principiar a correre a favor di d[ett]a Comm[issari]a il pro' del 4 per cento sopra quella summa, che sin'all'ora averà per detto oggetto come sopra esborsato e così sopra quella pro' tempore, che esborserà sino all'intiero di essi D 16.000.

Terminato poi l'intiero contimento di d[et]ti D 16.000 doverà stipularsi Instrumento di Livello affrancabile a credito di essa Commissaria, et a debito del Teatro Fabricato e di d[ett]o Sig. Fiorini Fabricatore per li nomi, che dichiarirà colla formalità ordinaria solite, e legali, e coll'Ippoteca espressa del Teatro, e Palchi di quello come cose tutte fatte con dennari di d[ett]a Commissaria Cornaro, e con facultà alla med[esi]ma, quando nel giro di tre anni successivi non venisse affrancato, di poter estrarre a suo piacere, o far vender particolarmente tanti delli Palchi alla banda del secondo ordine, quanti corrisponder possano e vogliano al rimborso et affrancazione del detto Capitale

di d[et]ti 16.000 pro', e spese, quali Palchi espressamente, restano Ippotecati al d[et]to Livello senza però pregiudizio, caso questi non bastassero, della generalità di tutto il Teatro, che viene col soldo sudetto eretto e fabricato.

Alba Giustiniani Cornaro come Comm[issaria] Affermo

Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarerò Aff[er]mo

Gio. Batt[ista] Caresani fui Testimonio

Io Pietro Valentini fui Testimonio

Presentibus in Ca' Corner de Confinio S. Mauritij et d[et]to Io Bagata Caresana q.

Marè Antonij, et d[et]to Petro Valentini q. Iosephi Testibus.

Doc. 4

Progetto del teatro di San Samuele firmato da Zuanne Fiorini per i nomi che dichiarerà, 26 marzo 1748, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, cc. 18r.-22v.: 18r.-20r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

Die Martis 26 Mensis Martij 1748

Il Signor Zuanne Fiorini quondam Zuanne per li nomi, che dichiarerà, hà presentato a Me Nodaro alla presenza delli Testimonij Infrascritti la presente Carta dal Medesimo Fiorini per li nomi come sopra, et dalli Nobil Homini ser Michiel, ser Alvise, et ser Zuanne fratelli Grimani, furono de ser Zan Carlo come Pieggi di loro proprie Mani Sottoscritta, e firmata, li caratteri de quali Signor Fiorini, e Nobil Homini fratelli Grimani a Me Nodaro ben cogniti, et è un Progetto per occasione del Nuovo Teatro che si fa fabricare a San Samuel dal detto Signor Fiorini per li nomi, che dichiarerà. Pregandomi registrarla in atti miei a perpetua memoria, e rilevarla in forza di pubblico Instrumento, e dargliene Copia auttenticha per valersene nell'occorrenze, et è del seguente tenore cioè...

Adi primo Febraro 1747 M[or]e V[enet]o Ven[etia]

Avendo divisato il Signor Zuanne Fiorini compratore per li nomi, che dichiarerà del fondo vano, et incendiato a San Samuel dove soleva esser un Teatro di Fabricare sopra il fondo stesso, et a fundamentis erigere altro, e nuovo Teatro, fece anche il suo accordo per l'Impresa di tal Fabrica, Muri, Palchi, Coperta, Scena, e Pittura col Signor Romualdo Mauro, hipotecando espressamente a cauzione del suo pagamento parte delli Palchi alla banda del secondo ordine, il quale già si è accinto all'impresa, e va eseguendo la patuita Fabrica.

Venendo perciò ricercato da diversi Soggetti di voler conceder alli medessimi alcuni delli Palchi di detto Nuovo Teatro in galdimento a risolto, secondo le ricerche di stabilire le regole, condizioni, e prezzo di tali galdimenti, perché accettate, con la sottoscrizione della presente vengono reciprocamente eseguite, restando espressamente esclusi dal presente progetto li Numeri 1=4=5=16 e 28 nel ordine pepian, e li numeri 23=24 nel secondo ordine, ed in oltre li numeri 7=8=12=13=22=23=24 e 33 del primo ordine.

Primo. S'obliga detto Signor Fiorini per li nomi che dichiarerà, che per la prossima

Ascensione 1748 si principierà recitare in detto Nuovo Teatro, e si proseguirà in Autunno, e Carnevale, e sarà continuato ogni anno giusto al stile che in passato si praticava nell'incendiato Teatro.

Secondo. Li Galdimenti doverranno correr per anni dieci al più principando al presente, senza che per tal tempo possa esser sciolto ne dall'una, ne dall'altra parte, ma doverà il concorrente per l'intieri anni dieci o per quel tempo di meno, che le parti volessero stabilire, goder il Palco che averà scielto, et il Signor Fiorini per li nomi che dichiarerà il prezzo sarà esborsato.

Terzo. Terminati gli anni dieci sarà cadaunna delle parti in libertà di rinnovare, o sciogliere detti galdimenti con la ristituzione del rispettivi Palchi, e riscossione del dinaro esborsato, e ciò previa Intimatione di mesi sei, e non succedendo l'intendi prorogato il godimento per anno uno, e così d'anno in anno sino al scioglimento, che sarà sempre in libertà reciproca doppo li primi dieci anni.

Quarto. Se per qualche Publico Commando, o altro accidente niun eccettuato si cessasse per un anno intiero dal recitare in detto Teatro non doverà tall'anno considerarsi nel Numero delli dieci anni stabiliti per patto alli galdincenti sudetti, ma prolungarsi il tempo, così che in fatti goder abbino li concorrenti a tal Contrato dieci anni utili, e non del tutto ozziosi.

Quinto. Anzi nel Caso sudetto come sopra doverà detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarerà, pagar il pro' del quattro per cento sopra li capitali ricevuti a galder per quell'anno, o più che del tutto non si fosse recitato.

Sesto. Succedendo che Iddio liberi la disgrazia dell'Incendio di detto Teatro tanto avanti il spirar delli anni dieci sudetti, quanto in qualunque altro tempo, sarà tenuto il Signor Fiorini per li nomi che dichiarerà di corrisponder il prò del quattro per cento sopra li Capitali ricevuti, et in oltre fare l'affrancazione entro il termine di anni cinque susseguenti alli Creditori Capitalisti delle Summe, che averanno esborsato. Septimo. Per le quali tutte cose dal predetto Signor Fiorini per li nomi che dichiarerà promesse, e che saranno immancabilmente eseguite, oltre la cauzione stessa delli Palchi saranno contratti, promette, che li Palchi, tutti del Terzo, e quarto Ordine mai saranno disposti, ne venduti, ma restar in particolar Ippoteca, e soggezione del presente Contrato.

Ottavo. L'Esborso delle summe corrispondenti alli Palchi, che saranno scielti doverà essere fatto liberamente subito da cadauno per una quinta parte, et il resto doppo perfezionata la Fabrica, e per li otto di Messe di Maggio altrimenti deccaderanno dal beneficio della scielta fatta e dal Soldo esborsato, e reterà il Palco in tutta Libertà senza obbligo d'alcuna restituzione di soldo.

Nono. E perché il presente riesce un solo Contrato, e con eguali condizioni per tutti, benche relativo a più Persone contraenti, et a più Instrumenti, che doveranno esser tutti rogati per atti del Signor Lorenzo Mandelli Nodaro Veneto, et a spese de concorrenti, restà perciò dichiarato, che tutti quelli, che scieglieranno nel periodo di Mesi tre, che s'intenderanno terminar col ultimo giorno del mese di Aprile prossimo venturo di far simili galdimenti connotando con la sua firma nella presente scrittura il numero, et ordine, che desidera, doveranno tutti goder un equal, e simil privilegio, et anzianità per render eseguiti li patti sudetti, senza poter pre-

tendere quello, che averà scielto, e sottoscritto primo alcuna anzianità di titolo, o diritto di pagamento sopra il Palco di quello, che sarà stato posteriore nella scielta, dovendo perciò la Nottificazione da farsi al Magistrato Eccellentissimo dell'Essaminador della presente Scrittura servir egualmente a tutti, che nella Medesima saranno sottoscritti.

Decimo. Passato poi tutto il Messe di Aprile prossimo sarà del tutto spirato il presente progetto, e resterà in piena libertà detto Signor Fiorini di fare, o non fare delli restanti Palchi del primo, e secondo Ordine, e pepiano, che non fossero stati come sopra scielti quelli contratti, e dispositioni, che crederà del suo Interesse, e con li patti condizioni, e prezzo che fossero a loro conciliati.

Alla manutenzione delle quali tutte cose, e che cadauna sarà Intieramente adempita in ogni tempo, e caso dal detto Signor Fiorini, e da quelli che lui dichiarirà li costituiscono volontariamente Pieggij simul, et insolidum li sottoscritti tre Nobil Homini Fratelli Grimani, obbligando perciò ogni sorte de Beni loro presenti, e futuri.

[seguono i prezzi dei palchi per ordine: si veda trascrizione a testo]

[..]

Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò, affermo.

Michiel Grimani come Pieggio affermo.

Alvise Grimani come Pieggio affermo.

Zuanne Grimani come Pieggio affermo.

Giovanni Facci fui presente Testimonio.

Gio. Antonio Viani fui presente Testimonio.

[seguono, a cc. 20v.-22v., le sottoscrizioni per numero e ordine di palco]

Doc. 5

Presentatio contracto per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, 27 aprile 1750, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9283, cc. 51v.- 55v. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli). Si veda anche ivi, b. 9350, fasc. 34 (minute dello stesso notaio).

Die Lune 27 Mensis Aprilis 1750

Il Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne ha presentato a me Nodaro alla presenza delli Testimonii infrascritti la presente Carta affermando esser un Contratto privatamente seguito tra esso Sig. Fiorini da una parte, et li NN.HH. Ser Ferigo, e fratelli Morosini dall'altra Pregandomi registrarlo in atti miei a perpetua memoria, e dargliene copie autentiche per valersene nell'occorrenze, et è del seguente tenore cioè
Adi p[ri]mo Aprile 1750

Con la presente privata Scrittura, che valer debba come se fosse rogata da mano di Pubblico Nodaro di questa Città si dichiara qualmente li NN.HH. ser Ferigo, e Fratelli Morosini furono de ser Domenico danno, et in affitto concedono per anni Vintinove, da rinovarsi ogni 29 anni, al Sig. Zuanne Fiorini q Zuanne un Terreno con Fabriche di Teze di loro ragione in Contrada di S. Marina attasso [?] il distrutto Teatro detto di SS. Gio[vanni] e Paolo, qual Terreno si ritrova al presente affittato

alli Sig.ri Gaetano e Fratelli Marsilii per Ducati ottantasei [86] all'anno, et ciò con le condizioni, e patti contenuti ne seguenti Capitoli

P[rim]o Dovrà il Sig. Fiorini pagare annualmente ai NN.HH. Morosini l'annuo affitto di Ducati Centotrenta [130] corr[en]ti da L 6:4 l'uno, di sei mesi in mesi sei sempre anticipati, e per ogni rinovazione d'affittanza ogni 29 anni, come pure alla sottoscrizione della presente Libre vintiquattro [24] di Cera lavorata senza che mai li possa essere accresciuto detto affitto, dovendo l'affittuale sudetto assegnare la riscossione di detti D[uca]ti 130 corr[en]ti a detti NN.HH. Morosini dalle Scole Grandi livellati di questa città sopra capitale libero investito, che renda al quattro per cento li sudetti D 130 all'anno.

2.do In ogni e qualunque caso Pubblico e privato d'evizione di Capitale, o minoratione di prò doverà esser sostituito da detto Sig. Fiorini o aventi causa da esso altro assegnamento in Scola, o Arti come sopra a piacere di detti NN.HH. Morosini, ond'habbia ad esser sempre immancabile a detti NN.HH. Morosini la riscossione annuale delli sudetti Ducati Cento trenta [130] correnti e perciò oltre il d[ett]o Terreno di loro ragione, sarà sempre obbligato ogni Fondo Libero spettante a detto affittuale, e così il Fondo rovinoso del vicin Teatro in esso Sig. Fiorini pervenuto coll'Istrumento 11 giugno 1749 ed ogni e qualunque Fabrica che sopra detti Fondi potesse esser fatta costruire.

3° Le Fabriche delle Teze sono di ragione delli Sig. Gaetano e Fratelli Marsilii esistenti al presente in detto Terreno, doveranno essere assunte dal sudetto Sig Fiorini affittuale per intendersi, e pagarle a detti Sig. Fratelli Marsilii come tra di loro fosse convenuto e così per il Credito tengono di D 380 correnti verso detti NN.HH. Morosini doverà restar a peso di detto Sig. Fiorini per esser da lui pagato come sarà con esso Sig. Marsilii convenuto, e ciò a contemplazione della presente affittanza dovendo far tener a detti NN.HH. Morosini le ricevute di Saldo, e dovute quietanze dalli Sig. Marsilii suddetti.

4° Succedendo evizione di d[ett]o Terreno, o spoglio per parte, e fatto Morosini, o aventi causa da essi, in tal caso saranno tenuti detti NN.HH. Morosini heredi, e successori loro pagare tutte le Fabriche, che in esso Terreno con la fede della presente affittanza si costruissero a tenore di quanto fosse stato speso giusto le Polizze giurate e saldate, che esibite fossero da detto Sig. Fiorini affittuale, o aventi causa da esso a detti NN.HH. Morosini Eredi, e successori loro quando però siano consistenti, e ben mantenute, e così li detti D[uca]ti 380, che haverà pagato alli detti Sig. Marsilii, quali D 380 saranno pure rissarciti nel solo caso, che l'evizione del Terenno sud[ett]o seguisse dentro li primi anni 29, dovendo per altro essere sempre rissarcito delle spese fatte da esso Sig. Fiorini in ogni tempo e caso per le Teze al presente esistenti ipotecando detti NN.HH. Morosini ogni sorte de Beni liberi di loro ragione presenti, e venturi especialm[en]te quelli provenienti dal Testamento del fu N.H. ser Domenico fu loro Padre.

5° Sarà in [parola illeggibile] libertà di d[ett]o Sig. Fiorini di far fabricar ad ogni suo voler sopra detto Fondo e Terreno ogni, e cadauna sorte di Fabriche di Muro, e di Tavole in qualsi sia tempo, senza, che mai da d[et]ti NN.HH. Morosini eredi, e successori loro le possa essere contradetto, o impedito, non dovendo però inferir pregiu-

dizio, o servitù alle Fabriche vicine di ragione di detti NN.HH. Morosini, restando sempre in libertà a med[esi]mi di fare in quelle ogni alzimento, e quanto le paresse osservate sempre le dovute legali distanze, e di non portar pregiudizio o servitù alle Fabriche di detto Sig. Fiorini.

6° Venendo detto Sig. Fiorini in resoluzione di demolir il Stabile sopra la Teza, o Granaro di ragione di detti NN.HH. Morosini, ora affittato alli NN.HH. Sier Michiel e fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo, e di ridurlo in altra forma sia in libertà di farlo, previo però il farsi rinonciare da detti NN.HH. Grimani l'affittanza che tengono da detti NN.HH. Morosini, quali saranno tenuti confermarla a detto Sig. Fiorini, e in di lui nome con l'istesse prerogative, condizioni, anzianità, e patti, che tengono detti NN.HH. Grimani nel qual caso però doverà detto Sig. Fiorini cautare essi NN.HH. Morosini per la scossione delli D[ucati] 75 cor[ren]ti e la regalia, d'un paro Pernici dovuto pagarsi ogn'anno da detti NN.HH. Grimani per detto Granaro, così che essi D[ucati] 75 e Pernici siano inmancabili ogn'anno a detti NN.HH. Morosini, ed in oltre doveranno esser fatti disegni, e modelli dello stato presente a piacere di detti NN.HH. Morosini a spese di detto Sig. Fiorini per esser rimesso il tutto come s'attrova nella forma med[esi]ma in caso di storno della presente affittanza, e in qualunque caso, e tempo per colpa [?] di detto Sig. Fiorini e avanti causa da esso, e suoi rappresentanti, il quale però non sarà tenuto a ciò fare in caso di evizione come sopra.

7° Se saprà il Fondo del distrutto Teatro acquistato dal med[esi]mo Sig. Fiorini dal Mag[istra]to ecc[ellentissi]mo de Provveditori di Comun li 11 giugno 1749, e di sua particolar raggione, ne venisse costruito un nuovo per cui devono stare detti NN.HH. Morosini alle antiche Carti, e Conventioni con li NN.HH. Grimani, però resta dichiarato anche con la presente, che succedendo tal rifabrica e ritrovandosi a Recitare Opere in Musica come negl'anni successivi al 1668, sino al 1714 doveranno restar contenti essi NN.HH. Morosini di quanto fu stabilito, e convenuto in dette antiche Carte sin l'anno 1663, cioè del libero ingresso alla Porta per tutti di sua sola Casa, ed dell'uso, e possesso d'un Palco Proscenio 2d° ordine affermando in tutto e per tutto le med[esi]me, e rinonciando in tal caso all'accordo provisionale delli D[uca]ti 120 seguito li 21 maggio 1749, e presentato al Magistrato ecc[ellentissi]mo di Petizion, con p[re]sto però, che se per caso si tralasciasse in qualche anno dalle recite stabilite in dette antiche Carte, habbia in tal caso ad haver luoco il Provisionale sudetto 21 maggio 1749 e per tutto quel tempo solamente, che si mancasse dal recitare come sopra, rattificando detto Sig. Fiorini le Convenzioni stesse, e Contratto Provisionale sudetto anco quanto al fatto proprio, ed in propria specialità a tenore del Costituto 27 7mbre 1749 salvi annotato al Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo del Proc[urato]r di Comun, e da essi NN.HH. Morosini accettato.

8° Se poi in detto nuovo Teatro si Recitasse ancora nella Fiera dell'Assensione, doveranno in tal caso essi NN.HH. Morosini rillasciare a detto Sig. Fiorini D[uca]ti dieci [10] corr[en]ti del corpo delli D[ucati] 130 sudetti per ogni volta che seguissero Recite in detta staggione, salvo però in tal caso le antiche Carte, e Convenzioni sudette, e privilegi in esse descritte a favore, et interesse di Ca' Morosini.

9° In caso, che per parte di detto Sig. Fiorini si mancasse ad una, o più delle convenzioni sudette, corisponsioni d'affitti, Regalie e manutenzioni de patti in esse Carte

vechie stabiliti e spetialmente in quella 1663, restino in tal caso Patroni essi NN.HH. Morosini d'obligare detto Fiorini al riprisino delle Fabriche loro di Granaro, e restituzione di Terreno ora da essi NN.HH. Morosini con la presente affittato come sopra per il che doverà d[ett]o Sig. Fiorini far fare li Modelli, e disegni come si è detto di sopra.

X.mo La presente scrittura doverà haver il suo principio, et il suo effetto doppo mesi sei dalla sostituzione di esse e mentre dalli SS.ri Marsilii sia liberato il detto Terreno dalle Tavole, che in esso esistono e siano effettuati gl'impegni, e condizioni tutte nella presente espresse, e dichiarite, e fatto l'assegno dell'annuo affitto sopra Capitale libero investito sopra le Scole Grandi, o Arti, come sopra, senza le quali cose, sarà la presente nulla e di niun valore come se fatta non fosse.

Alla manutenzione di quanto nella presente fu espresso, convenuto, e dichiarito, s'obligano detti NN.HH. Morosini con heredi e successori loro con cadauna sorte de Beni suoi presenti e venturi, e così detto Sig. Fiorini ogni sorte de Beni suoi presenti e venturi et in particolare il Capitale libero che sarà a favore di detti NN.HH. Morosini investito, et ipotecato per la riscossione de sudetti affitti, ed in oltre ogni fondo libero, e Fabriche sopra esso di d[ett]a ragione e sarà la presente sotos[crit]ta dalle Parti alla presenza di due Testimonii, dovendone esser fatte due simili per poter essere anco registrate in atti di Publico Nod[ar]o a piacere delle Parti Sudette

Ser Ferigo Morosini fu de ser Dom[eni]co affermo

Tomaso Morosini aff[er]mo quanto di sopra

Francesco Morosini aff[er]mo q[uan]to s[op]ra

Giovanni Fiorini affermo

Giulio Garzadori fui presente Testimonio

Antonio Nani fui presente Testimonio

Presentibus Rivialti in scriptoria mea D. Iosepho Mazzoni q. Floravantis et d. Antonio Brancalioni fil. Natalis Aurifficie [?] Testibus.

Die Lune 27 Mensis supra dicti Constituto avanti me Nod[ar]o e Testimonii infrascritti il soprascritto Sig. Zuanne Fiorini, e volontariamente dichiara che il Sopras[critt]o Contratto seguito tra esso Sig. costituente da una et li NN.HH. ser Ferigo e fratelli Morosini dall'altra de di primo Aprile corr[en]te e presentato in atti mie il giorno sud[det]to haver quello fatto et intender che correr habbia per li nomi che dichiarirà non volendo in quello quanto alla sua spetialità rissentirne in alcun tempo mai in beneficio ne Maleffizio di sorte alcuna

Actum Venetiis Rivialti in Scriptoria mea presentibus S. Iosepho Mazzoni q. d. Floravantis et D. Antonio Brancalioni filis Natalis Aurifficie [?] Testibus.

Doc. 6

Presentatio contracto per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, 22 gennaio 1752, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9284, fasc. sciolto (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

Die Sabbati 22 Mensis Jannuriis 1751 [m.v.]

Il Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne con la presenza et assenso delli NN.HH. ser Ferigo et ser Tomaso fratelli Morosini furono del ser Dom[eni]co e come Proc[urato]r esso N.H. ser Tomaso del N.H. ser Fran[ces]co altro fratello ha presentato a me Nod[ar]o infra[scrit]to alla presenza delli Testimoni inf[rascrit]ti al presente progettato sottoscritto di proprie Mani così del d[ett]o Sig. Fiorini che delli detti NN.HH. Fratelli Morosini insieme con due Fogli uno seg[na]to A altro seg[na]to B. Pregandomi registrarlo in atti miei a perpetua memoria e rilervarlo in forza di Publico Istromento et è del seguente tenore cioè

[...]

Adì 9 Aprile 1753 Venezia

Ho ricevuto io Franc[esc]o Bognolo Architetto dalli Sig.ri Nodari Deputati all'Archivio delle Scritture del Archivio de Notari Morti il Dissegno di un Teatro che fu presentato in Atti del q[uonda]m D. Lorenzo Mandelli.

L. X A[di] 15 Gennaio 1751/52 Venezia

Fra li diversi Teatri, che da più d'un Secolo fiorirono in questa Ser[enissi]ma Dominante il più rinomato si rese q[ue]llo eretto in Contrada di S. Marina detto di SS. Gio[vanni] e Paolo molti anni prima, che si edificasse l'altro egualmente famoso a S. Gio[vanni] Grisostomo, i quali per le particolari, e distinte rappresentazioni de' Drammi in Musica, sempre sostenute con Nobiltà, e decoro furono celebrati da tutto il Mondo. Vedendosi però rovinato, e totalm[ente] distrutto negl'anni prossimi decorsi il primo, e così pure ridotto l'altro in presente ad uso di Commedie, per cui è incerta la speranza di potersi per ora più avere recite così deccorose al Publico s'è aperto l'additto di studiare il modo più facile d'erigerne un altro più magnifico, e distinto di tutti pur a SS. Gio[vanni] e Paolo sopra fondo, ove anticamente esisteva ancora Teatro, ed ora concesso dalli NN.HH. ser Ferigo, ser Tomaso, e ser Francesco Fratelli Morosini furono de ser Dom[eni]co proprietarj di d[et]to Fondo, ad uso, e libera disposizione del Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, e per l'oggetto di detta nuova erezione di Teatro, in cui con il minore aggravio ed incomodo della Nobiltà, e de' particolari, anzi con loro vantaggio a distinzione di tutti gl'altri Teatri possa sostenersi col decoro di questa Città la continuazione in esso perpetuam[ent]e, com'è universal desiderio, dell'Opera in Musica serie, e nobili, come si praticò per il passato nelli due mentovati Teatri, escluse sempre in questo le Commedie, e le Opere buffe, che mai potranno in esso introdursi.

Dovendosi per tanto dare un saggio al Pubblico dell'idea, con l'esposizione d'un vantaggioso progetto, e per cui possa rendersi facile il modo di tale nuova erezione, e della continuazione sicura delle recite d'Opera sud[det]te; Quindi è che detto Sig. Zuanne Fiorini col mezzo della presente privata Scrittura, che sarà registrata negl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[e]to come autore di tale impresa, e dispositore assoluto a tal uso del Fondo stesso, viene ad eccittare li NN.HH. tutti di questa Città, ed altri Particolari ancora a voler concorrere con la sottoscrizione alle condizioni ne' seguenti Capitoli contenute, quali accettate si dovrà senz'altro passare all'erezione del Teatro med[esi]mo, e sola annessa giusta il dissegno formato dal Sig. Francesco Bognolo Architetto, e che sarà eseguito in tutte le sue parti dal Sig. Antonio

Visetti, volendosi sperare, che sia d'aggradimento commune, e di lustro maggiore d'ogni altro Teatro d'Italia.

Primo. Il Teatro adunque sarà composto di quattro Ordini, ed il Peppiano in eminenza alzato di Palchi 31 o 33 per Ordine, cioè un Pergoletto di mezzo, sei Proscenj, dieci di faccia, e li rimaneti di Banda giusto d[et]to disegno, e con le giuste innalterabili misure di lunghezza, altezza, e larghezza in esso a Palco, per Pacho descritte, dovendo avere le due Scale di pietra, ed esser dipinto di perfetto gusto nel più breve possibile termine, e dentro il giro di mesi dieci otto prossimi avvenire, ed in appresso una magnifica sala, che servir possa ad uso d'una Nobile Bottega d'acque corrispondente al primo Ordine, per maggior comodo de' concorrenti, ed a ricreazione, e passeggio della Nobiltà, o per qualche di loro propria festa di ballo, esclus'in essa in ogni tempo qualunque sorte di giuoco, niuno eccettuato.

2do Si principierà però a recitare in detto Teatro nel prossimo venturo anno 1753, con libertà di far recitare ancora, previe le pub[blich]e licenze nella Fiera dell'Ascensione, sempre però Opere Serie in Musica Nobili, e decorose, e non altrimenti.

3zo Tutti quelli, che intendessero concorrere all'Impresa sud[det]ta dovranno scegliere [sic] qual Palco, che più fosse di loro piacere, da esser dicchiarito con la sottoscrizione della presente, e con l'esborso di d[ucati] 1.100 cor[rent]i dico mille, e cento per cadauno ne' modi, e forme, che saranno qui espresse, dicchiarandosi, che siccome il numero de Palchi disponibili del Peppiano, Primo, e Secondo Ordine non dovrà esser maggiore delli ottanta, e non più; restando così prefisso, e chiuso il numero de' medesimi, eccettuando in d[et]ti 3 ordini il Palco Pergoletto di faccia primo ordine, risservato ad uso di NN.HH. Morosini, il Palco Pergoletto 2do Ordine disponibile con affittanza d'anno in anno, e così li quattro Palchi contrassegnati con li num. 14.15.17.18 in d[et]to primo ordine di faccia risservati per i Pubblici oggetti per l'estrazioni solite farsi d'anno in anno per li Ambasciatori salve le consuete contribuzioni, e li Num. 4 e 28 del Peppiano a libera disposizione del detto Sig. Fiorini perpetuamente, e per farne ogni suo libero volere.

4to Subito, che seguite saranno le sottoscrizioni tutte delli 80 interessati sud[detti], e dentro il giro di mesi tre da principiarsi col primo di Marzo Venturo, dovrà dal Corpo de' medesimi in Consorzio uniti ellegersi con la pluralità de voti la Pressidenza di tre Soggetti in figura di Pressidenti Direttori della Fabbrica, uno de' quali con titolo ancora di Cassiere a piacere di d[et]ti 80 ed in mano del med[esi]mo saranno esborsati da tutti essi 80 ducati cinquecento [500] cor[ren]ti dico D[ucati] 500 fra otto giorni susseguenti a detta elezione quali uniti tutti li d[et]ti 80 Interessati concor[ren]ti formano la summa di d[ucati] 40.000, parte de' quali, cioè ducati dodici mille cinquecento cor[ren]ti d[ucati] 12.500 dovranno esser da pred[et]to Cassiere investiti con l'intervento ancora di d[et]ti NN.HH. Morosini, e con l'assistenza di d[et]to S. Fiorini, ne' pub[blici] Depositi, Scole grandi, o Arti di questa Città, per subrogare li prò de' medesimi alle rendite de' stabili dei NN.HH. Morosini sud[det]ti concessi per tal fine, a tal uso, che devono diroccarsi per tal erezione di Teatro, quali rendite sono di D 500 circa che è appunto il prò proveniente da d[et]to Capitolo di D[ucati] 12.500, e li altri ducati vintisette mille cinquecento d[ucati] 27.500 cor[rent]i, che vengono a formare la sud[det]ta summa di d[ucati] 40.000 dovranno esser tutti dal

d[et]to Sig. Cassiere esborsati, e somministrati per la Fabbrica stessa a conto de materia-
li, legname, Periti assist., ed Operarj tutti, che con polizze tansate dal Sig. Francesco
Bognolo Perito destinato alla Fabbrica, e sottoscritte da uno di d[et]ti tre Pressidenti
saranno di volta in volta esibite.

5to. Il rimanente esborso, che sarà d'altri ducati seicento d[ucati] 600 cor[renti] per
cadauno di d[et]ti 80 Doverà esser fatto da concorrenti, terminata, che sarà la Fabbrica
del Teatro, e dentro del Mese di Genaro 1752/53 m.v. depositati, e scritti nel Pub[blico]
Banco Giro al Cassiere del Consorzio del d[et]to Teatro per esserne di questi investita
dal sud[dett]o con l'assistenza come sopra la summa di d[ucati] 37.500 a cauzione del
contratto presente, e come sarà spiegato nel seguente Capitolo, e gl'altri ducati dieci
mille cinquecento [10.500] a disposizione del sud[det]to Sig. Cassiere della Fabbrica
per l'intiero adempimento della medesima Teatro, Sala, e Luochi, annessi, giusto il
sopradetto disegno, e per la Pittura del med[esimo] Dotte di scena, ed attrezzi in-
servienti ad essa da esser contati dal sud[det]to Cassiere con l'ordine stesso, che si è
divisato delli altri d[ucati] 27.500, quali uniti alli sud[det]ti d[ucati] 10.500 formano
la summa di ducati trenta otto mille cor[ren]ti d[ucati] 38m[ille] per l'oggetto del-
la Fabbrica stessa di cui sopravanzando dinaro sarà ancor questo investito a maggior
vantaggio dell'Impresa sud[det]ta, ed a tal fine sarà presentato un distinto Bilancio dal
sud[det]to Sig. Cassiere con le polizze, e ricevute del speso terminata la Fabbrica ne-
gl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o a cognizione di tutti li sud[det]ti
80 Interessati il qual conteggio sarà tenuto dal d[et]to Sig. Fiorini, dichiarandosi,
che non seguendo ne' tempi, e modi sud[det]ti li pred[etti] esborsi, restino li diffet-
tivi decaduti dal benefittio della scelta, e del primo esborso fatto colla sottoscrizione
della presente.

6to Adempiti, che saranno d[et]ti intieri esborsi, ed eseguite le investite sud[det]te,
cioè la prima di d[ucati] 12.500 per la rendita annua dovuta a Ca Morosini, e l'altra
di d[ucati] 37.500 doverà andar il prò sopra Capitale d'anno in anno con le reinvestite
de' medesimi, e per anni 34 continui susseguenti che s'intenderanno principiati l'anno
1753 – il primo di Marzo, e terminati con l'anno 1785 tempo in cui sarà agromento
con li prò, e prò di d[et]ti pro il capitale sudetto di d[ucati] 37.500 a d[ucati] 138.770.
dico ducati cento trenta otto mille settecento settanta cor[renti], come dall'ingionto
conteggio Fog. A appare ed allora tutti li 80 concorrenti in d[et]to anno 1785 ad un
medesimo tempo saranno affrancati intieram[en]te delli d[ucati] 1.100 da cadauno
d'essi esborsati in presente.

7mo Dibattuti per tanto d[ucati] 88m[ille] dalla pred[etta] summa delli d[ucati] 138.770
resterà allora un capitale di ducati cinquanta mille settecento settanta dico d[ucati]
50.770 di questi doveranno esser perpetuam[ente] Investiti d[ucati] 50.000 a cauzio-
ne del presente contratto, perche dei pro', che anderà d'anno in anno correndo do-
veranno estrarsi a sorte ogn'anno due grazie di d[ucati] 500 l'una cor[renti] à favore
di due di d[et]ti 80 Interessati Eredi, e Successori loro in infinito, con quel mettodo,
et ordine, che sarà da med[esimi] Stabilito per d[et]ta estrazione sino a tanto, che li
stessi vorranno, che ciò abbia a continuare, e come espressam[ente] si dicchiara nelli
Capitoli 12 e 22 susseguenti, restando li rimanenti prò per anni sei susseguenti inve-
stiti a maggior vantaggio dell'Impresa, e doppo per adempimento delli contratti se-

guiti con li NN.HH. Morosini sud[det]ti perpetuam[ent]e ogn'anno, che si reciti in d[ett]o Teatro, et a norma del Conteggio Formato nel Fol. B e li restanti ducati settecento settanta [770] del Capitale a favore d'esso Sig. Fiorini, quali contratti saranno sempre mantenuti, et osservati in tutte le sue parti.

8vo Li sud[det]ti 80 Interessati de Palchi così disposti s'intenderano sempre nel possesso, e godimento del Palco loro perpetuam[ente], avendo massime ius in re p[er] la Fabbrica col di loro proprio denaro costrutta, e con tutto che abbino rimborsato il suo Capitale saranno sempre con loro Eredi, e Successori suoi assoluti dispositori potendo d[et]ti Palchi vendere, donare, permutare, ipotecare, e di essi disporre, come di cosa sua propria, libera, et espedita, in ogni tempo, e caso con le azioni, ragioni, e ius, che sopra essi hanno, o potessero avere in perpetuo, ma con li patti però sempre del presente progetto.

9no Anco li Palchi del 3zo e 4to ordine, esclusi pergoletto 3zo ordine li due proscenj num[er]o 1 e 31, e li due di faccia num[er]o 11 e num[er]o 21 in d[et]to Ordine, con li due Saloncini sopra li Proscenj nel 4to ordine risservati a libera disposizione perpetuamente anche questi del sud[det]to S. Fiorini per farne ogni suo libero volere, quelli rimanenti tutti potranno esser disposti nel seguente modo, nel giro però di mesi tre venturi da principiarsi al primo giorno di Marzo prossimo; cioè con l'esborso, o sia regalo di ducati trecento d[ucati] 300 cor[renti] per cadauno di quelli del 3zo ordine e ducati duecento d[ucati] 200 cor[renti] per cadauno di quelli del 4to ordine, dovendo il terzo d'esso prezzo passare liberam[ente] in mano del d[et]to S. Cassiere dentro otto giorni dopo la di lui elezione, come sopra per regalo ed ingrandim[en]to della Fabbrica, per cui non occorrendo tal soldo doverà esser fatto investire a vantaggio perpetuo dell'impresa, come s'è espresso nel Capitolo 5to e li altri due terzi saranno da tutti esborsati nel mese di Genaro 1752/53 per esser questi pure investiti dal d[et]to S. Cassiere con l'assistenza come sopra, ed il prò d'essi d'anno in anno a maggior vantaggio dell'impresa sud[det]ta, ma condizionato però tal Capitale dei due terzi sud[det]to a di loro cauzione, per il qual esborso resteranno tali concor[ren]ti perpetuam[ente] al godim[en]to del Palco scelto in detti due Ordini, e con le infras[crit]te condizioni, ne questi si intenderanno compresi nel num[er]o delli 80 sud[det]ti, q[ua]li non potranno mai disporre del Palco rispettivo, che solo col mezzo di affittanze, restando sempre per loro d[et]to Capitale investito; ne venendo in detto giro di tempo fatta scelta resteranno in potere dell'impresa tutti li rimanenti Palchi, che non fossero statti scelti, per esser questi solamente affittati d'anno in anno, e di stagione in stagione, come sopra, et a cauzione anch'essi del presente contratto, escluse le vendite de medesimi, o godimenti in qualunque tempo, passati, che siano d[et]ti mesi tre.

10mo E se per parte di Cà Morosini seguisse per impossibile per qualche escogitato caso, e vizione, o spoglio d'esso Teatro, e Fabbriche dentro li d[et]ti 34 anni, o doppo, e in qualunque altro tempo, resterà cautato l'interesse de' Capitalisti sud[det]ti con le investite delli sudetti d[ucati] 37.500, e pro' dipendenti da med[esi]mo, che potranno esser invase in tal caso, e divise unitam[ente] tra di loro, ancor'alli d[ucati] 12.500 sud[det]ti, e al ritratto delle Fabbriche del Teatro, e Sala, che venissero pagate, e ciò con l'ordine stesso, che sarà espresso nel Capitolo 12 della presente salve le investite delli due terzi delle summe a quelli, che avessero scelti Palchi nel 3° e 4° Ord[in]e che ritorneranno in tal caso a di loro libera disposiz[i]one.

11mo In Caso d'Incendio di Teatro, che Dio tenga lontano, sarà sempre continuato il metodo suespresso per rimborsare l'intero Capitale a cadauno degl'Interessati, e per l'estrazioni susseguenti delle grazie come sopra, e tornandosi esso Teatro a refabbricare averanno detti 80 Interessati de' Palchi, e quelli del terzo, e quarto ordine il ius dell'Aria, e del sito ora scelto in godimento, onde rimettere cadauno il suo rispettivo Palco con quelle condizioni, che fossero allora tra essi convenute, et accordate.

12mo Se passati anni 40 venissero in opinione detti 80 Interessati di rissecare l'Impresa sud[det]ta, senz'attendere all'estrazione delle grazie annue stabilite, e vender d'accordo, o cedere ad altri il Teatro stesso, e Sala con la divisione de' Capitali investiti, e ritratto delle Fabbriche medesime possano farlo a loro piacere, e con l'assenso dei 5 sestì di essi, dividendo però nel seguente modo, cioè d[ucati] 25m[ille] cor[renti] investiti a favore di Ca' Morosini, unitamente alli altri d[ucati] 12.500, che in tutti fanno d[ucati] 37.500, oltre il Palco primo ordine di faccia Pergoletto, per il qual Capitale abbiano sempre a ricavare li d[ucati] 500 per il fondo concesso presentem[ente] e d[ucati] 1.000 accordati a medesimi in oltre dopo detti anni 40 ogn'anno però, che si reciti, e come appare da d[et]to Fol[io] B, e salva la prelazione a d[et]ti NN.HH. Morosini a pari prezzo di chi ne facesse l'acquisto; tutto il rimanente per, e delle investite, e di quanto si ricavasi dal Teatro, e Sala, doverà esser diviso in cinque parti, una delle quali a libera disposizione di d[et]to Sig. Fiorini, Eredi, e Successori suoi, o di chi da esso fosse ordinato, oltre li Palchi dal med[esi]mo a sua disposizione risservati, e le altre quattro parti divisibili egualm[ente] fra d[et]ti 80 Interessati a suo piacere, restando anco in tal caso le investite fatte di quelli del 3° e 4° ordine a di loro disposizione.

13zo Perché poi vi sia sempre sicurezza di recite, e vi si ritrovi una congrua Dotte per l'aperta continua di d[et]to Teatro, saranno tenuti tanto li d[et]ti 80 Interessati, q[uan]to q[ue]lli del 3° e 4° ordine, che averanno scelti Palchi con il metodo sud[det]to esborsare ogni anno, che si reciteranno Opere in Musica in Autunno, e Carnevale li qui in fine stabiliti prezzi, per censo del loro Palcho, col riflesso alla situazione rispettiva de' Palchi med[esimi], e purchè si recitino Opere in Musica seria, e nobili, come sopra, e non altrim[en]ti, e l'esborso delle rispettive summe doverà esser fatto pontualm[en]te mettà nel mese di 7mbre, e l'altra mettà nel Mese di Genaro susseg[uen]te ogn'anno, che si reciti, come sopra senza ritardo, o contradizioni veruna in mano del Cassiere, che sarà destinato dalli 80 sud[det]ti.

14to Saranno eletti d'anno in anno dal N[umero] delli sud[det]ti 80 Interessati sei soggetti fra essi in figura di Pressid[enti], e Cassiere di d[et]to Teatro, da esser scelti dal mag[gior] num[ero] d'essi nel mese di 7bre nella sud[det]ta Sala vicina al Teatro, e q[ue]sti eletti n[on] averanno per quell'anno obbligo alcuno di contribuzione per il loro rispettivo Palco, e saranno esenti dal censo, potendo però cadauno d'essi alla sottoscriz[ione] della p[rese]nte rinonciare per sempre a tale ellezione, ed al beneficio del Carrito, che in tal caso sarà disposto fra gl'altri, che non averanno sottoscritto con tali risserva, e questi doveranno solo invigillare, e soprintendere con l'assistenza al sud[det]to Sig. Fiorini, che condurrà l'Impresa sud[det]ta per la buona condotta del Teatro, proteggendo il med[esi]mo, onde non succedano in alcun tempo sconcerti, e disordini, ma siano eseguite le regole nella presente descritte.

15to Chi non pagasse pontualm[ente] a tempi sud[detti] la summa stabilita sarà escluso dal pr[ese]nte progetto, e perderà l'uso del di lui Palco, per quell'anno, che non pagasse, restando la disposizione del Palco stesso all'Impresa.

16to Con tale esborso d'annuo censo tutti quelli, che averanno Palchi nel Teatro med[esim]o del num[er]o delli 80 sud[det]ti potranno conseguire dentro però il mese di 9mbre ogn'anno, che si reciti sino al num[er]o di 300 Big[liet]ti da Porta per cadauno pagabili a lire una, e soldi dieci per ogni Biglietto, e quelli del 3zo e 4to Ordine sino alla summa di 150 per uno a detto prezzo di L[ire] una, e soldi dieci come sopra, restando poi ad arbitrio del Conduttore dell'Impresa, e delli sei Pressidenti sud[det]ti di fissare per gl'altri tutti, che non fossero interessati il prezzo alli Big[lietti] da Porta, che sarà conciliato d'anno in anno di Commune interesse, e secondo la qualità delle Compagnie de' Virtuosi, che saranno stabilite col parere di detti sei Pressidenti, et in caso di recite nella Fiera dell'Ascensione potranno conseguire li med[esimi] il terzo di d[et]ti Big[lietti] al prezzo sud[det]to di L 1:10, e non più.

17mo Li Scagni si pagheranno li seguenti prezzi inalterabilm[ente], cioè tutte le prime recite d'Opera nuova, e l'ultima recita di Carnevale L 4 l'uno, tutte le Domeniche L 2 l'uno, l'altre sere poi L 1 l'uno.

18vo Li Sevitori, escluse le Femine, saranno introdotti gratis nel loco destinato sotto il giro de' Palchi, ne Potrà alcuno d'essi esser introdotto in Platea senza Big[lietto] di Scagno, a risserva delle solite Livree, e servitori della Casa ducale, e delle Corti dovendo tutti gl'altri d'essi, niun eccettuato, che volessero introddursi in Platea indispensabilm[ente] Pagare il Big[lietto] del Scagno.

19mo Se qualche anno si recitassero Opere in Musica, come sopra in tempo della Fiera dell'Ascensione li sud[det]ti interessati né Palchi saranno tenuti esborsare la metà di quello pagano per Auttuno, e Carnevale da esser esborsato, come sopra nel Mese di Aprile di quell'anno, che seguir dovesse tal recita, e con tutti li patti, e condizioni sudette, restando anco in libertà di cadauno di rinonciare per detta Stagione il Palco e all'Impresa.

20mo E se per qualche escogitato caso si volesse per impossibile contro l'istruzione presente, e patti stabiliti far recitare qualch'anno in esso Teatro Commedie, ovvero Opere Buffe, invece di Opere serie, e Nobili in Musica, in tal caso li 80 Interessati sud[det]ti, e quelli del 3° e 4° Ordine non saranno tenuti ad alcuna contribuzione per quell'anno, che seguisse tal sorta di recite, e goderanno gratis li loro Palchi, agi per patto espresso.

21mo Durante la vita del sud[det]to Sig. Fiorini il Teatro stesso sarà da lui, o da chi da esso fosse dichiarito in sua vece condotto, col metodo nella presente espresso, sciogliendo lo stesso col consiglio, e parere sempre delli sei Pressidenti le Comp[agnie] de Virtuosi, Ballerini, Suonatori, e così ogn'altra sorte di persone inservienti al Teatro med[esimo], ad ogni suo piacere, quando da alcuno d'essi 80 Interessati non si volesse assumer l'impresa stessa, e far andar il Teatro con le migliori Compagnie, e con spese più grandi, nel qual caso sarà sempre da med[esimo] a cadaun d'essi dopo il p[ri]mo anno rinonziata, previo il regalo ogn'anno allo stesso di D[ucati] 500 cor[ren]ti, oltre li Palchi già risservati per lui come sopra; rinonziando a chi n'assumesse l'incarico la porzione dell'utilità provenienti da d[et]ta Impresa e come sarà dichiarito nel Capitolo

23, e la disposizione assoluta della med[esima] con tutti gl'impegni però qui espressi, e dichiariti; potendo quelli d'essi 80 ch'assumessero d[et]ta Impresa aggiungere, e stabilire tra d'essi tutte quelle Leggi, regole, e facilità, che fossero conciliate per la più perfetta sua direzione, e sussistenza a mag[gior] decoro della Città.

22do Dopo la morte di d[et]to Sig. Fiorini resterà in possesso, ed uso pieno unitamente alla Sala, Bottega, e Ingressi di d[et]ti 80 Interessati dalli di cui sei Pressidenti d'anno in anno sarà fatto ogni di loro volere per far seguire le recite, e la disposizione dell'Impresa stessa col mettodo qui dicchiarito, e con tutte le condizioni qui espresse, e cogl'oblighi dal med[esimo] assunti per occasione di d[et]to Teatro, e come fosse dal Consorzio d'essi 80, meglio allora fra medesimi conciliato del loro interesse, vedendosi stabilita per il Teatro stesso dai Palchi disposti di sicura Dotte la summa di ducati sei mille D[ucati] 6.000 circa cor[ren]ti oltre altri Palchi disponibili con affittanze Big[lietti] da Porta, Scagni, Botteghini, utilità di Feste da Ballo, Stampe, et altri proventi, che fanno sicura l'impresa sudetta per cui la spesa ogn'anno da farsi dovrà essere di ducati tredici in quattorredici mille circa [13.000 / 14.000] senza la spesa occor[rente] per le Feste di Ballo, e volendosi assumere dopo la morte di d[et]to Sig. Fiorini dalli NN.HH. Morosini, Eredi, e Successori loro resti a medesimi riservata la prelazione con li precisi, impegni, patti, e condizioni del p[rese]nte progetto, e non altrimenti.

23zo Tutto il soldo proveniente dalle contribuzioni dei Palchi, affittanze annue de non disposti, Big[liet]ti da Porta, e Scagni, affitti de' Botteghini, civanzi [?] del ritratto delle Feste di Ballo, che potessero farsi in sala con se publ[iche] sovrane permissioni, et a disposizione delli sei Pressidenti ed altre utilità provenienti dal Teatro doverà tutto esser posto in cumulo in un Scrigno in mano del Cassiere sud[det]to da esser chiuso a tre chiavi una delle quali appresso il med[esi]mo l'altra appresso uno delli sei Pressidenti, la terza appresso il Conduttore dell'Impresa per valersene alle occorrenze delle recite, perche in fine detratto il pagamento di Virtuosi, Ballerini, Suonatori, Assist[enti] Pittori, Operari, sfadigenti, con le altre spese tutte occorrenti all'impresa stessa, l'avanzo sia diviso nel modo seguente, cioè due di esse parti a disposizione del sud[det]to Conduttore, e l'altra in deposito a guardia delle recite avvenire, et investita a maggior vantaggio dell'impresa med[esi]ma, e delli 80 Interessati, cadendo il tutto dopo la di lui morte a beneficio, e disposizione del Consorzio med[esimo], come s'è dicchiarito nel Capitolo 21, et in caso di perdita, che non si crede, non doveranno esser d[et]ti 80 Interessati ad alcun danno soggetti, dovendosi osservare d'anno in anno il mettodo suespresso, e le regole nella presente contenute.

24to Succedendo, che per divietto Pub[blico], o altro accidente non si recitasse in esso Teatro non saranno detti interessati tenuti ad alcun esborso, e tutta via conseguir dovranno dopo li anni 34 sudetti la loro affrancazione, succedendo sempre ogn'anno, ancorche non si recitasse l'estrazione delle due grazie dei d[ucati] 500 sud[det]ti, che sarà sempre fatta per mano delli detti sei Pressidenti nel mese di Marzo ogn'anno nella Sala sudetta, e a loro piacere.

25. Se per il corso di sei anni continui si lasciasse di recitare in d[et]to Teatro, e si rilevasse artificiosa la sospensione, e per difetto del Conduttore, in tal caso sia in libertà delli 80 Interessati sud[det]ti, di voler far seguire le recite a loro arbitrio con quei

modi, che crederanno, o di rissecare l'impresa invadendo dopo li anni 40 sud[det]ti li depositi, e le investite per farne ogni di loro valere, ed in tutto, e per tutto, come si è detto nel Capitolo 12 circa l'ordine della divisione di detti Capitali, e investite in ogni tempo, e caso, che quella dovesse seguire, rispetto massime a Ca' Morosini, escluso il 5to riservato in d[et]to Capitolo al sud[det]to Conduttore, q[uan]do per sua mancanza, o difetto restasse per detti anni sei successivi chiuso il Teatro, e non altrimenti.

26to E siccome il Titolo de' Palchi, o per successioni, o per Testamento, o per Dotte, o per altro titolo può trasfondersi in più persone, così resta dichiarato, che un solo per cadaun Palco abbia da figurare, benché in più persone vi fosse la rappresentanza, dovendo esser sempre il num[ero] dei soli 80 del Consorzio, e non più ad oggetto di sfuggire le confusioni, per il che il maggiore d'età sarà prescelto, passando egli inteso a parte con gl'altri rappresentanti, così per patto espresso.

27mo Per aversi ancora un qualche dettaglio della Compagnia, e del metodo di essa dichiara, che questa doverà esser sempre composta di sei Virtuosi di musica almeno, e così N[umero] 10 Ballerini delle migliori al possibile, e secondo le circostanze dell'Impresa, degl'anni correnti d'essere tutti cambiati d'anno in anno a piacere del Conduttore sud[det]to, e col consiglio sempre delli sei Pressidenti sopra il Teatro med[esimo], come si è dichiarato, onde resti appagato il Consorzio d'una buona scelta ogn'anno, e sia d'universale contento.

28mo Il Scenario doverà esser fatto ogn'anno con dodici scene nuove almeno, il vestiario, l'Orchestra, e tutte le decorazioni saranno delle più particolari, e distinte, dichiarandosi ancora, che il numero delle recite non dovrà esser minore di 60, ogn'anno ed a piacere del sud[det]to Conduttore, col consiglio, e soprintendenza delli sud[det]ti sei Pressidenti.

29mo Nel giro di mesi tre da principarsi il primo giorno del venturo Mese di Marzo doverà esser il pr[ese]nte Progetto sottoscritto da chi intendesse concorrere nel num[ero] delli 80 sud[det]ti, passato il qual termine s'intenderà del tutto spirato, e sarà in libertà del d[et]to Sig. Fiorini di fare sopra il d[et]to Fondi, e del Teatro stesso, che si fabricasse tutto ciò, che fosse del di lui mag[gior] interesse.

30mo E perché il presente riesce un solo contratto con eguali condizioni per tutti, benché relativo a più persone contrahenti, ed a più Instro[menti] che doveranno esser tutti rogati per atti del Sig. Lorenzo Mandelli N[odaro] V[eneto] a spese de concurr[enti], resta perciò dichiarato, che tutti, quelli, che scieglierano nel periodo di d[et]ti mesi tre, conottando con la sua firma nella presente Scrittura, il numero, et ordine, che desidera dovranno tutti godere un equal, e simile privileggio, ed anzianità, per render eseguiti li patti sud[det]ti, senza poter pretender quello, che averà scielto, e sottoscritto primo alcuno anzianità di titolo, o diritto di pagam[en]to sopra il Palco di quello, che sarà stato posteriore nella scelta, dovendo perciò la nottificazione da farsi al Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo dell'Esam[inador] della pr[ese]nte Scrittura servir egualmente a tutti che nella medesima saranno sottoscritti, e che al solo num[ero] di 80 saranno accettati dichiarandosi nulli se altri Istromenti potessero farsi in qualunque modo oltre li 80 sud[det]ti, e per quelli del 3zo, e 4to ordine entro li sud[det]ti tre mesi.

E per Maggior osservanza de Capitoli tutti nella pr[ese]nte Sc[rittura] di Progetto espressi, e contenuti e che mai sarà all'i patti de med[esimi] contravenuto in qualunq[ue]

tempo, e dissentito da alcuno, sarà il p[rese]nte sottos[critto] da cadauna delle Parti sud[dette] alla pr[ese]nza di due Testim[on]i sott'obligaz[i]one in forma.

Io Ferrigo Morosini affermo quanto sopra

Io Tomaso Morosini affermo quanto sopra come procuratore ancora del Sig. Francesco Fratello appare procura in atti N[odaro] Uccelli

Giovanni Fiorini affermo quanto sop[r]a

Gio[van] Fra[nces]co Avocato Morosini fui p[rese]nte Testim[on]io alle sud[det]te sottoscrizioni

Io Andrea Biave fu presente Testimonio alle sudette sottoscrizioni.

Siegue la notte de' prezzi delle contribuzioni annue sopra li Palchi, che doveranno pagarsi dalli 80 Interessati, e da quelli, che facessero le investite, e il regalo per li Palchi del 3zo, e 4to ordine, quando si recitino Opere in Musica serie, e nobili, come sopra.

Palchi Prosceni Peppian, e Primo Ordine pagheranno_____ d 70 l'uno

Simili 2do ordine_____ d 60 l'uno

Di faccia Peppian, e primo Ordine_____ d 60 l'uno

Simili 2do ordine_____ d 50 l'uno

Alla banda peppian, primo e 2do ordine_____ d 40 l'uno

Proscenj 3zo ordine_____ d 40 l'uno

Di faccia in d[et]to ordine_____ d 40 l'uno

Alla Banda in d[et]to ordine_____ d 20 l'uno

Di faccia quarto ordine_____ d 30 l'uno

Alla Banda in d[et]to ordine_____ d 16 l'uno

Seguono le sottoscrizioni delli 80 Interessati

1 Cecilia Grimani stessa affermo per il palco n. 20 p[ri]mo ord[i]ne di faccia dico n. venti

2 Io Vettor Regonò per li nomi che dichiariro affermo per il Palco pepian n° 17 dico diecisette

3 Io Alvise Minoto fu ser Alvise aff[er]mo per il Palco n° 13 p[ri]mo Ordine dico n° 13

4 Antonio Bianchini per nome del ser Piero Corer fu de Zuanne affermo per il Palco primo ordine Proscenio n° 30 che deve essere d'egual misura del 31

5 Io Gierdimo Gradenigo aff[er]mo per il Palco n° 30 Pepian Proscenio dico num[er]o trenta

6 Io Forcanni [?] aff[er]mo per il Palco proscenio pepian n° 31

7 Piero Duodo aff[er]mo per il Palco Proscenio Primo Ordine numero ventinove dico n° 29

8 Gio. An. Antonelli per nome del N.H. Ferigo Venier aff[er]mo per il Palco Pepian n° 1 – dico – n° 1 – proscenio

9 Barbara Bembo Lazari Gussoni aff[er]mo per il Palco n° dodici secondo ordine di faccia dico n° 12 secondo ordine

10 Francesco Ramiscona proc. di [parola illeggibile] affermo per il palco pepian n° 2 proscenio dico n° due

11 Nicola Gambarà affermo per il palco proscenio pepian n° 29 dico n° vintinove

12 Bornodia [?] Pollani aff[er]mo per il Palcho n° 18 di faccia pepiano dico numero dieciotto

13 Io Gio. Maria Scala aff[er]mo per il Palco Peppian n° 15 dico il Numero quindici e questo per il nome che dichiarirò della Casa Mocenigo e il su[ddetto] Numero è di Faccia

14 Iseppo Mangilli per il nome che dichiarirò affermo per il Proscenio p[rim]o ordine n. 1 = uno

15 Iseppo Mangilli per il nome che dichiarirò affermo per il Palco n° 15 2do ordine di faccia

16 Iseppo Comincioli per il nome che dichiarirò affermo per il Palco n° 19 primo ordine di faccia dico n° disnove primo ordine

17 Dom[eni]co Fusarini come a conto della N.D. Luchese Loredan Ruzini Priuli affermo il palco primo ordine n° 31 proscenio in scena

18 Io Antonio Donado fu ser Zuanne affermo per il Palco Proscenio di mezzo Primo Ordine numero due dico n° 2

19 Andrea Biave per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco Proscenio peppian n° 3 dico n° tre

20 Io Lorenzo Co. Sceriman affermo per il Palco numero diesi otto di faccia secondo ordine Dico nu° 18

21 Io Marco Capello affermo per il Palco primo ordine proscenio n° 3

22 Io Girolamo Marangoni come pro[curato]r da chi dichiarirò aff[er]mo il Palco n. 12 dico dodesi di faza del p[ri]mo ordine con il patto però di non voler essere eletto in alcuna carica [...]

23 Io Girolamo Marangoni come pro[curato]r da chi dichiarirò aff[er]mo per il Palco pepian n° 14 del secondo ordine sarà di faza con il patto però di non voler essere eletto in alcuna carica [...]

24 Marco de Monti per il nome che dichiarirò affermo per il Palco Pepian n. quattordecì di faccia, per non dover per altro esser eletto in alcuna delle cariche che saranno per disporsi nell'unione indicata nella parte [...]

25 Io Daniel Zauli per il nome che dichiarirò aff[er]mo per il Palco numero tredici pepian dico al 13

26 Io Girolamo dall'Acqua per il nome che dichiarirò affermo per il Palco pepian n° 19 dico disnove

[le cc. 27-80 sono bianche]

Sieguono le sottoscrizioni di quelli, che volessero investirsi ne' Palchi del 3zo e 4to Ordine

Iseppo Comincioli affermo per chi dichiarirò per il palco n° disette terzo ordine dico n° 17 3° ord[in]e

Angelo Guadi [?] affermo per chi dichiarirò per il Palco n° quindici terzo ordine dico n° 15 3°

Io Girolamo Agazzi affermo per il palco n° dieciotto terzo ordine di faccia dico n° 18 3° ordine

Io Angelo Capra per il Nome che dichairirò affermo per il Palco 3zo ordine numero disnove dico n° 19

Io Leon Caragiani aff[er]mo per il palco n° dodeci in faccia T[erz]o ordine dico n° 12
Io Ant. M. Zanetti e Giu. [?] per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco 3° ordi-
ne n° 20 vinti di faccia dico num[er]o vinti

Io D. Antonio Pasqualini affermo per chi dichiarirò per il palco n° 15 del quarto or-
dine dico numero quindese

Io Don Antonio Pasqualini affermo per chi dichiarirò per il palco n° 17 del quarto
ordine dico numero diecisette

[sempre a conclusione del protocollo sono inseriti i fascicoli sciolti A e B allegati al
documento precedente, indicati come Foglio A e Foglio B].

Doc. 7

Presentatio contracto per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, 1° luglio 1752,
ASV, *Notarile. Atti*, b. 9285, fasc. sciolto (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

Primo Luglio 1752 Venezia

Per effettuare con la mag[gi]ore Facilità l'esibito Progetto negl'atti del Sig. Lorenzo
Mandelli N.V., in cui s'attrovano sottosc[rit]ti li concorenti al n° di 27. ne Palchi del
Pep[ian]o Primo, e 2do Ord[i]ne., oltre quelli nelli altri due Ordini 3°, e 4° del nuovo
Teatro da errigersi in Contrada di S. Marina in Calle della Testa, si divisa di restringe-
re il num[er]o delli 80 Interes[sa]ti prefissi nel Progetto med[esi]mo al solo num[er]o
di 30, e non più soli compratori, Possessori, e dispositori assoluti, perpetuam[en]te
del Teatro sud[det]to regolando in tal parte, et aggiungendo al Progetto med[esi]mo
le infrasc[rit]te condizioni, quando restino col la sottosc[rizio]ne della presente re-
golazione et aggiunta che sarà pure presentata negl'Atti del sud[det]to Sig. Not[ai]o
accordate, et assentite.

P[ri]mo Saranno tanto d[et]ti 30 quanto quelli del 3°, e 4° Ord[i]ne essenti dell'esbor-
so del censo, o sia canone annuo per il suo Palco scelto, e solo dovranno accrescere
per cadauno gl'infrascritti prezzi, che saranno respettivam[en]te affranc[a]ti come sa-
rà dichiarato ne seguenti Capitoli; quelli che hanno Palchi Proscenij P[ri]mo Ordine
accresceranno alli D[ucati] 1.100 altri D[ucati] 600, e quelli di facc[i]a in d[ett]o
Ord[i]ne altri d[ucati] 500, quelli che hanno Palchi Proscenii pep[ia]n accresceran-
no come sop[r]a altri D[ucati] 500, e quelli di faccia in d[ett]o Ord[i]ne D[ucati] 400,
e così pure d[ucati] 400 quelli di faccia, e Proscenii nel 2do Ord[i]ne per cadauno
respettivam[en]te che computando in questi il n° di 30 Palchi veranno a comporre la
summa di D[ucati] 47.200.

2° Quelli poi ch'hanno sottosc[rit]to nel 3° e 4° Ord[i]ne, e che pure anderanno esenti
del d[ett]o canone, ma non s'intenderanno compresi nel n° delli 30 sud[det]ti, ne ave-
ranno altra facoltà, e Padronia che solo per il loro respettivo Palco, e non altrim[en]ti
esborseranno in aggiunta come sop[r]a D[ucati] 300 per cadauno che in 8 di quelli
del 3° a d[ucati] 600 per uno formano d[ucati] 4.800 e li 2 del 4° fanno altri d[ucati]
1.000 sono in tutto d[ucati] 5.800 quali aggiunti alli d[ucati] 47.200 summano in tutto

d[ucati] 53.000 per conseguire anch'essi l'affrancaz[i]one ut infradichiarita.

3° Tali esborsi dovranno esser fatti in mano del Cassiere che sarà eletto del n° dei 3 Pressidenti sop[r]a la Fabbrica di d[ett]o Consorzio dei soli 30 quelli tre Pressidenti non dovranno avere altri inspezione che solo su la Fab[bri]ca stessa cioè d[ucati] 500 otto giorni dopo d[et]ta elezione, altri d[ucati] 500 nel mese di Xbre vent[ur]o, il rimanente term[ina]ta la Fab[bri]ca, e così quelli del 3°, e 4° ord[i]ne a detti tempi il 3° per cadauno delle loro summe, e di d[ett]o primo esborso, che sarà in tutto d[ucati] 16.933, si dovrà estrarre d[ucati] 12.500 per il fondi a Ca' Morosini, e li rimanenti d[ucati] 4.433 per incominciam[en]to della Fabbrica, e così il secondo esborso delli altri d[ucati] 16.933 per il proseguim[en]to della med[esi]ma, che in tutti fanno d[ucati] 33.866 e li rimanenti d[ucati] 19.134 per intiero adempimento, e ingrandim[en]to della stessa.

4° Saranno particolarm[en]te assegnati, e stabiliti n° 12 Palchi de migliori de Teatro per esser questi venduti col maggiore vantaggio finita la Fab[bri]ca a piacere ed arbitrio dei nuovi Pressidenti, che saranno eletti da d[ett]o Consorzio per la direzione del Teatro con quei contratti che saranno giudicati opportuni, per esser di questi investito il Capitale ed assegnato il Prò o l'affitto che d'anno in anno si ricavasse ad affrancaz[i]one di detti 30 e di quelli pure del 3°, e 4° Ordine per anni 40 continui da essere estratto a sorte uno d'essi all'anno, con quell'ordine, e regola, che sarà giudicato conveniente dal Consorzio stesso, e passati li anni 40 cederà d[et]to Prò per quegl'anni che si reciterà a Cà Morosini a pag[amen]to delli D[ucati] 1.000 allora a d[et]ti NN.HH. spettante, e in caso che non si recitasse qualch'anno, cederà a benef[ici]o e vantagg[i]o dell'impresa, dichiarandosi, che tanto d[et]ti 30 Compatroni, quanto quelli del 3°, e 4° Ord[i]ne abbiano a perdere il 3zo del rispettivo loro Capitale esborsato attesa l'esenz[i]one de Canonii sud[det]ti e segua per essi l'affrancaz[i]one delli soli due terzi del med[esi]mo, e non più con l'estrazione sud[det]ta da stabilirsi tra essi come sopra.

5° E perché prima di d[et]ti anni 40 ragionevolm[en]te con il prò dipendente dalla vendita di detti 12 Pachi o dagl'affitti de med[esi]mi tutti saranno affrancati così il prò degl'anni susseguen[ti] a d[et]ta affrancaz[i]one doverà ancor questo in tal caso cedere a benefitio dell'impresa stessa sino tanto che segua la contribuzione dopo d[et]ti anni 40 a Ca' Morosini delli d[ucati] 1.000 sud[det]ti, e con tali cinque Capitoli resteranno regolati li Capitoli del Prog[et]to 3° 4° 5° 6° 8° 9° escluso il 7° 13° 15° e il 19° e 24° dello stesso.

6° Li altri Palchi tutti del Teatro non disposti oltre li 30, e li 12 sud[det]ti, e quelli disposti dal 3°, e 4° Ord[i]ne saranno in arbitrio di d[et]ti 30 Compatroni potendo quelli esser da Pressid[en]ti Progettati, o in vendita, o in affitanza d'anno in anno, come fosse creduto di mag[gior] interesse per stabilirsi una sicura congrua Dotte al Teatro per la continuaz[i]one perpetua delle recite, ed il ricavato posto incumulo a pagam[en]to de Virtuosi come vien nel Prog[et]to dichiarito, e l'avanzo diviso come nel med[esi]mo restando tutte le facultà, e ius ristretti tra d[ett]o solo n° di 30 eredi, e succ[esso]ri loro, che soli Patroni del Teatro dovranno in esso sempre comandare dirigere, e disporre independentem[en]te da chi si sia salvi li patti presenti, e facendo sempre però seguire le recite d'opera serie, e nobili escluse in ogni tempo, e caso le Commedie, e le Opere buffe, che mai doveranno esser in d[ett]o Teatro introdotte intendendosi regolati li Capitoli 12.22.23.25 e fermo il 26°, che sarà regolato quanto

alla minoraz[io]ne del n° dei concor[ren]ti escluso il n° 20 del Prog[et]to med[esi]mo. 7° Li Biglietti da Porta, e quelli dei scagni saranno fissati a quel prezzo, che da med[esi]mi Pressid[en]ti sarà giudicato coll'assenso del Consorzio med[esi]mo, mantenendo però per se med[esi]mi e per quelli del 3°, e 4° Ord[i]ne li Big[liet]ti da Porta a L 1:10 l'uno come nel Prog[et]to in qual num[er]o però, e quantità che fosse tra essi convenuta con ciò regolati li Capitoli 16, e 17 del Prog[et]to stesso.

8° Sarà in arbitrio di detti 30 Compatroni, oltre l'elezione dei tre Pressidenti, e Cassier sop[r]ja la Fabbrica, l'elezione ancora d'anno in anno, o di tre in tre anni di sei, o di tre Pres[iden]ti sud[det]ti per la direzione del Teatro con quei modi, e forme che crederanno opportune da cui dovrà sempre dipendere il Sig. Zuanne Fiorini Conduttore dell'impresa, e da essi sempre sarà per ricevere gl'ordini tutti, e le regole per la buona condotta del Teatro, restando a med[esi]mi colla inteligenza dello stesso la scelta de Virtuosi, Ballerini, Suonatori, Serventi, ed altri tutti, col riflesso sempre di non sorpassare la spesa delli d[ucati] 14m[ila] che eccederebbe alla divisata Dotte del Teatro stesso; potendo bensi qualunque d'essi 30 coll'assenso dei Pressid[en]ti prò tempore far andare ad ogni loro piacere l'impresa med[esi]ma con spese maggiori, salvo il regalo ad esso Fiorini di d[ucati] 500 che sarà a lui risservati in tal caso sua vita durante, qualunque potesse essere il guadagno dell'impresa stessa; restando altresì la libertà al Consorzio dei 30 di stabilire in ogni tempo e caso tutte quelle Condizioni, e leggi, che più fossero del loro piacere ed avvantaggio dell'impresa, e di decoro maggiore della Città; non intendendosi però mai con esse pregiudicato l'interesse delli NN.HH. Morosini, e del d[ett]o Fiorini a cui resta graziosam[en]te accordato quanto nel Progetto vien dichiarato, restando regolati in tal parte li Cap[ito]li 14.21.27. e 28 del med[esi]mo.

Così per tanto regolato et aggiunto al Sistema del Progetto stesso, con l'abolimento delli due Fogli A e B del conteggio stabilito per l'affrancaz[io]ne degl'anni 34, e per l'estraz[io]ne delle due grazie, e per il num[er]o degl'Interessati con la presente regolazione, et aggiunta stabilita al solo n° di 30, e di quelli del 3°, e 4° ord[i]ne che nella presente si sottoscriveranno nel giro d'altri mesi uno resterà fermo nel resto ogn'altro patto che non s'intenderà mai derogato, ma da cadauno d'essi laudato, approvato, et assentito in fede di che

Ferigo Morosini affermo quanto sopra

Io Tommaso Morosini fu di Domenego in nome mio, e come prosuratore ancora del N.H. ser Francesco mio Fratello

Giovanni Fiorini affermo

Gio. Fran[ces]co Avoc[ato] Morosini fui presente Testimonio

Eustachio Nomicò fui p[rese]nte Test[imoni]o

Antonio Michiel Kav. Aff[er]mo

Nicolò Gambarà aff[er]mo per il mio palco proscenio

Antonio Donado fu ser Zuanne affirmo per il Palco Proscenio di mezzo Primo Ordine n° 2 come nell'altra mia sottoscrizione

Io Antonio Bianchini per Nome del N.H. Piero Corner fu de ser Zuanne affermo per il Palco P[ri]mo ordine Prosceno n° Trenta, che deve esser di equal misura del n° Trentauno.

CRONOLOGIA DEGLI EVENTI (1747-1756)

1747	30 settembre	Incendio del teatro di San Samuele appartenente alla nobile famiglia Grimani.
	1° ottobre	Ricorso ai Provveditori di comun, attraverso Zuanne Fiorini, per la vendita del fondo del teatro incendiato, vincolato ai Grimani per fedecommesso.
	5 e 16 ottobre	Vendita del fondo al pubblico incanto e acquisto da parte di Fiorini, per i nomi che dichiarerà, per 2.000 ducati.
1748	10 gennaio	Fiorini si accorda con Romualdo Mauro per le modalità di ricostruzione del San Samuele (cfr. pianta del teatro, fig. 1).
	23 gennaio	Fiorini stipula un accordo con la nobildonna Alba Giustinian Corner per assicurare il pagamento a Romualdo Mauro.
	1° febbraio	Progetto del teatro di San Samuele.
	7 febbraio	<i>Intimatio</i> per l'affrancazione dei palchi al San Giovanni Grisostomo.
	18 aprile	Vendita di beni per 90.000 ducati da parte della nobildonna Maria Foscarini, vedova di Zuan Carlo Grimani, e dei figli a Alba Giustinian Corner. ⁸⁶
	maggio	Affrancazione dei palchi al San Samuele e al San Giovanni Grisostomo e vendita dei palchi nel nuovo teatro di San Samuele.
	12 dicembre	Maria Foscarini affranca Alba Giustinian Corner del livello istituito sul fondo del teatro di San Samuele. A loro volta, il 19 marzo 1750, i fratelli Grimani affrancheranno la madre del livello.
	29 dicembre	Crolla il tetto del teatro di Santi Giovanni e Paolo.
1749	11 giugno	Zuanne Fiorini acquista dai Provveditori di comun il fondo del distrutto teatro di Santi Giovanni e Paolo.

86. Cfr. *emptio* del 18 aprile 1748, ASV, *Notarile. Atti*, b. 9281, cc. 63v.-83r. (protocolli del notaio Lorenzo Mandelli).

I TEATRI GRIMANI DI VENEZIA

	autunno	Pietro Chiari è scritturato come poeta per la compagnia Imer-Sacco-Casali.
1750	27 aprile	Contratto d'affitto tra Zuanne Fiorini e i fratelli Morosini per un fondo nella contrada di Santa Marina (contiguo al dismesso teatro di Santi Giovanni e Paolo) per ventinove anni, con un contratto rinnovabile per altri ventinove.
1751	carnevale	<i>Dittico della Marianna</i> di Chiari al San Samuele e <i>L'opera in prova alla moda</i> di Fiorini al San Moisé.
	9 giugno	Atto di <i>quietatio</i> tra Grimani e Fiorini.
	autunno	Galuppi-Goldoni al San Samuele con impresario Prospero Olivieri e Chiari-Imer al San Giovanni Grisostomo.
1752	15 gennaio	Progetto per il rifacimento del teatro di Santi Giovanni e Paolo.
	30 maggio	Angelo Mingotti subaffitta il San Moisé a Zuanne Fiorini per la stagione 1752-1753.
	1° luglio	Modifica del progetto del Santi Giovanni e Paolo.
	15 luglio	<i>Intimatio</i> agli interessati per la sottoscrizione del progetto del Santi Giovanni e Paolo.
	autunno-carnevale 1752-1753	Impresario del San Samuele è Antonio Codognato.
1753	aprile	Iniziano le trattative tra Giovanni Morinello e i Venier per l'acquisto del fondo sul quale sorgerà il teatro di San Benedetto.
	24 marzo	Mingotti subaffitta il San Moisé ad Antonio Codognato per la stagione 1753-1754.
1754	15 marzo	Morte di Maria Foscarini.
1755	25 aprile	Progetto del San Benedetto in cui figura come padrone Giovanni Morinello per i nomi che dichiarerà.
	9 dicembre	Dichiarazione di Giovanni Morinello di aver agito per conto e nome dei Grimani.
	26 dicembre	Inaugurazione del San Benedetto con <i>Zoe</i> di Francesco Silvani e Gioacchino Cocchi.
1756	24 aprile	Copia del progetto del San Benedetto in cui figurano come padroni i fratelli Grimani.

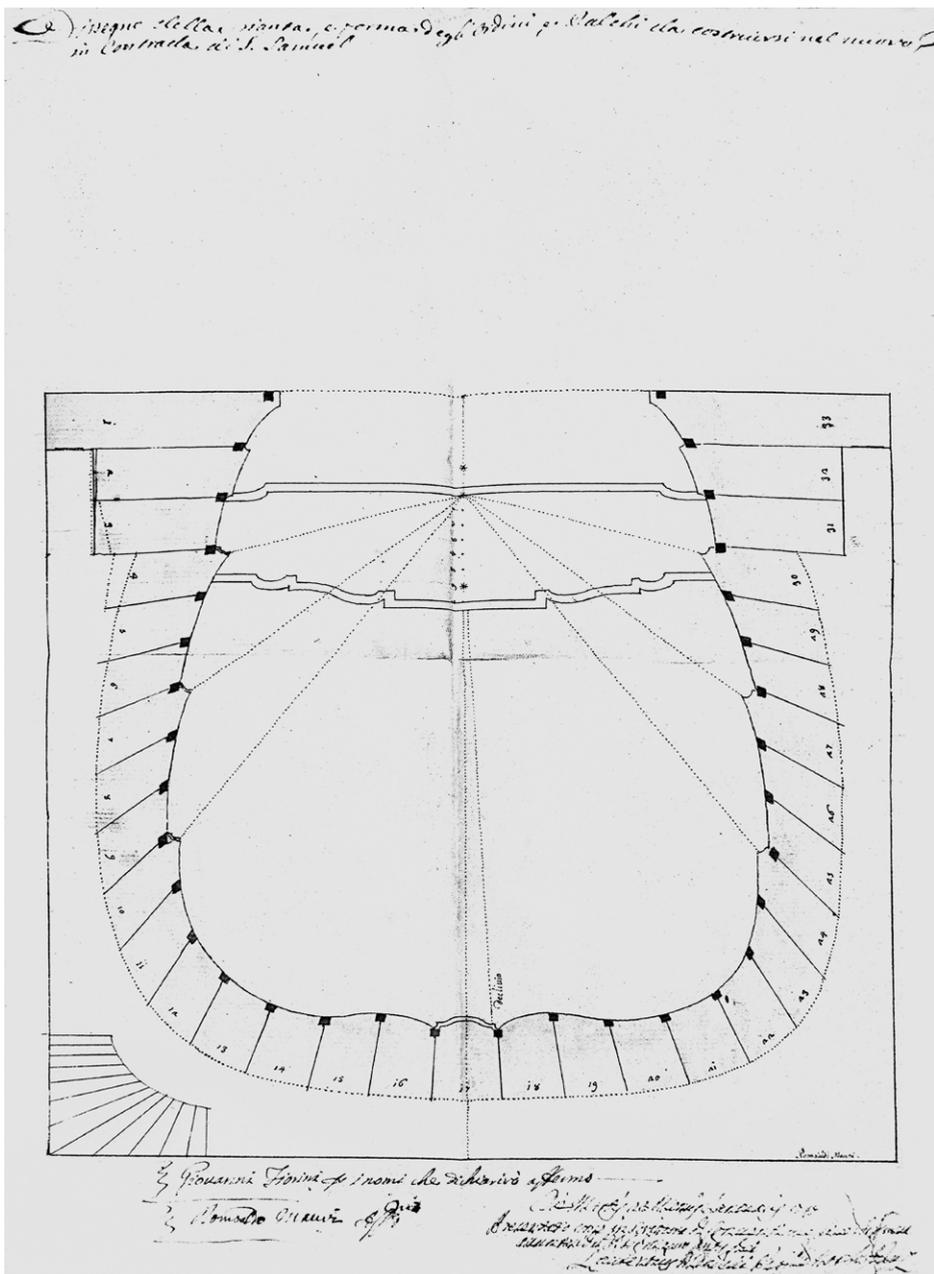


Fig. 1. Romualdo Mauro, *Disegno della pianta, e forma degli Ordini, e Palchi da costruirsi nel nuovo Teatro in Contrada di S. Samuel* (Venezia, Archivio di stato, Notarile. Atti, b. 9346, fasc. 175, 23 gennaio 1747 more veneto [= 1748]).

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

L'ARTE DEL COMICO AL FEMMINILE:
ROSA PASINI ROMAGNOLI E PIA MARCHI MAGGI

Dedichiamo la sezione AMAtI (Archivio Multimediale degli Attori Italiani) di questo numero di «Drammaturgia» a due profili di attrici: Rosa Pasini Romagnoli (Venezia, 1801-Torino, 1886) e Pia Marchi Maggi (Vicenza, 13 novembre 1847[?]-Roma, 29 aprile 1900). Apprezzate dai contemporanei, furono interpreti dalle caratteristiche originali. Naturalmente vocate all'arte comica, recitarono al di fuori dei limiti prescritti dal loro ruolo di scrittura, rispettivamente quello di servetta e di prima attrice, e faticarono a trovare una collocazione adeguata nelle compagnie in cui militarono. La loro predilezione per una recitazione briosa, maliziosa, talvolta addirittura 'sbarazzina', mal si conciliava infatti con le caratteristiche che la tradizione della scena italiana aveva attribuito al ruolo, primario e ormai canonizzato, di prima attrice assoluta.

Entrambe figlie d'arte, a differenza della maggior parte dei loro compagni di lavoro avevano però frequentato fino all'adolescenza studi regolari. Riuscirono pertanto consapevolmente a mediare con il proprio tempo, adattandosi a quanto il contesto teatrale contemporaneo chiedeva loro senza per questo rinunciare a modificarlo. Pur senza compiere eclatanti forzature, guardarono con sempre maggiore interesse alla nuova drammaturgia brillante che proveniva d'oltralpe, più congeniale di quella patria a esaltare la loro 'eccentrica' indole artistica. Recitarono questa nuova drammaturgia insieme ai copioni che la letteratura teatrale nazionale consegnava loro e la inserirono nel proprio repertorio adattandola al gusto dei pubblici italiani. Così facendo si fecero originali generatrici di un coraggioso ibridismo recitativo che le portò a recitare anche *en travesti*. Un atteggiamento nuovo per l'epoca, da taluni stigmatizzato, ma foriero di futuri sviluppi e destinato a far nascere col tempo un nuovo ruolo di scrittura, quello della prima attrice comica.

Il percorso di Rosa Romagnoli verso l'affrancamento dalla convenzione è, a prima vista, difficile da individuare. Passata alla storia del teatro come l'ultima delle servette, recitò stabilmente tale ruolo, senza timori reverenziali, nella compagnia Reale Sarda. Pur senza trascurare le commedie goldoniane, che anzi

seppe incarnare riscuotendo il favore incondizionato della critica e del pubblico, vi affiancò quelle di Alberto Nota, Giovanni Giraud e Francesco Augusto Bon, ma soprattutto alcuni *vaudevilles* che la fecero avvicinare alle moderne *soubrettes* delle scene francesi e la portarono a contaminare, rinnovandolo, un ruolo ormai al tramonto di cui, con grande prontezza, seppe individuare i possibili sviluppi. Il profilo che ci consegna Giulia Bravi ribalta la prospettiva della storiografia teatrale fino ad oggi su di lei tramandata e qualifica l'attrice più che come l'ultima gloriosa servetta come la pioniera della nascita di un nuovo modo di intendere i ruoli comici femminili, come l'iniziatrice di un percorso che poi, proseguito da altre, farà nascere nuove condizioni di scrittura per le attrici capaci di primeggiare nel genere comico.¹

Tra queste vi fu Pia Marchi Maggi. Unendoci al giudizio dei contemporanei possiamo definirla una 'brillante in gonnella', appellativo che si guadagnò per la sua inclinazione verso una recitazione ironica, leggera e piena di spirito. Di una generazione successiva a quella della Romagnoli riuscì, a differenza di questa, a esprimere il suo talento comico assumendo il ruolo di prima attrice. Lo incarnò distinguendosi dalle sue più famose colleghe, quali Adelaide Tessero e Giacinta Pezzana, per una netta predilezione accordata al repertorio leggero delle commedie brillanti e delle *pochades*. Divenne così capace di attenuare i toni romantici e declamatori del ruolo teatrale femminile primario inserendovi brio, malizia e ironia e contaminandolo con i tratti distintivi fino ad allora esclusivo appannaggio della servetta, come ben evidenzia il profilo dell'attrice stilato da Emanuela Agostini. Per poter realizzare compiutamente tale ardita metamorfosi e trovare adeguati partners di scena dovette però separarsi artisticamente dal marito, più incline alla recitazione tragica, e fondare una propria compagnia assumendosi la responsabilità del capocomico. Il significato della sua 'riforma' teatrale è ben sintetizzato dalle parole dell'Agostini poste a commento conclusivo della biografia a lei dedicata: «complessivamente il suo talento comico pare solo parzialmente espresso, ma la storia del suo repertorio, più che una difficoltà personale, mette piuttosto in luce la limitatezza espressiva di quello delle prime attrici della sua generazione. Ciò premesso, nell'ambito del genere comico, Pia Marchi ha costituito il modello e la pietra di paragone per le interpreti della generazione successiva, in particolare Teresa Mariani e Virginia Reiter, e addirittura per quella ulteriore, *in primis*, per Dina Galli, la quale, concentrandosi sul repertorio esclusivamente comico inaugurò il ruolo di prima attrice comica».²

1. Su tale percorso cfr. G. BRAVI, *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la prima attrice comica*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, XXXII ciclo, 2020, tutor: prof. Francesca Simoncini.

2. Si veda, in questo stesso numero, E. AGOSTINI, *Pia Marchi Maggi*, pp. 189-207: 195.

Quanto pubblicato su queste attrici è il frutto parziale di un ampio lavoro di ricerca che in modo più capillare e completo può essere consultato attraverso la navigazione del sito web di AMAtI: amati.fupress.net.

GIULIA BRAVI

ROSA PASINI ROMAGNOLI
(Venezia, 1801-Torino, 1886)

Sintesi

Considerata l'ultima grande servetta goldoniana della prosa ottocentesca italiana non dialettale, Rosa Pasini Romagnoli recita stabilmente nella compagnia Reale Sarda. Nell'arco della sua longeva carriera non abbandona mai il ruolo che l'ha resa celebre, al punto da diventare il simbolo stesso di un personaggio che, dalla seconda metà del secolo in particolare, andrà scomparendo. Intorno agli anni Sessanta si ritira a Torino per dedicarsi all'insegnamento.

Biografia

I natali di Rosa Pasini Romagnoli sono avvolti nel mistero. Francesco Regli, in un articolo biografico pubblicato sulla «Strenna teatrale europea» del 1844,¹ individua in Gorizia il luogo di nascita, mentre la maggior parte dei biografi sostiene che le origini dell'attrice siano da ricondursi a Venezia. Anche sull'anno le fonti sono discordanti; alcuni sostengono che la Pasini sia nata nel 1806, altri nel 1800. Il certificato di morte dirime ogni dubbio facendo risalire la nascita al 1801.²

Figlia di Carlo Pasini, attore drammatico, e di Maria Antonini, appartenente a una famiglia veneziana di avvocati, Rosa resta presto orfana di padre. Ancora bambina è affidata alle cure del nonno materno che provvederà alla sua educazione fino al compimento dei quattordici anni, quando la madre la

1. Cfr. F. REGLI, *Autunno del 1843. Teatro Re*, «Strenna teatrale europea», VII, 1844, p. 190.

2. Una copia del certificato di morte è conservata presso la Biblioteca museo teatrale SIAE di Roma (*Fondo Luigi Rasi*, coll. n. 019). Cfr. G. BRAVI, *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la prima attrice comica*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, xxxii ciclo, 2020, tutor: prof. Francesca Simoncini, p. 267.

richiama a sé iniziandola all'arte teatrale. Fino al 1816 i suoi spostamenti sono ignoti. In questo anno entra infatti nella prestigiosa Compagnia drammatica di Gaetano Perotti scritturata come seconda amorosa.³ Qui coglie i primi allori e conosce il futuro marito, il primo attore Luigi Romagnoli,⁴ dal quale avrà due figli: Carlo e Enrichetta. È il 1821 quando la coppia Romagnoli entra a far parte della neonata compagnia Reale Sarda al servizio di Sua maestà Vittorio Emanuele I re di Sardegna. A caldeggiare la loro scrittura è il Delegato della Nobile direzione dei teatri, il conte Ludovico Piovasco, come emerso dagli studi di Teresa Viziano sulle carte della Reale Sarda.⁵ La permanenza nella stabile piemontese è breve. Nel 1822 i Romagnoli decidono, d'accordo con il brillante e poeta Francesco Augusto Bon e i coniugi Francesco e Maria Barlaffa, di lasciare la compagnia. Non sono chiari i motivi della scelta forse provocata, come si evince dagli appunti del Piovasco, «dagli intrighi» di Vincenza Righetti e dai «sottili raggiri distruttori del perturbatore caratterista Righetti Francesco».⁶ La Righetti infatti prenderà il ruolo di prima servetta assoluta al posto della Romagnoli, senza però riscuotere lo stesso successo. Nel 1822 la Romagnoli risulta incinta.⁷

L'ambizione di Francesco Bon, Francesco Barlaffa e Luigi Romagnoli è quella di creare una nuova compagnia stabile da loro condotta, ma il progetto non si realizza nell'immediato. Il quintetto è infatti scritturato nella compagnia di Gaetana Goldoni e Luigi Riva che l'anno seguente passa sotto l'egida del duca di Modena Francesco IV, diventando stabile. Quando nel 1826 il capocomico passa a miglior vita, Bon, Romagnoli e Barlaffa rilevano la società intitolandola a Carlo Goldoni. Un gesto programmatico che indirizza una buona parte del repertorio della compagnia sui testi del commediografo veneziano. La Romagnoli conserva il ruolo di servetta anche in questa formazione; prima attrice è Luigia Bon, vedova Ristori e moglie in seconde nozze di Francesco Bon.

3. Cfr. F.A. BON, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. VIZIANO, Roma, Bulzoni, 1985.

4. Luigi Romagnoli (?-Milano, 23 dicembre 1855), figlio del Brighella Antonio Romagnoli, divenuto primo attore recita in formazioni prestigiose come quella di Gaetano Perotti, la compagnia Reale Sarda e la compagnia Ducale di Modena, che dirige insieme all'amico Francesco Augusto Bon. È apprezzato in particolar modo nel repertorio goldoniano, sia in dialetto sia in italiano. Negli ultimi anni di carriera, passato al ruolo di padre nobile, alterna alla recitazione l'attività di direttore di compagnia. Cfr. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll., vol. II, pp. 404-406; B. BRUNELLI, *Romagnoli*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VIII, coll. 1140.

5. Cfr. T. VIZIANO, *Alle origini di una compagnia: il conte Piovasco e la Reale Sarda*, «Teatro archivio», maggio 1984, 7, pp. 2-39.

6. Ivi, p. 39.

7. Cfr. ibid.

Con la compagnia Carlo Goldoni la Romagnoli resta per tre anni; nel 1829, per cause a noi ignote, l'attrice si separa artisticamente dal marito per tornare sotto l'egida della casa reale piemontese, nuovamente prima servetta assoluta. Vi resterà fino al 1853 quando Daria Cutini Mancini prenderà il suo posto.

Negli anni la Romagnoli, saldamente ancorata al proprio ruolo, rischia più volte di essere adombrata dalla forza centripeta delle prime attrici e dal crescente disinteresse del pubblico per la drammaturgia goldoniana. I suoi cavalli di battaglia, come *La serva amorosa*, sono poco richiesti e l'attrice è costretta a ripiegare su un repertorio nuovo essenzialmente composto da *vaudevilles* in voga a Parigi, ritagliati su misura per la *soubrette* Virginie Déjazet.⁸ Ma la fortuna dura pochi anni. Già nel 1846 la stampa lamenta l'assenza della Romagnoli dal palcoscenico; la causa è da attribuirsi in parte a una brutta malattia respiratoria che la costringe a casa per molto tempo.⁹

Il ritorno alle scene non è privo di ostacoli. Risale al 1849 una lettera nella quale Domenico Righetti, conduttore della compagnia, richiede l'intervento della Nobile direzione dei teatri in merito a una contesa tra la prima attrice Antonietta Robotti e la servetta Rosa Romagnoli.¹⁰ Le due attrici si disputano la parte di protagonista nella commediola *La contessa della botte* di Emmanuel Théaulon, scritta per la Déjazet. La discussione, inizialmente risolta a favore della Romagnoli, si fa talmente accesa da portare la Direzione alla decisione finale di togliere la commedia dal repertorio. L'episodio lascia il segno sia all'interno della formazione, sia nella carriera della servetta che vede sfumare l'ennesima occasione di mantenere il primato nel repertorio. La questione non passa inosservata né al pubblico né alle istituzioni. Nel 1850 il periodico torinese «Il pirata» annuncia che la servetta sarà riconfermata nella Reale Sarda per un anno soltanto, interrogandosi sul perché non le sia stato fatto un contratto

8. Pauline-Virginie Déjazet (Parigi, 30 agosto 1798-1° dicembre 1875) fu una *soubrette* francese famosa per le sue interpretazione *en travesti*. Per lei scrissero alcuni tra i più grandi drammaturghi del tempo, come Victorienne Sardou e Alexandre Dumas fils, che creò per lei la *Dame aux camélias*, anche se l'attrice non la interpretò mai. Cfr. E. PIERRON, *Virginie Déjazet*, Paris, Bolle-Lasalle, 1856; L. MANCINI, *Déjazet, Virginie*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, cit., vol. iv, coll. 351-353.

9. Notizie circa la malattia della Romagnoli si ricavano da alcune lettere inviate dalla stessa al capocomico Righetti e dalla corrispondenza tra quest'ultimo e il drammaturgo Alberto Nota. Cfr. G. DEABATE, *Le ultime servette goldoniane*, «Nuova antologia», CXXVII, 1907, p. 677. Ma si veda anche la lettera inviata da Domenico Righetti al Nota, datata Torino, 18 maggio 1846, conservata presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele di Torino, *Fondo Alberto Nota*, III.r/13 n. 11, in BRAVI, *Evoluzione dei ruoli femminili*, cit., p. 46.

10. V. MONACO, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968, pp. 68-69. Sulla Robotti cfr. E. AGOSTINI, *Antonietta Robotti*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 241-262.

della durata di tre anni come ad Antonietta Robotti.¹¹ È chiaro che la personalità della prima attrice, l'età e i problemi di salute della Romagnoli, uniti a una mal celata riluttanza di quest'ultima all'idea di cambiare ruolo, siano da considerarsi le più probabili cause della decisione di lasciare la compagnia.¹²

Per tutto il 1852 e buona parte del 1853 la Romagnoli continua comunque ad apparire sporadicamente nelle recite della compagnia. Tra i suoi contratti, conservati presso la Biblioteca museo teatrale SIAE di Roma, vi è anche l'ultimo che risale all'anno comico 1852-1853.¹³ Nel luglio dell'ultimo anno di scrittura, stando alla testimonianza di un'amica della Romagnoli, Angiolina Lopez, l'attrice avrebbe scritto una lettera indirizzata al direttore proponendogli di congedarsi allo scadere del contratto.¹⁴ D'ora in avanti la sua presenza in scena si farà sempre più rara anche a causa di un'infezione agli occhi che la costringerà a passare il mese di agosto a Roma, rinunciando alle recite fiorentine della compagnia. Questa fase della sua vita è costellata da zone d'ombra; sia Rasi sia gli altri biografi non sembrano interessarsene. Lasciata la stabile piemontese poco prima del suo disfacimento, l'attrice probabilmente si prende un periodo di riposo. Dobbiamo attendere il 1855 perché venga «eletta maestra e direttrice di recitazione dell'Accademia Filarmonica di Bologna».¹⁵

Nel 1859 entra in trattative con Luigi Bellotti-Bon, giovane capocomico figliastro di Francesco Augusto, che andava formando la Compagnia drammatica triestina, ma «per ragioni d'interesse»¹⁶ la scrittura non avrà luogo. Gualtiero Rizzi accenna a una società con Gustavo Modena non andata in porto della quale non vi sono riscontri documentati, se si esclude la compresenza dei due attori nel 1858 nella compagnia dialettale piemontese diretta da Napoleone Colombino.¹⁷

11. [Senza autore], *Un po' di tutto*, «Il pirata», xv, 9 febbraio 1850, 33, p. 140.

12. La posizione del capocomico Francesco Righetti nei confronti della vicenda non è chiara. Alcune fonti ne disegnano un ritratto poco lusinghiero, dal quale emerge il profilo di un uomo poco carismatico e succube dei capricci della prima attrice. Cfr. [Senza autore], *Il risorgimento italiano. Nuova serie pubblicata dalla Società storica subalpina*, xiv, 1921, 1-2, pp. 137 e ss.

13. Cfr. G. BRAVI, *Appendice*, in ID., *Evoluzione dei ruoli femminili*, cit., pp. 238-241. Il documento originale è conservato a Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, cart. 9, n. 41-44.

14. Cfr. A. LOPEZ, *Rosa Romagnoli*, «Il pirata», xix, 21 agosto 1853, 15, p. 60.

15. [Senza autore], *Notizie musicali*, «Lo scaramuccia», iii, 22 dicembre 1855.

16. [Senza autore], *La compagnia drammatica triestina*, «Il diavoletto», xii, 5 gennaio 1859.

17. [Senza autore], «La fama», xvii, 27 dicembre 1858. Colombino è considerato, assieme a Giovanni Toselli, il padre fondatore del teatro dialettale piemontese, esordiente in Italia proprio in questi anni. La compagnia alla quale si appoggia la Romagnoli per la stagione propone infatti un repertorio misto in italiano e in vernacolo.

Dedita ormai quasi unicamente all'insegnamento, Rosa Romagnoli appare sporadicamente nelle messe in scena dell'Accademia di recitazione torinese diretta dall'attrice Carolina Malfatti (Piacenza, 1809-Torino, 1890) che era stata generica della Reale Sarda. Il ricavato delle serate era devoluto in beneficenza agli attori ospiti che ricambiavano offrendo lezioni gratuite agli allievi della scuola. Ebbero modo di seguire i suoi insegnamenti e recitare al suo fianco anche alcune giovani promesse del teatro italiano come Giacinta Pezzana e Teresa Migliotti (futura moglie del brillante Claudio Leigheb). Nel 1866 gli allievi della scuola, affiancati dai maestri Giovanni Toselli e Rosa Romagnoli, mettono in scena due commedie di Goldoni, *La serva amorosa* e *La donna di garbo*. La Pezzana veste i panni di Rosina nella prima e di Isabella nella seconda, mentre la Romagnoli interpreta le due protagoniste: Carolina e Rosina.¹⁸

Qualche anno più tardi la Romagnoli decide di aprire una scuola di recitazione propria, ricalcando le orme di Carolina Malfatti. Nel 1871 la scuola viene trasferita dall'abitazione dell'attrice in «più acconcio locale al num. 45 di via Borgo Nuovo».¹⁹ Parallelamente all'attività didattica, l'attrice prosegue le sue recite con gli allievi della Malfatti e qualche collaborazione in altre formazioni. È il caso della compagnia Zoppetti, dove figura nel 1867,²⁰ e della compagnia di Erminia Zampolli nella quale entra, forse incoraggiata dal nuovo direttore, l'amico Toselli. A memoria di questa esperienza conserviamo qualche piccola menzione sulla rivista «L'arte drammatica» che accenna alla presenza della Romagnoli confermandone la grandezza passata.²¹

Quando nel 1876 le condizioni di salute e l'età dell'attrice le impediscono di continuare a lavorare, la città di Torino istituisce un comitato, presieduto dal sindaco, per riservare all'illustre attrice un assegno annuo «che, costituito dalle spontanee offerte di coloro che vorranno associarsi al generoso proposito, valga ad assicurarle una posizione conveniente».²² Nonostante l'età, la Romagnoli continua a recitare, portando in scena anche quella sua *Serva amorosa* fermatasi nel tempo. Nel 1877 prende parte a una recita offerta alla Malfatti dai suoi allievi, nella quale declama una canzone scritta da Giulia Molino-Colombini intitolata *Torino*.²³ E ancora il 10 maggio 1878 recita la poesia *Il cinque*

18. Cfr. G. RIZZI, *Il teatro piemontese di Giovanni Toselli*, Torino, Centri studi piemontesi, 1984, p. 118. Rizzi cita un articolo de «L'opinione» del 13 luglio 1866.

19. [Senza autore], *Scuola drammatica*, «Gazzetta piemontese», v, 13 marzo 1871.

20. Cfr. [Senza autore], *Cronaca locale (Trieste)*, «Il teatro», I, 16 agosto 1867.

21. Si vedano a tal proposito i numeri de «L'arte drammatica» del 22 novembre 1873, del 7 febbraio 1874 e del 14 marzo 1874.

22. [Senza autore], *Sottoscrizione per l'artista Rosa Romagnoli*, «Gazzetta piemontese», x, 12 giugno 1876.

23. Cfr. [Senza autore], *Teatri*, «Gazzetta piemontese», XI, 29 maggio 1877.

maggio di Alessandro Manzoni al teatro Carignano.²⁴ Le ultime testimonianze di sue recite risalgono addirittura al 1882.

Rosa Pasini Romagnoli muore il 14 novembre 1886, compianta dai suoi concittadini e dalla comunità teatrale. Il funerale è celebrato il 16 novembre alle ore otto e mezza del mattino: «nessuna pompa, nessuno sfarzo di drappi e di fiori, ma solenne nella sua modestia fu l'accompagnamento funebre della salma» seguita da uno

stuolo numerosissimo di parenti, di artisti ed artiste, di autori drammatici, di amici ed antichi ammiratori della compianta valentissima attrice [...]. Ma in questo stuolo che rappresenta il mesto tributo dei figli dell'arte ad una vecchia bandiera dell'arte stessa stava la solennità della cerimonia. Il corteo mosse dalla casa n. 27 di via Accademia Albertina e per via Mazzini si recò nella chiesa di S. Massimo, dove furono celebrate le esequie; indi la bara fu accompagnata per lungo tratto di via al Camposanto.²⁵

Anche Icilio Polese Santarnecchi dà l'ultimo saluto alla grande artista dalla prima pagina de «L'arte drammatica», ripercorrendone brevemente la carriera.²⁶ Di lei restano il ricordo dei contemporanei, due lettere inviate ad Adelaide Ristori, i contratti con la Reale Sarda, alcuni ritratti e le poesie a lei dedicate della poetessa Rosa Taddei²⁷ e da Felice Romani, il quale, già nel 1822, aveva colto la grandezza di questa artista: «Giura ognun che voce e riso. / Aria e viso, / Tu componi in tante forme, / Che in te sola è al vivo espresso / Il bel sesso / Così vario e multiforme: / Giura ognun che si perfette / Le *Soubrette* / Non potria vantar Parigi; / Che coi detti, che coi gesti / Scacceresti / Fin la noia dal Tamigi».²⁸

Famiglia

Dei genitori di Rosa Pasini Romagnoli, l'attore Carlo Pasini e la borghese veneziana Maria Antonini, passata all'arte per amore del marito, sappiamo ben poco. A parlarci per la prima e unica volta della famiglia Pasini è un articolo biografico pubblicato sulla «Strenna teatrale» del 1844 – scritto probabilmente

24. Cfr. [Senza autore], *Teatri*, «Gazzetta piemontese», XII, 7 maggio 1878.

25. [Senza autore], *Il funerale di Rosa Romagnoli*, «Gazzetta piemontese», XX, 16 novembre 1886.

26. Cfr. I. POLESE SANTARNECCHI, *Rosa Romagnoli*, «L'Arte drammatica», 20 novembre 1886.

27. Cfr. R. TADDEI, *Addio di Rosa Romagnoli ai torinesi (carnevale 1853-54)*, «Strenna letterario-musicale del pirata», XVIII, 1855, p. 13.

28. F. ROMANI, *A Rosa Romagnoli, Anacreonitica IX*, in ID., *Liriche del cavaliere Felice Romani*, Torino, Tip. Fratelli Favale, 1841, p. 309.

da Francesco Regli che nel 1860 inserirà una voce sull'attrice nel proprio *Dizionario biografico dei più celebri artisti e poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici*.²⁹

Nel 1816 conosce il suo futuro marito, il primo attore Luigi Romagnoli, dal quale avrà due figli: Carlo e Enrichetta. Entrambi seguiranno le orme dei genitori ma soltanto Carlo raggiungerà fama come primo attore; Enrichetta, maritatasi con Eugenio Casilini, ricoprirà a lungo il ruolo di seconda donna. Il nome di Carlo, ancora bambino, figura negli elenchi della compagnia Reale Sarda già nell'anno comico 1838-1839, scritturato per volontà della madre. Nel contratto dell'attrice al figlio viene riconosciuta una gratificazione annua di 500 lire.³⁰ Nel 1844 il giovane Romagnoli passa nella compagnia di Gustavo Modena e, grazie anche alla sua guida, proseguirà una brillante carriera nelle migliori formazioni italiane del tempo. Rosa Romagnoli si dimostra molto attenta nei confronti del figlio, raccomandandolo ai colleghi e sfruttando l'amicizia di personalità illustri come quella di Adelaide Ristori. In una lettera scritta da Napoli in data 23 giugno 1859, chiede infatti all'attrice di mettere una buona parola con il capocomico Achille Majeroni al fine di ottenere una scrittura per Carlo.³¹ Non abbiamo riscontri di un interesse altrettanto forte per la carriera della figlia Enrichetta che, prima del matrimonio con Casilini, recita nelle compagnie nelle quali è scritturato il padre.

Del rapporto tra Rosa e il marito non sappiamo molto, se non che, contrariamente alla prassi dell'epoca, i due attori si separano artisticamente nel 1829, quando la Romagnoli rientra nella compagnia Reale Sarda lasciando il coniuge in società con Francesco Augusto Bon, primo attore e co-direttore della compagnia intitolata a Carlo Goldoni. Il Romagnoli era entrato nella Reale Sarda nel 1821 come primo attore per le parti mature, per poi lasciarla nel 1823 insieme alla moglie, al Bon e ai coniugi Barlaffa. Apprezzato attore goldoniano, mantiene il ruolo primario solo per qualche anno ancora, non raggiungendo mai la fama artistica della moglie. Intorno agli anni Cinquanta passa ai ruoli di promiscuo e caratterista nelle compagnie del figlio Carlo, talvolta impegnato anche come direttore.

29. Cfr. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, pp. 452-453.

30. Cfr. contratto di scrittura di Rosa Pasini Romagnoli con la compagnia Reale Sarda, Torino, 12 luglio 1830, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, cart. 9, n. 41-44.

31. Cfr. lettera di Rosa Pasini Romagnoli a Adelaide Ristori, Napoli, 23 giugno 1859, Genova, Museo biblioteca dell'attore, *Fondo Adelaide Ristori* (in BRAVI, *Appendice*, cit., p. 272).

Formazione

Rimasta orfana di padre ancora bambina, Rosa Pasini è affidata al nonno materno, l'avvocato Antonini, che si occupa di darle un'educazione di stampo borghese introducendola nella società veneziana di inizio secolo. Raggiunto il quattordicesimo anno d'età la madre la porta con sé «iniziandola nel drammatico arringo». ³² La gavetta teatrale dura all'incirca un anno, non sappiamo all'interno di quali compagnie. Se teniamo fede a quanto raccontato da Francesco Regli nel suo *Dizionario* quando la Romagnoli entra nella rinomata Compagnia drammatica di Gaetano Perotti è il 1816. La formazione vanta un buon *ensemble* ed è nota per essere, tra le italiane, quella più affine alle francesi. La prima attrice Assunta Nazzari Perotti è apprezzata non soltanto per la sua bravura d'interprete – per lei Giovanni Giraud scrive la parte di Gilda nella commedia *L'Ajo nell'imbarazzo* – ma anche per le sue capacità di tradurre dal francese. I contatti con le compagnie d'oltralpe non sono infrequenti; nei registri del teatro alla Canobbiana di Milano notiamo che tra il 1810 e il 1811 la troupe francese di M.me Raucourt alterna le serate a quelle di Gaetano Perotti. ³³

Rosa Romagnoli muove dunque i suoi primi passi in questo alveo, dedicandosi a un repertorio prevalentemente composto da commedie di origine francese e italiana – da Goldoni ai nuovi autori – ed è scritturata per il ruolo di seconda amorosa in una formazione «considerata tra le primarie compagnie comiche d'Italia, dopo quella del Fabbrichesi». ³⁴ Come spesso accade, la memoria dei primi anni di carriera dell'attrice è inquinata dai racconti romanziati di chi nel tempo si è occupato di ricostruirne la biografia artistica: da Regli – il più fedele – a Luigi Rasi, a Nardo Leonelli. Perciò si è pensato per anni che la Romagnoli avesse avviato la propria esperienza teatrale con il ruolo di servetta. Gli elenchi delle compagnie pubblicati sui periodici del tempo smentiscono l'aneddoto, confermandola invece nel suo ruolo di seconda amorosa, a fianco della più anziana Ginevra Quagliolini, apprezzata servetta. ³⁵ Questo il primo giudizio noto sull'attrice: «Romagnoli Rosa, seconda donna giovane. Ha tutte le disposizioni di divenire una più che mediocre attrice, offrendone frattanto una non vana lusinga». ³⁶

32. Cfr. REGLI, *Rosa Romagnoli*, cit., p. 190.

33. Cfr. M. CAMBIAGHI, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996.

34. [Senza autore], *Venezia, teatro San Luca*, «Giornaletto ragionato teatrale», 1820-1823, 23, p. 182.

35. Cfr. G. CHIAPPORI, *Continuazione della serie cronologica delle rappresentazioni drammatico pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano o sia spettacoli rappresentati dal giorno 1 dicembre 1818 al giorno 22 detto 1819*, Milano, G. Silvestri, 1820.

36. [Senza autore], *Venezia, teatro San Luca*, cit., p. 172.

Sulla formazione artistica della Romagnoli hanno sicuramente influito le scelte del capocomico Perotti e le personalità del giovanissimo Francesco Bon e della prima attrice Assunta Perotti dediti alle traduzioni delle pièces francesi e, nel primo caso, anche alla composizione di testi nuovi. La compagnia Perotti mette in scena un repertorio composito che prevede anche la messinscena dei primi *vaudevilles*, sulla scia delle compagini francesi presenti sul territorio italiano.

Il passaggio al ruolo di servetta avviene nella compagnia Reale Sarda. L'unica notizia relativa a una interpretazione della Romagnoli precedente questa scrittura risale al 3 agosto 1820, presso il teatro Carignano di Torino – dove immaginiamo Piossasco abbia avuto modo di apprezzarla – nell'opera *Collera e pace*, commedia nuova in un atto dal francese di autore ignoto, andata in scena come «beneficiata della prima amorosa Rosa Romagnoli». ³⁷ Piossasco richiede espressamente la coppia Romagnoli per preparare «la sorpresa dei *vaudevilles*» dal secondo anno di attività della compagnia Reale Sarda. ³⁸ In realtà i *vaudevilles* entreranno in repertorio più tardi, rallentati dal campanilismo artistico piemontese volto a difendere il teatro 'italiano' dalle importazioni estere.

In questa prima formazione la Romagnoli si trova a recitare inizialmente a fianco della prima attrice Anna Bazzi, dal 1823 sostituita dalla stella del momento Carlotta Marchionni, ³⁹ per poi affiancare Antonietta Robotti e Adelaide Ristori. Tra i partner maschili annoveriamo tra gli altri il caratterista Luigi Vestri e i brillanti Francesco Augusto Bon, Achille Dondini e Gaspare Pieri. Tutte figure che hanno probabilmente lasciato un segno nell'esperienza teatrale dell'attrice. Non possiamo parlare di veri e propri maestri, a discapito dell'aneddotica che ha intravisto in Francesco Bon il suo nume tutelare. È indubbio, come già rilevato, che i due artisti siano stati legati in vita da un rapporto di amicizia (la Romagnoli è madrina di sua figlia, Laura Bon), ma non vi sono tracce di una effettiva relazione maestro-allieva. È dunque plausibile che a formare Rosa Pasini Romagnoli siano concorsi una serie di elementi e di figure eterogenee: dal nonno materno, agli attori della compagnia Perotti, compreso il marito, a quelli della Reale Sarda.

37. *Biblioteca teatrale italiana e straniera*, Venezia, G. Gnoato, 1820, vol. ix, p. 20.

38. Cfr. L. PIOSSASCO, *Quadro della Compagnia drammatica al Servizio di S.M., relazione presentata al re nel 1823*. Il documento, conservato presso l'Archivio storico del Comune di Torino, è trascritto in VIZIANO, *Alle origini di una compagnia*, cit., p. 21.

39. Cfr. F. SIMONCINI-A. TACCHI, *Carlotta Marchionni*, «Drammaturgia», XII / n.s. 2, 2015, pp. 201-222.

Interpretazione/Stile

L'*excursus* artistico di Rosa Pasini Romagnoli, attrice trascurata anche dalla bibliografia più recente, è di notevole importanza per la storia dei ruoli teatrali ottocenteschi. Celebrazione massima del ruolo di servetta, è tra le prime ad accogliere i segnali del cambiamento e del nuovo. Il personaggio della cameriera goldoniana, di cui sono emblema Mirandolina ne *La locandiera* e Corallina ne *La serva amorosa*, è destinato a terminare con i suoi pallidi epigoni ottocenteschi. Tratti del carattere sopravvivono in alcuni personaggi nuovi della drammaturgia francese, generando scompiglio nella gestione delle parti in compagnia.

L'inizio della carriera della Romagnoli è avvolto nell'ombra, i suoi esordi nella compagnia Perotti non sono documentati. Quando però il conte Ludovico Piovasasco stila l'elenco dei possibili componenti della Reale Sarda ricorda alla Nobile direzione dei teatri di non lasciarsi sfuggire la coppia Romagnoli, ideale per la messa in scena dei *vaudevilles*. Possiamo pertanto immaginare che i due attori avessero avuto modo di sfoggiare le proprie qualità comiche già nella compagnia Perotti, risultando gli interpreti più adatti per questo genere teatrale in ascesa. Eppure di Rosa si tramanda soprattutto il grande talento nel rappresentare le servette goldoniane che forse inizia a recitare proprio nell'alveo della Reale Sarda. Questa giovane attrice infatti, scritturata come seconda donna giovane da Gaetano Perotti, non soltanto stimola in Piovasasco il pensiero di un nuovo repertorio ma anche il proposito di scritturarla con il ruolo di servetta.

Regli attribuisce al marito il merito di aver scorto in lei le qualità per recitare in tale ruolo, segnalandola al capocomico. Il biografo racconta che, ancora amorosa, iniziò a distinguersi nelle parti di brio tanto che alla fine Perotti le affidò alcuni personaggi da servetta, come «Guerina nel *Molière* [di Goldoni], come Isabella nell'*Olivo e Pasquale* del Sografi, e come Cherubino nelle *Nozze di Figaro* del Beaumarchais». ⁴⁰ Mentre Ghislanzoni afferma che Gaetano Bazzi, direttore della Reale Sarda, al contrario di Piovasasco, sembrò non intuire da subito le potenzialità comiche della giovane attrice, «ma alla prima parte brillante che le fu affidata, *lux facta fuit*, e mediante la direzione e gli insegnamenti di lui, in poco tempo divenne la più cara, la più vispa, la più vera delle attrici nel suo genere che l'Italia abbia applaudito». ⁴¹ L'aneddotica, salvo forse il caso di Ghislanzoni, sembrerebbe quindi escludere la probabilità che il merito

40. REGLI, *Autunno del 1843*, cit., p. 190.

41. A. GHISLANZONI, *Gli artisti da teatro, con note critico-biografiche*, Milano, G. Daelli e C., 1865, vol. VI, p. 99.

del cambio di ruolo sia da attribuire più semplicemente alla stessa Romagnoli. Con la Reale Sarda l'attrice passa dal repertorio goldoniano a quello francese e alle commedie nuove di Alberto Nota, Giovanni Giraud e Francesco Bon. La sua interpretazione subisce pertanto una contaminazione tra la drammaturgia d'oltralpe e quella goldoniana, tra vecchi e nuovi personaggi, suggerendo ai suoi censori un inevitabile confronto con le *soubrettes* parigine. Per Piossasco il ruolo italiano corrispettivo a quello della *soubrette* è quello di servetta e così la pensa la Nobile direzione dei teatri, come confermato dalle dispute interne alla compagnia avvenute alla fine degli anni Quaranta tra la Romagnoli e la prima attrice Antonietta Robotti. Nelle altre formazioni dell'epoca i ruoli da protagonisti dei *vaudevilles* più in voga sono infatti affidati alle prime attrici che ne sentano proprio il carattere.

La successiva esperienza nella compagnia diretta dal marito con Francesco Bon le permette di concentrarsi su un repertorio prevalentemente goldoniano, recuperando anche le commedie meno note e le dialettali. Ma la gran parte delle protagoniste delle pièces sono affidate alla prima attrice Luigia Bon, con disappunto della critica. Si salvano soltanto i cavalli di battaglia della servetta, tra i quali capeggia la *Serva amorosa*:

Per far gustare Goldoni ci vogliono Attori Goldoniani, e tali a noi parvero, fra altri non privi di merito [...] soprattutto la signora Rosa Romagnoli nella parte importantissima della *Serva amorosa*; le tre scene ch'essa ha col signor Anselmo, con Roberto, e col signor Ottavio le meritano a buon diritto il predicato di prima Cameriera delle scene italiane, che non dubitammo di darle fin da che la vedemmo riportare altre volte tanti e sì giusti applausi nel Teatro Carignano.⁴²

Quando la Romagnoli rientra nella Reale Sarda il repertorio goldoniano è ormai in declino e il direttore si vede costretto ad affidarle parti nuove delle quali si rivela comunque ottima interprete. L'attrice, non più giovane, veste i panni leggiadri di duchi e paggi, monelli e fanciulle birichine, scaturiti dalla colorita fantasia degli autori francesi. Si tratta dei personaggi *en travesti* creati in Francia per Virginie Déjazet, grazie ai quali la Romagnoli ottiene molto successo e, per un attimo, sembra ritrovare quel protagonismo che soltanto Goldoni aveva saputo offrirle. Questi personaggi, nelle sue mani, funzionano perché arricchiti dal piglio 'italico' della servetta. Il censore de «Il mondo illustrato», Luigi Cicconi, nel commentare la sua interpretazione del *Biricchino* ne sottolinea proprio la distanza dal *gamin* parigino. La Romagnoli offre infatti al pubblico italiano il tipo del «ragazzaccio delle nostre contrade».⁴³ L'inter-

42. [Senza autore], *Torino. Teatro Suteria*, «Teatri, arti e letteratura», xxxv, 16 dicembre 1824.

43. L. CICCONI, *Rubrica teatrale*, «Il mondo illustrato», II, 30 settembre 1848.

pretazione dell'attrice contribuisce così alla riscrittura del soggetto di Bayard, generando una creatura originale e ibrida. Il debutto era avvenuto nel 1838 nell'entusiasmo del pubblico, quasi dieci anni prima del commento di Cicconi:

ci siamo confermati nella nostra opinione che la Romagnoli di tutti i furfantelli o biricchini apparsi sulle nostre scene, compresi anche i francesi, Doligny jeune e Dermý, è il furfantello o biricchino, veramente classico; classico, badate al vocabolo, cioè che è sempre naturale, che non esagera mai, che non tenta mai di arrivare là dove non sa di poter pervenire, che ha una snella figura, che è pieno di spirito senza essere spiritato.⁴⁴

La servetta conferisce allo scatenato protagonista quel tanto di grazia tipica delle creature goldoniane, rendendosi perciò vettore principale dell'innesto tra questi due mondi.

Lo stile recitativo di Rosa Romagnoli è perfettamente calato sul personaggio che interpreta. Non dimentica della sua precedente formazione da amorosa, ricopre il ruolo di servetta con maggior consapevolezza rispetto alle altre attrici:

Vorrei trovare un vocabolo più nobile del tecnico di Servetta per indicare la parte di questa amabile attrice. Sia essa serva amorosa, o vendicativa, o locandiera, rende naturale il carattere che veste; pure disvela quanto sarebbe atta alle parti ancora di più alto genere, come il provò ripetutamente nelle *Due Case in una Casa*. Questo suo merito è probabilmente, a non saputa di lei, il motivo per cui qualche rara volta vestendo caratteri, forse men di suo genio, ma spettanti ad essa nel suo comico grado apparisce meno animata del solito.⁴⁵

È indubbio che la Romagnoli abbia tutte le peculiarità della servetta classica: possiede il *physique du rôle* e l'atletismo richiesto dai personaggi, snella ma formosa è in grado di parlare correttamente in italiano e in dialetto veneziano e di giocare con gli altri ruoli della compagnia, come dimostra, ad esempio, nel *vaudeville La figliuola di Domenico* di Ferdinand Vallou De Villeneuve e Charles Livry.⁴⁶

44. [Senza autore], [Senza titolo], «La moda», IV, 4 marzo 1839. Ci troviamo al teatro Re di Milano.

45. G. BARBIERI, *Compagnie ed attori drammatici viventi in Italia*, «I teatri», 1827, to. I, p. 140.

46. Cfr. *La figliuola di Domenico*, commedia in un atto di Ferdinand Vallou De Villeneuve e Charles Livry, 1833. Il copione manoscritto della compagnia Reale Sarda è conservato nel *Fondo Rasi* (C 202:08) della Biblioteca museo teatrale SIAE di Roma. Sul copione sono segnati personaggi e interpreti nel seguente ordine: *Mighel Baron, Attore al servizio del Re e Poeta drammatico*: Gaetano Gattinelli; *Lathovilliere, suo collega*: Giovanni Borghi; *Nicola, cameriere di Baron*: Gaetano Moltini; *Caterina Biancolelli, figlia di Domenico antico arlecchino italiano*: Rosa Romagnoli. I nomi degli attori riportati sul manoscritto fanno presupporre che la data della rappresentazione si possa inserire tra il 1851 e il 1852, il che significa che la Romagnoli quando interpreta Caterina ha all'incirca cinquantadue anni.

Grazie alla sua versatilità sopperisce alla carenza di parti importanti destinate alla servetta sconfinando nell'interpretazione di personaggi ibridi, destinati solitamente al ruolo di seconda donna o amorosa. È il caso, ad esempio, del personaggio di Clementina nella commedia *Le due case in una casa* di Eugène Scribe e di quello di Clarice nella commedia *Amore vince amicizia* di autore non precisato, nella quale fu apprezzata poiché «nel vestire il carattere di Clarice tendente un pochino al sentimentale» offre l'opportunità di «vederla anche per l'avvenire non sempre limitata alle parti di Servetta». ⁴⁷ Il tentativo di primeggiare della Romagnoli è favorito dall'organizzazione della stabile piemontese. Se il ruolo di prima servetta assoluta sopravvive più a lungo, tentando di mantenere una propria autonomia nei confronti della prima attrice, il merito è da attribuire proprio a Rosa Pasini Romagnoli.

Della sua recitazione sono elogiate soprattutto verità e naturalezza, ma anche spontaneità e brio, leggiadria e vivacità, modi giocondi e sbarazzini, uniti a una grande capacità di far propria ogni parte, anche la meno importante: «sa mostrarsi tale attrice da non poter essere da nessuno superata. Essa è l'artista [...] che trae partito, e partito immenso da un nonnulla, da un punto che servirebbe a tutt'altra piuttosto d'impaccio che d'ispirazione». ⁴⁸ La naturalezza in particolare è tra le qualità esaltate in modo ricorrente dalle fonti che la riguardano; una naturalezza che per molti dei censori è sintomo di un teatro di tradizione che rischia di perdersi inquinato dai modi affettati dei francesi. Valga il ricordo di Vittorio Bersezio:

Rosa Romagnoli, la vera servetta come fu immaginata dal Goldoni, il quale confessava ingenuamente andar pazzo per le attrici che sostenevano tal parte. D'una vivacità e d'un brio, che uniti a una persistente bellezza, le fecero una gioventù prolungata oltre ogni credibile termine, spiritosa, ardita, linguacciuta, petulantella, popolareasca, non plebea né scurrile mai, la Romagnoli bastava da sola ad animare una scena, una commedia. Quante produzioni pericolanti dovettero al felice intervento di lei sulla scena, alla piacevolezza della graziosa di lei petulanza, un'inaspettata salute! Anch'essa doveva più alla natura, stata veramente generosa con lei, che non allo studio, ma di questo ne aveva pure abbastanza per meritarsi d'essere giunta e di stare a quell'altezza a cui la collocava il favore del pubblico. ⁴⁹

A un'attrice così radicalmente italiana i critici non riescono a perdonare di aver ceduto al *vaudeville* e, forse per questo, le fonti biografiche sulla Romagnoli

47. [Senza autore], *Teatri d'Italia*, «La Moda», IV, 12 dicembre 1839, n. 99.

48. [Senza autore], «Gazzetta teatrale di Milano», XII, 12 marzo 1847.

49. V. BERSEZIO, *Il regno di Vittorio Emanuele II. Trent'anni di vita italiana*, Torino, Roux e Favale, 1878, lib. I, pp. 205-206.

tendono a sorvolare sul capitolo francese. La pratica del travestitismo, molto di moda in questi frangenti, non è l'unico motivo di biasimo. Anzitutto quando interpreta per la prima volta *Le prime armi di Richelieu*, a cinquant'anni, mantenendo il dramma in repertorio fin quando le viene concesso, i detrattori più severi l'accusano di voler «ringiovanire sotto abiti maschili»⁵⁰ intimandole «di ricordarsi», nel scegliere le parti, «come gli anni passino per tutti».⁵¹ Altra nota stonata agli occhi degli spettatori più attenti è nei costumi, anch'essi segnali di ibridazione tra tradizione e novità. Se inizialmente la Romagnoli si distingue per la coerenza tra abito e personaggio, col passare del tempo sembra prediligere un abbigliamento troppo sfarzoso per una servetta: «forse era troppo elegante, e forse, più che serva, era padrona» afferma Francesco Regli;⁵² «non aveva che un difetto, vestiva con troppa eleganza, e spesso non si distingueva chi era la padrona e chi la serva», gli fa eco Adamo Alberti.⁵³ Inoltre, dotata di una voce molto potente, talvolta è criticata perché non riesce a contenerla; come nel caso del *Molière* di Goldoni, nel quale recita la parte della serva Foresta, messo in scena nel 1829 al teatro Re di Milano dalla compagnia Ducale di Modena: «la signora Romagnoli dovrebbe adoprare un po' più del suo molto ingegno nelle due scene coll'ipocrita [Pirlone], ed un po' meno della molta sua voce in tutta questa, ed anche in molte altre rappresentazioni».⁵⁴

Nonostante il tentativo di rinnovarsi in ogni modo, la Romagnoli, come il suo ruolo, è destinata a scomparire gradualmente e per gli spettatori più affezionato è fatto deprecabile:

questa simpatica creatura, che ha il talento di far sua ogni parte, di sostenerla con una leggiadria, grazia, facilità, naturalezza senza pari [...] supera l'istessa verità, in modo che spesso l'essere di tutta simpatica che ci presenta, non può trovarsi che nel solo ideale! Condisce di tanta grazia i suoi modi, i suoi detti, l'azione sua, che il pubblico, tutto, simpatizza per lei, e la colma di battimani e di applausi, ogni qualvolta si presenta sulla scena! Peccato, che sì abile attrice, venga spesso sacrificata a rappresentare delle parti secondarie.⁵⁵

L'articolo risale al 1839, epoca nella quale l'attrice sembra recuperare terreno grazie ai ruoli-Déjazet, ma sarà un fuoco di paglia. La Romagnoli non sembra avere il carattere per cedere il passo all'età né tantomeno a un cambiamento

50. L. CICONI, *Rubrica teatrale*, «Il mondo illustrato», II, 22 luglio 1848.

51. [Senza autore], *Teatro Re*, «Strenna teatrale europea», III, 1840, p. 207.

52. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici*, cit., p. 453.

53. A. ALBERTI, *Quarant'anni di storia del teatro dei Fiorentini a Napoli*, Napoli, Tip. G. de Angelis e figlio, 1878, p. 21.

54. [Senza autore], *Teatro Re*, «Il censore universale dei teatri», LXXV, 19 settembre 1829.

55. A. FRISIANI, *Teatro Re. L'Ajo nell'imbarazzo*, «La moda», IV, 3 ottobre 1839.

di ruolo e continuerà a indossare i panni della *Serva amorosa* fino in tarda età, grazie alle recite organizzate da Carolina Malfatti. Nel 1882, ultraottantenne, sale sul palcoscenico contornata dagli allievi dell'Accademia per interpretare il personaggio di zia Matilde ne *La rassegnata* di Virginie Ancelot.

Tra gli omaggi postumi all'attrice vi sono alcuni articoli di Giuseppe Deabate pubblicati sul periodico «Nuova antologia». Uno di questi, intitolato *Le ultime servette goldoniane*, lega la memoria di Rosa Romagnoli ai personaggi del Terenzio italiano.⁵⁶ Nel ricordo di Deabate l'attrice sembra prendere forma di fronte a noi: «[una] snella figurina, dal volto pieno di anima e dall'occhio maliziosetto, alla quale la voce simpatica e sonora ed un abbandono spontaneo di espressione davano grazia e fascino singolarissimi».⁵⁷ Ed è sempre Deabate a fissare, nel 1907, le sue impressioni sull'ultima apparizione in pubblico dell'anziana servetta:

[Rosa Romagnoli] era stata per tanti anni la vispa servetta della Compagnia Reale, la Dugazon italiana; la bella e brillante Rosina, che tante franche e sane risate aveva strappate ai nostri nonni... E la vidi e la udii io pure sulle scene di un teatro torinese... Ma non era più la Corallina o la Dorina, o Susanna di un tempo; era la veneranda signora Romagnoli, nonna e bisnonna di attori e di attrici, che a loro volta calcavano quelle tavole fascinatrici su cui ella un giorno avea regnato sovrana nel simpatico ruolo. Era la buona vecchietta a cui, in una distribuzione di premi della Società protettrice degli animali, avevano dato, con grande suo giubilo, l'incarico di leggere un discorso d'occasione, dettato dalla signora Margherita Quagliotti-Rezzonico. [...] E con quale gioia la vecchia attrice lesse quel discorso è facile immaginare, chi pensi il fascino che lascia pur sempre la scena a chi ne visse e la onorò lungamente. Leggeva, leggeva lentamente, correttamente; di tratto in tratto si accendeva in volto, dando alle frasi di propaganda come l'intonazione calda di una preghiera; gli occhi le brillavano un istante, poi ricadeva nella lettura piana e semplicemente espositiva di altri periodi. Qualche altra volta alzava il capo dal foglio, e dava un lungo sguardo all'uditorio attento... Quando ebbe finito, un applauso formidabile scoppiò echeggiando per la sala... E fu quello l'ultimo saluto del pubblico all'antica e celebre servetta della Compagnia Reale.⁵⁸

56. Cfr. DEABATE, *Le ultime servette goldoniane*, cit., pp. 672-679.

57. Ivi, p. 675.

58. G. DEABATE, *Glorie e memorie dell'antica scena di prosa*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», s. v, XLI, 16 febbraio 1906, vol. CXXI, fasc. 820, pp. 694-695.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Contratto di scrittura di Rosa Pasini Romagnoli con la compagnia Reale Sarda, Torino, 3 marzo 1829, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, cart. 9, n. 41-44.

Contratto di scrittura di Rosa Pasini Romagnoli con la compagnia Reale Sarda, Torino, 12 luglio 1830, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, cart. 9, n. 41-44.

Contratto di scrittura di Rosa Pasini Romagnoli con la compagnia Reale Sarda, Torino, 9 febbraio 1850, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, cart. 9, n. 41-44.

Contratto di scrittura di Rosa Pasini Romagnoli con la compagnia Reale Sarda, Torino, 29 giugno 1852, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, cart. 9, n. 41-44.

Ferdinand Vallou De Villeneuve e Charles Livry, *La figliuola di Domenico*, s.d., cospione manoscritto, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, C 202:08.

Lettera di Rosa Pasini Romagnoli ad Adelaide Ristori, Napoli, 23 giugno 1859, Genova, Museo biblioteca dell'attore, *Fondo Adelaide Ristori*.

Lettera di Rosa Pasini Romagnoli ad Adelaide Ristori, Genova, 19 agosto 1860, Genova, Museo biblioteca dell'attore, *Fondo Adelaide Ristori*.

Copia del certificato di morte di Rosa Pasini Romagnoli, Torino, 16 novembre 1886, Roma, Biblioteca museo teatrale SIAE, *Fondo Luigi Rasi*, coll. 019.

A stampa:

G. CHIAPPORI, *Continuazione della serie cronologica delle rappresentazioni drammatico pantomimiche poste sulle scene dei principali teatri di Milano o sia spettacoli rappresentati dal giorno 1 dicembre 1818 al giorno 22 detto 1819*, Milano, G. Silvestri, 1820.

Biblioteca teatrale italiana e straniera, Venezia, G. Gnoato, 1820, vol. IX.

[Senza autore], *Venezia, teatro San Luca*, «Giornaletto ragionato teatrale», 1820-1823, 23.

[Senza autore], *Torino. Teatro Suteria*, «Teatri, arti e letteratura», xxxv, 16 dicembre 1824.

G. BARBIERI, *Compagnie ed attori drammatici viventi in Italia*, «I teatri», 1827, to. I.

[Senza autore], *Cronaca teatrale*, «Cosmorama pittorico», IX, 5 settembre 1835.

[Senza autore], *Teatri d'Italia. Milano*, «La moda», III, 19 marzo 1838.

[Senza autore], *Teatro Carcano*, «La moda», III, 5 aprile 1838.

[Senza autore], *Torino*, «La moda», III, 25 giugno 1838.

[Senza autore], *Gazzetta teatrale-Torino, Serata di Borghi*, «Il pirata», IV, 24 agosto 1838, 16, p. 64.

[Senza autore], *Teatro Carcano*, «La moda», III, 27 agosto 1838.

- A. BROFFERIO, *Prose scelte*, Alessandria, Il messaggero torinese, 1839, 2 voll. [Senza autore], *Gazzetta teatrale*, «Il pirata», iv, 1° marzo 1839, 69, p. 286.
- R., *Gazzetta teatrale*, «Il pirata», iv, 15 marzo 1839, 74, p. 303.
- L. PRIVIDALI, *Spettacoli italiani della quaresima (Milano)*, «Il censore dei teatri», xxvi, 30 marzo 1839.
- A. FRISIANI, *Cronaca teatrale. Milano-Teatro Re*, «Glissons, n'appouyons pas», vi, 4 dicembre 1839, 100, p. 399.
- E. SOFFIETTI, *Dramaturgia: ragionamento critico, semi-serio e semi-allegorico a proposito della compagnia Reale, del suo repertorio e del presunto suo decadimento*, Torino, Ferrero, 1841.
- A. SANTINI, *Teatro Re. Beneficiata della signora Romagnoli-Comparsa del caratterista Taddei*, «Il pirata», vi, 30 marzo 1841, 78, p. 317.
- F. REGLI, *Notizie in poche parole*, «Il pirata», vi, 6 aprile 1841, 80, p. 326.
- F. REGLI, *Gazzetta teatrale-teatro Re*, «Il pirata», vii, 24 settembre 1841, 25, p. 99.
- G.B. CARTA, *Critica drammatica-teatro Re*, «Il pirata», vii, 26 ottobre 1841, 34, p. 135.
- F. REGLI, *Gazzetta teatrale-teatro Re*, «Il pirata», vii, 8 marzo 1842, 72, p. 291.
- R., *Teatro Carignano*, «Gazzetta piemontese», 20 agosto 1842.
- [Senza autore], [Senza titolo], «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», iii, 14 ottobre 1843.
- R., *Gazzetta teatrale-Milano, teatro Re*, «Il pirata», ix, 22 dicembre 1843, 50, p. 199.
- F. REGLI, *Autunno del 1843. Teatro Re*, «Strenna teatrale europea», vii, 1844, p. 190.
- [Senza autore], *Teatri e spettacoli di domani*, «Gazzetta piemontese», xxi, 26 gennaio 1844.
- R., *Gazzetta teatrale-Milano*, «Il pirata», ix, 8 marzo 1844, 72, p. 287.
- V. BROFFERIO, *Torino. Teatro Carignano*, «Teatri, arti e letteratura», xxii, 13 giugno 1844.
- G. BAZZI, *Primi erudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*, Torino, Tip. G. Fodratti, 1845.
- [Senza autore], *Teatri e spettacoli di domani*, «Gazzetta piemontese», xiii, 17 gennaio 1845.
- [Senza autore], *Bologna-teatro del Corso*, «Il pirata», xi, 24 ottobre 1845, 34, p. 145.
- [Senza autore], [Senza titolo], «Gazzetta teatrale di Milano», xii, 12 marzo 1847.
- R., *'Educazione e natura' nuova commedia del barone Alberto Nota*, «Il pirata», xii, 26 marzo 1847, 77, p. 324.
- L.S., *Teatro nuovo*, «Foglio di Verona», 8 novembre 1847, p. 134.
- L. CICONI, *Rubrica teatrale*, «Il mondo illustrato», ii, 22 luglio 1848.
- L. CICONI, *Rubrica teatrale*, «Il mondo illustrato», ii, 30 settembre 1848.
- [Senza autore], *Teatri*, «Il pirata», xv, 29 dicembre 1849, 26, p. 104.
- [Senza autore], *Un po' di tutto*, «Il pirata», xv, 9 febbraio 1850, 33, p. 140.
- A. VERONA, *Drammatica*, «Il pirata», xvi, 8 gennaio 1851, 55, p. 218.
- A. VERONA, *Drammatica*, «Il pirata», xvi, 12 febbraio 1851, 6, p. 258.
- A. VERONA, *Milano*, «Il pirata», xvi, 15 marzo 1851, 74, p. 295.
- [Senza autore], *Rosa Romagnoli*, «Il pirata», xvii, 6 maggio 1852, 89, p. 356.
- [Senza autore], *Un po' di tutto*, «Il pirata», xviii, 27 gennaio 1853, 61, p. 244.
- U.A.S., *Roma. Teatro Valle*, «La fama», xii, 19 maggio 1853.
- A. LOPEZ, *Rosa Romagnoli*, «Il pirata», xix, 21 agosto 1853, 13, p. 60.

- [Senza autore], *Teatri d'oggi*, «Gazzetta del popolo», VII, 28 gennaio 1854.
- [Senza autore], *Notizie musicali*, «Lo scaramuccia», III, 22 dicembre 1855.
- F. AMICI, *Rapporto letto dal segretario dell'accademia Filodrammatica bolognese, nell'adunanza generale del giorno 4 ottobre 1856*, in *Enciclopedia contemporanea*, diretta da G.B. CROLLALANZA e G.A. GABRIELLI, Fano, Tipi Lana, 1856, vol. 4, pp. 340-343.
- A. ROYER, *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875*, Paris, Paul Ollendorff, 1878.
- [Senza autore], *Teatri*, «Gazzetta piemontese», XII, 7 maggio 1858.
- [Senza autore], «La fama», XVII, 27 dicembre 1858.
- [Senza autore], *La compagnia drammatica triestina*, «Il diavoletto», XII, 5 gennaio 1859.
- F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.
- A. BROFFERIO, *I miei tempi. Memorie*, Torino, Tipografia nazionale di G. Biancardi, 1861.
- [Senza autore], *Scuola drammatica*, «Gazzetta piemontese», V, 13 marzo 1871.
- [Senza autore], *Teatri*, «Gazzetta piemontese», VIII, 18 gennaio 1874.
- [Senza autore], *Sottoscrizione per l'artista Rosa Romagnoli*, «Gazzetta piemontese», X, 12 giugno 1876.
- [Senza autore], *Teatri*, «Gazzetta piemontese», XI, 29 maggio 1877.
- A. ALBERTI, *Quarant'anni di storia del teatro dei Fiorentini a Napoli*, Napoli, Tip. G. de Angelis e figlio, 1878.
- [Senza autore], *Rosa Romagnoli*, «Gazzetta piemontese», IV, 3 aprile 1870.
- [Senza autore], *Il funerale di Rosa Romagnoli*, «Gazzetta piemontese», XX, 16 novembre 1886.
- I. POLESE SANTARNECCHI, *Rosa Romagnoli*, «L'arte drammatica», 20 novembre 1886.
- G. COSTETTI, *La compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Milano, Kantorowicz, 1893 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).
- L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.
- G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, con prefaz. di R. GIOVAGNOLI, Rocca San Casciano, Cappelli, 1901 (rist. anast. Bologna, Forni, 1978).
- P. BETTOLI, *Storia del teatro drammatico italiano dalla fine del secolo XV alla fine del secolo XIX*, Bergamo, Tip. G. Fagnani, 1901.
- [Senza autore], *Il risorgimento italiano. Nuova serie pubblicata dalla Società storica subalpina*, diretta da B. MANZONI, Torino, Fratelli Bocca, 1921, vol. XIV, fasc. 1-2, pp. 137-138.
- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
- G. MICHELOTTI, *La compagnia Reale Sarda*, «Il dramma», XXIV, 15 aprile 1948, 57-58-59, pp. 159-168.
- L. FERRANTE, *I comici goldoniani (1721-1960)*, Bologna, Cappelli, 1961.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1968, 11 voll.
- L. SANGUINETTI, *La compagnia Reale Sarda (1820-1855)*, Bologna, Cappelli, 1963.
- V. PANDOLFI, *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, Tipografia sociale torinese, 1964.

- V. PANDOLFI, *Teatro borghese dell'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1967.
- V. MONACO, *La repubblica del teatro (Momenti italiani 1796-1860)*, Firenze, Le Monnier, 1968.
- S. FERRONE, *La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento* (1979), Bologna, CUE Press, 2017, 3 voll.
- Il teatro dell'Italia unita*, a cura di S. FERRONE, Milano, il Saggiatore, 1980.
- G. RIZZI, *Il teatro piemontese di Giovanni Toselli*, Torino, Centri studi piemontesi, 1984.
- T. VIZIANO, *Alle origini di una compagnia: il conte Piosasco e la Reale Sarda*, «Teatro archivio», maggio 1984, 7, pp. 2-39.
- F.A. BON, *Scene comiche e non comiche della mia vita*, a cura di T. VIZIANO, Roma, Bulzoni, 1985.
- M. CAMBIAGHI, *La scena drammatica del teatro alla Canobbiana in Milano (1779-1892)*, Roma, Bulzoni, 1996.
- C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano. Dizionario dello spettacolo tra Otto e Novecento* (2002), Bologna, CUE Press, 2016.
- C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- A. COLOMBERTI, *Memorie di un artista drammatico*, testo, introd., cronologia e note a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2004.
- T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, Roma, Bulzoni, 2008.
- 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*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009.
- L. MARIANI, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, CUE Press, 2016.
- G. BRAVI, *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la prima attrice comica*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, xxxii ciclo, 2020, tutor: prof. Francesca Simoncini.

REPERTORIO

1820

Collera e pace di autore non precisato

1821

Gli innamorati di Carlo Goldoni

I due Figaro di Honoré-Antoine-Richaud Martelly

Il bugiardo di Carlo Goldoni

Il burbero benefico di Carlo Goldoni

L'zio nell'imbarazzo di Giovanni Giraud

L'ambiziosa di Alberto Nota

L'ammalato per immaginazione di Alberto Nota

L'apatista di Carlo Goldoni
L'atrabiliare di Alberto Nota
La trilogia della villeggiatura di Carlo Goldoni
Le risoluzioni in amore di Alberto Nota
Olivo e Pasquale di Antonio Simeone Sografi
Un curioso accidente di Carlo Goldoni

1822

Far male per far bene di Francesco Augusto Bon
La locandiera di Carlo Goldoni

1824

La serva amorosa di Carlo Goldoni

1825

Così faceva mio padre di Francesco Augusto Bon
Gli amanti timidi di Carlo Goldoni
I due sergenti di Théodore Baudouin D'Aubigny e Auguste Maillard
Il falso galantuomo di Alexandre Duval
Il prodigo di Carlo Goldoni
Il pronosticante fanatico di Giovanni Giraud
Il soverchiatore di se medesimo di Giovanni Gherardo De' Rossi
L'importuno per effetto di buon cuore di Francesco Augusto Bon
La buona moglie di Carlo Goldoni
La casa nuova di Carlo Goldoni
La donna di testa debole di Carlo Goldoni
La figlia obbediente di Carlo Goldoni
La moglie libera e il collo torto di Camillo Federici
La serva amorosa di Carlo Goldoni
La vedova scaltra di Carlo Goldoni
Le donne gelose di Carlo Goldoni
Molière di Carlo Goldoni
Un buon diavolo di Francesco Augusto Bon
Un matrimonio per necessità di Francesco Augusto Bon

1826

Miss Mears ovvero Un patto ereditario di Francesco Augusto Bon
Le Massere di Carlo Goldoni

1827

Chiara di Rosembergh di Luigi Marchionni
Donna di governo di Carlo Goldoni
Due case in una casa di Louis-Benoît Picard, Alexis-Jacques-Marie Vafflard e Fulgence-Joseph-Désiré de Bury

Eliardo conte de' Castelli ovvero I fanciulli abbandonati di René-Charles Guilbert de Pixérécourt

Emma o La promessa imprudente di Eugène Planard

I due Figaro di Honoré-Antoine-Richaud Martelly

I pettegolezzi delle donne di Carlo Goldoni

I rusteghi di Carlo Goldoni

Il berretto nero di Carlo Cosenza

Il conciliatore di cinque mesi di [?] Desangier

Il falso galantuomo di Alexandre Duval

Il prodigo di Carlo Goldoni

Il pronosticante fanatico di Giovanni Giraud

Il ricco insidiato di Carlo Goldoni

Il siciliano ovvero Amore pittore di Molière [pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin]

Il soverchiatore di se medesimo di Giovanni Gherardo De' Rossi

L'amante e l'impostore di Felice Romani

L'avaro fastoso di Carlo Goldoni

L'importuno e l'astratto di Francesco Augusto Bon

L'indolente di Francesco Augusto Bon

L'odio ereditario di Carlo Cosenza

L'uomo di mondo di Carlo Goldoni

La bona mugier di Carlo Goldoni

La donna bizzarra di Carlo Goldoni

La locandiera di Carlo Goldoni

La principessa filosofa di Carlo Gozzi

La putta onorata di Carlo Goldoni

La restituzione di August Wilhelm Iffland

La sposa senza saperlo di Giulio Genuino

La serva amorosa di Carlo Goldoni

La vedova in solitudine di Alberto Nota

Lo spirito di contraddizione di Carlo Goldoni

Miss Mears ovvero Un patto ereditario di Francesco Augusto Bon

Torquato Tasso di Carlo Goldoni

Trovatemene un'altra di Francesco Augusto Bon

1828

I rusteghi di Carlo Goldoni

Il ricco insidiato di Carlo Goldoni

1829

I due Figaro di Honoré-Antoine-Richaud Martelly

Il ricco insidiato di Carlo Goldoni

La donna di governo di Carlo Goldoni

La putta onorata di Carlo Goldoni

Le donne gelose di Carlo Goldoni

Molière di Carlo Goldoni

1830

Gl'innamorati di Carlo Goldoni

Il burbero benefico di Carlo Goldoni

Il dispetto amoroso di Molière [pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin]

La bottega del caffè di Carlo Goldoni

La donna di governo di Carlo Goldoni

La donna curiosa di Carlo Goldoni

La duchessa e il paggio di Antoine Nicolas Béraud

La locandiera di Carlo Goldoni

La lusinghiera di Alberto Nota

La serva amorosa di Carlo Goldoni

Le risoluzioni in amore di Alberto Nota

Lo spirito di contraddizione di Carlo Goldoni

Mia moglie e il mio impiego di Jean-François-Alfred Bayard e Léon de Wailly

Puce figlia d'amore di autore non precisato

Un curioso accidente di Carlo Goldoni

Un francese a Londra di Pierre Carmouche e Charles Henry Charlot de Courcy

1831

Alessina di Alberto Nota

Il marito di mia moglie di Joseph Bernard Rosier

Malvina di Augustin Eugène Scribe

1832

La serva amorosa di Carlo Goldoni

Un curioso accidente di Carlo Goldoni

1833

Elisa al San Bernardo di [?] Bonavoglia

Il prigioniero e l'incognita di Alberto Nota

1834

La famiglia di Riquebourg di Augustin Eugène Scribe

La donna irrequieta di Alberto Nota

1835

Il cannocchiale magico di Augustin Eugène Scribe

La leggitrice di Jean-François-Alfred Bayard

1836

I gelosi fortunati di Giovanni Giraud

La buona moglie di Carlo Goldoni

Perché andar via così presto? di autore non precisato

1837

Il facchino di Granata e l'indovina di Augustin Eugène Scribe

La consegna di autore non precisato

La trilogia di Ludro di Francesco Augusto Bon

Perché andar via così presto? di autore non precisato

Un tugurio ma con lui di Augustin Eugène Scribe

1838

Gli affetti in contrasto di Davide Bertolotti

Gli innamorati di Carlo Goldoni

Il burbero benefico di Carlo Goldoni

Il duello ai tempi di Richelieu di Lockroy [pseudonimo di Joseph-Philippe Simon] e Edmond Badon

Il biricchino di Parigi di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch

Il poeta fanatico di Carlo Goldoni

Il prigioniero e l'incognita di Alberto Nota

Il romanzetto di un'ora di Lodovico Piossasco

La bottega del caffè di Carlo Goldoni

La commediante per eccellenza di autore non precisato

La fiera di Alberto Nota

La serva amorosa di Carlo Goldoni

La vecchiaia di Ludro di Francesco Augusto Bon

Le baruffe chiozzotte di Carlo Goldoni

Le risoluzioni in amore di Alberto Nota

Lo spirito di contraddizione di Carlo Goldoni

Natalina ovvero Il liceo d'Heisberg di Alberto Nota

Niente di male di Francesco Augusto Bon

Rosina e il suo tutore di autore non precisato

Un curioso accidente di Carlo Goldoni

1839

Il biricchino di Parigi di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch

Il ventaglio di Carlo Goldoni

I due matrimoni ovvero La rassegnata di Jean-François-Alfred Bayard

Il casino venduto e ricomperato ossia L'appuntamento di Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelet

Il domino nero di Augustin Eugène Scribe

Malvina ovvero Il matrimonio d'inclinazione di Augustin Eugène Scribe

Parisina di Antonio Somma

Rosina e il suo tutore di autore non precisato

Un vagabondo e la sua famiglia di Francesco Augusto Bon

1841

I tristi effetti di un tardo ravvedimento ovvero Essere amato o morire di Jean-François-Alfred Bayard

Il biricchino di Parigi di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch

Il burbero benefico di Carlo Goldoni

Il decoro di Antonio Curti

Il vagabondo di Francesco Augusto Bon

Il ventaglio di Carlo Goldoni

Lanello della nonna di Francesco Augusto Bon

La donna di governo di Carlo Goldoni

La locandiera di Carlo Goldoni

La moglie dell'artista di Augustin Eugène Scribe

Lazzaro il mandriano di Joseph Bouchardy

Malvina ovvero Il matrimonio d'inclinazione di Augustin Eugène Scribe

Marcellino di autore non precisato

1842

Il chirurgo e il viceré di Alberto Nota

Il lupo di mare di Thomas-Marie-François Sauvage

L'addio alle scene di Francesco Augusto Bon

Lanello della marchesa di Laurencin [pseudonimo di Paul-Adolphe Chapelle] e Eugène Cormon

La bottega del caffè di Carlo Goldoni

La catena elettrica di [?] Gabriel

La finta ammalata di Carlo Goldoni

La lusinghiera di Alberto Nota

La moglie dell'artista di Augustin Eugène Scribe

Le memorie del diavolo di Étienne Arago e Paul Vermond

Le prime armi di Richelieu di Jean-François-Alfred Bayard e Philippe-François-Pinel Dumanoir

Un fallo di Augustin Eugène Scribe

Van Bruch l'incognito di [?] Fournier

1843

I mosaicisti di Celestino Regis

In penitenza o Richelieu e la sua sposa di autore non precisato

La putta onorata di Carlo Goldoni

1844

Giacomo I re d'Inghilterra di autore non precisato

Il bicchier d'acqua di Augustin Eugène Scribe

La commedia per la posta di Luigi Rossi

La marchesa di Senneterre di Mélesville [pseudonimo di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]

Le prime armi di Richelieu di Jean-François-Alfred Bayard e Philippe-François-Pinel
Dumanoir

Lo studente e la gran dama di Augustin Eugène Scribe

Lo zio d'America di Augustin Eugène Scribe e Édouard-Joseph-Ennemond Mazères

1845

Le prime armi di Richelieu di Jean-François-Alfred Bayard e Philippe-François-Pinel
Dumanoir

1847

Educazione e natura di Alberto Nota

Le donne avvocate di Antonio Simeone Sografi

1849

Il fisionomista di Paolo Giacometti

1851

Due famiglie in una casa di Louis-Benoît Picard, Alexis-Jacques-Marie Vafflard e
Fulgence-Joseph-Désiré de Bury

Educazione e natura di Alberto Nota

La donna di Paolo Giacometti

La fiera di Alberto Nota

La figlia di Domenico di Théodore Ferdinand Vallou De Villeneuve e Charles Livry

Le nozze di Figaro di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

1853

Clermont ovvero la moglie d'un artista di Augustin Eugène Scribe

La donna di governo di Carlo Goldoni

La serva amorosa di Carlo Goldoni

Le donne di casa soa di Carlo Goldoni

Le gelosie di Lindoro di Carlo Goldoni

Malvina di Augustin Eugène Scribe

Pamela di Carlo Goldoni

Torquato Tasso di Carlo Goldoni

1854

La villa di Poggio a Caiano di autore non precisato

1866

La donna di garbo di Carlo Goldoni

La serva amorosa di Carlo Goldoni

1882

La rassegnata di Marguerite-Louise-Virginie Ancelot

EMANUELA AGOSTINI

PIA MARCHI MAGGI

(Vicenza, 13 novembre 1847[?]-Roma, 29 aprile 1900)

Sintesi

Tra le maggiori prime attrici della cosiddetta generazione di mezzo del Grande Attore ottocentesco, interprete di successo e modello di costume, Pia Marchi ha uno stile di recitazione contraddistinto da un distacco ironico che la rende particolarmente efficace nel repertorio comico, ambito in cui detiene un primato.

Biografia

Pia Marchi nasce a Vicenza il 13 novembre 1847. I dubbi relativi al luogo e alla data di nascita sembrano essere sciolti da Carlo d'Ormeville,¹ mentre per Icilio Polese Santarnecchi,² a cui probabilmente attinge Luigi Rasi, l'attrice sarebbe nata a Verona nel 1846. Altre fonti, come la lapide tombale presso il cimitero della Certosa di Bologna e l'estratto di nozze, la posticipano al 1849. Entrambi i genitori sono attori. Il padre Cesare, brillante e capocomico, per un periodo è socio di Luigi Pezzana. La madre, Carlotta Dones, aveva recitato con Gustavo Modena e in seguito con il marito sia come prima attrice giovane e prima attrice, sia come madre e seconda donna. Della famiglia fa parte anche Adelina, sorella minore di Pia poi apprezzata prima attrice.

Secondo le consuetudini delle famiglie d'arte Pia Marchi recita da bambina nelle compagnie dei genitori. Tra queste prime esperienze si ricorda la partecipazione alla farsa *L'eredità* di August von Kotzebue nel 1854 in cui strappa

1. Cfr. C. D'ORMEVILLE, *Pia Marchi*, «La scena. Giornale di musica, drammatica e coreografia», 28 dicembre 1865, 35, p. 1.

2. Cfr. DIP. [pseudonimo di Icilio Polese Santernechi], *Nota a CI...LIEGIA, Firenze*, «L'arte drammatica», 18 gennaio 1879.

gli applausi del pubblico recitando «Giovannina dai bei cavalli e dalla bella carrozza».³ Prima dell'avviamento professionale vero e proprio si colloca però la permanenza presso un collegio milanese al quale viene affidata la sua istruzione scolastica. Il debutto giovanile sulle scene si verifica quindi all'inizio degli anni Sessanta nella compagnia di Adelaide Ristori: Pia Marchi si fa notare al teatro Carcano di Milano nella commedia in versi martelliani *Il cavaliere di spirito* di Carlo Goldoni al fianco di Luigi Pezzana.

Scritturata come amorosa giovane, tra il 1863 e il 1864 segue la Ristori in una tournée internazionale che tocca, tra le piazze principali, Parigi, Londra e Barcellona. L'interpretazione più significativa in questa prima fase del suo percorso artistico è quella di Guglielmina in *Suor Teresa o Elisabetta Soares* di Luigi Camoletti, ma evidentemente l'eccezionalità della capocomico limita ancora le sue possibilità di espressione. L'occasione di emergere giunge nel febbraio 1864 con la scrittura quale prima delle «Attrici primarie»⁴ nella Compagnia drammatica lombarda diretta da Alamanno Morelli. In questa formazione, di cui diviene poi unica prima attrice, recita per sei anni, fino al 1870, affiancata da un compagno di scena congeniale al suo temperamento: Luigi Monti. A detta di molti i due attori costituivano «la più deliziosa coppia d'innamorati che si potesse mai veder su la scena».⁵ La coppia convince in teatro e fa parlare di sé anche fuori dal palcoscenico: i pettegolezzi di cui diviene oggetto sono indirettamente un segno della curiosità destata nel pubblico.

Negli anni comici successivi l'attrice lavora con Francesco Ciotti e Gaspare Lavaggi nella Ciotti-Lavaggi (1870-1871) e nella Ciotti-Lavaggi-Marchi (1871-1873), amministrata e co-diretta dal padre Cesare. A questa altezza cronologia la Marchi è tenuta nel novero delle «nostre somme attrici»⁶ con Giacinta Pezzana, Virginia Marini e Adelaide Tessero: «è possibile il pessimismo, quando si devono registrare i successi della Marini e della Marchi, della Pezzana e della Tessero [...]?».⁷ Sono queste le premesse del suo coinvolgimento nell'ambiziosa avventura manageriale di Luigi Bellotti Bon quale prima attrice della Bellotti Bon n. 2. *L'ensemble* è diretto, tra il 1873 e il 1879, da Giuseppe Peracchi, salvo un breve periodo in cui le funzioni di direttore sono esercitate proprio da Cesare Marchi. La Marchi si mantiene al vertice del gruppo per un intero

3. A. KOTZEBUE, *L'eredità*, in *Teatro di Kotzebue ad uso delle scene italiane*, Napoli, Marotta e Vanspöndoch, 1830, to. XII, atto unico, 10.

4. Cfr. Elenco della Compagnia drammatica lombarda diretta dall'artista Alamanno Morelli nella primavera 1864, Livorno, Biblioteca Labronica, *Fondo Cocoluto Ferrigni, Regio Teatro Niccolini*, Primavera 1864, Elenco b. 4, fasc. 7, inserto 1, c. 1.

5. C. ANTONA TRAVERSI, *Le dimenticate. Profili di attrici*, Torino, Formica, 1831, p. 22.

6. NESSUNO, [Senza titolo], «Arte drammatica», 29 marzo 1873.

7. PESSIMISTA, *La mia carta di visita!*, «L'arte drammatica», 6 novembre 1871.

decennio durante il quale condivide la scena con diversi primi attori. Segno della sua cifra stilistica è però la predilezione, sul piano professionale, per un giovane caratterista di singolare qualità: Ermete Novelli.

Il 29 luglio 1880 Pia Marchi sposa il promettente primo attore Andrea Maggi. La nascita di un figlio segue di sei mesi l'evento: Cesare (detto Cesarino per distinguerlo dal nonno materno) viene alla luce il 13 gennaio 1881 a Roma, città in cui la Bellotti Bon è di passaggio. Nello stesso mese Maggi è nominato Cavaliere dell'Ordine della Corona d'Italia. Le vicende private non rallentano l'attività professionale dell'attrice, che tra l'altro, nell'estate, affronta una tournée in Spagna. La coppia, seguita dalla stampa e applaudita in teatro, è tra le più amate della scena italiana e sembra destinata a incrementare ulteriormente il proprio successo.

Il progetto di rimanere nella Bellotti Bon quali primi attori per la stagione 1883-1884 naufraga quando, il 31 gennaio 1883, Luigi Bellotti Bon si toglie la vita. Nella lettera indirizzata a Tito Favi, scritta poco prima di uccidersi, prevedendo lo smarrimento dei membri della sua formazione improvvisamente rimasta senza proprietario e senza guida, il capocomico aveva individuato proprio in Andrea Maggi colui che avrebbe potuto assumerne il controllo: «se Maggi vuol prendersi la Compagnia di cui deve far parte ci sono libri, scene vestiario e tutte le piazze sono già prese per tutto l'anno così quei poveri disgraziati non resteranno sul lastrico».⁸ Così è: Maggi acquisisce la formazione per fronteggiare l'emergenza con il proposito di condurla fino allo scadere dell'anno comico e poi entrare in società con Domenico Bassi. In realtà, gli esiti ottenuti lo convincono a rimanere unico proprietario e direttore di un gruppo solo nominalmente ancora intitolato a Bellotti Bon.

La Marchi rimane al fianco del marito per tutto il decennio successivo. Il profilo artistico di Maggi, attore di vocazione tragica, è però poco affine al suo e sul lungo periodo le scelte di repertorio finiscono per non valorizzarne al meglio le qualità attoriche. La separazione artistica avviene temporaneamente nel 1892, quando l'attrice decide di non seguire il marito nella tournée in Russia, e poi definitivamente dal 1895. Per la Marchi inizia così un nuovo percorso professionale che la vede impegnata in prima linea come capocomico: nel 1895-1896 fonda la Marchi Maggi e soci, diretta prima da Giuseppe Pietriboni (1895-1896), poi da Angelo Zoppetti (1896-1897), infine da Giuseppe Bracci (1897-1898). Nel 1898, da maggio a settembre, si concede un perio-

8. C. CANNELLA, *Luigi Bellotti Bon (1820-1883): l'utopia del capocomico*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e filosofia, x ciclo, 1997, tutor prof. Siro Ferrone, p. 194.

do di riposo a Firenze, città in cui il figlio Cesare ha il suo esordio pubblico come pittore in occasione della LII Esposizione annuale della Società di Belle Arti. In seguito, dopo aver temporaneamente sostituito Celeste Montrezza nella Brignone-Montrezza, fonda la Marchi Maggi-Della Guardia diretta, nel 1898-1899, da Adolfo Colonnello (e colloquialmente indicata come Della Guardia-Pia) e, nel 1899-1900, nuovamente da Pietriboni.

Il 13 aprile 1900, mentre si trova a Roma, si ammala di influenza. Resta alloggiata all'albergo Nazionale in piazza Montecitorio in attesa di ricongiungersi alla compagnia del marito, nel frattempo partita per Napoli. Nei giorni successivi l'influenza degenera in bronco-polmonite e quindi in nefrite. Raggiunta dal marito, dalla sorella Adelina e dal figlio Cesare, muore il 29 aprile alla sola età di cinquantquattro anni (non il 1° maggio come erroneamente riportato da alcune fonti). Inizialmente tumulata a Roma nel cimitero del Verano, nel 1907 è trasferita al Cimitero della Certosa di Bologna.

Famiglia

Pia Marchi appartiene a una famiglia d'arte. I genitori sono entrambi attori: il padre, Cesare (Bologna, 1810-1875), recita come brillante ed è capocomico e direttore di compagnia; la madre, Carlotta Dones (morta a Firenze il 17 novembre 1876) è prima attrice giovane e prima attrice nelle compagnie di Cesare Marchi e di Alamanno Morelli (1851), per poi passare ai ruoli di seconda donna e madre. Della famiglia fa parte anche Adelina Marchi, sorella minore di Pia e prima attrice di rilievo.

Il 29 luglio 1880 Pia Marchi sposa «Andrea Giovanni Pietro», nato a Torino nei pressi della «parrocchia Madonna degli Angeli» il 29 aprile 1849 da Pietro e Anna Ghiglione⁹ e morto a Milano nel 1910. Dalla loro unione nasce Cesare Maggi (Roma, 13 gennaio 1881-Torino, 11 maggio 1961), poi divenuto un noto pittore. Sposatosi nel 1904 con Anna Oxilia (sorella del regista Nino) ha avuto due figlie: Giovanna e Pia.

Formazione

Figlia d'arte, apprende il mestiere osservando i genitori e i loro colleghi. Tra questi svolge una funzione pedagogica nei suoi confronti l'attore, capocomico e direttore Luigi Pezzana. Negli anni giovanili è certamente influenzata

9. Cfr. Liste di leva, 1849, Torino, Archivio storico della città.

dall'esempio di Adelaide Ristori, la maggiore stella dell'epoca, senza peraltro dividerne né il repertorio né la propensione per il genere tragico.

Oltre che sull'addestramento professionale, svolto direttamente sulle tavole del palcoscenico, Pia Marchi può contare, a differenza di altre sue colleghe, anche su un percorso di istruzione formale, grazie alla frequentazione di un collegio milanese. Forse anche questa esperienza contribuisce a conferirle quella ricercata signorilità, «quella nota personale di aristocratica femminilità», che la fa individuare nel panorama delle attrici italiane come «la più colta».¹⁰

Interpretazioni/stile

Appartenente alla stessa generazione delle oggi più celebri Giacinta Pezzana (1841-1919), Adelaide Tessero (1842-1892) e Virginia Marini (1842-1918), Pia Marchi è, seppur per un periodo limitato, specialmente tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta, una delle prime attrici italiane più amate dal pubblico. Si distingue dalle colleghe per lo stile di recitazione personale, ironico e leggero, che le permette di conquistare una posizione di primato nel repertorio comico e diventare un modello per le generazioni successive.

Il suo percorso artistico si divide in quattro fasi: l'esordio, gli anni della maturità artistica e del conseguimento dell'approvazione di pubblico e critica, il periodo come prima attrice in coppia con il marito Andrea Maggi, l'ap-prodo al capocomicato. Esperienza, quest'ultima, prematuramente interrotta dalla morte. Giovanissima, è considerata l'interprete ideale delle parti da amorosa, contraddistinte da 'ingenuità' e 'monelleria'. Queste stesse qualità non vengono superate, ma al contrario mantenute nel passaggio al ruolo di prima attrice: «non bella, ma affascinante», dai «lineamenti del volto non corretti, ma piccanti», «gli occhi vivacissimi [...] pieni di grazia e di birichineria».¹¹ Pia Marchi seduce gli spettatori per l'eleganza della persona e la prontezza di spirito, candore e civetteria, signorilità e furbizia. Priva di 'potenza', non compete con le colleghe della sua generazione proponendosi come «prima attrice di forza», ma impone la sua personalità artistica attraverso uno stile di recitazione più colloquiale e meno enfatico: «non grida, non si contorce, né ha la voce potente di altre attrici», ma

possiede in compenso un sentimento delicatissimo e una verità inimitabile nell'esprimere i vari affetti dell'anima. Essa non recita, parla: molte volte parla sottovoce

10. E. BOUTET, *Pia Marchi-Maggi*, «La nuova rassegna», 9 luglio 1893, p. 53.

11. A. MANZI, *Le attrici che se ne vanno. Pia Marchi-Maggi*, «Rivista politica e letteraria», iv, 1900, 11, fasc. II, p. 155.

e molte volte sa dare al timbro della sua voce quelle sfumature, che fanno ricordare la povera Desclée.¹²

Là dove altre (in particolare Adelaide Tessero e Giacinta Pezzana) esprimono passioni dagli aneliti tragici, la Marchi incanta lo spettatore con una dizione chiara, rapida, agile, di particolare efficacia quando impiegata per esprimere «cose spiritose, delicate, furbastramente civettuole o maligne».¹³

Modello di costume per le spettatrici del tempo, prima del matrimonio fa parlare di sé per il nutrito corteggio dei suoi ammiratori ai quali, gelosa della sua indipendenza, riserva uno scarsissimo interesse. In seguito, la coppia Marchi-Maggi, formata da due attori belli e bravi, resta oggetto di curiosità anche al di là del palcoscenico. Né diva, né antidiva, fuori «dalla scena non è mai altro che una signora [...] non sente né bisogno, né smania di atteggiarsi a ciò ch'ell'è per natura».¹⁴ Di spettacolo in spettacolo diviene piuttosto l'attrice 'confidenziale', che ha un suo posto speciale «nell'affetto familiare – se così si può dire – intimo, del pubblico. Tanto che», caso piuttosto raro all'epoca, da tutti è chiamata «la Pia – semplicemente “la Pia”».¹⁵ Inoltre, a differenza delle cosiddette 'attrici romantiche', mantiene una completa distanza emotiva dai personaggi interpretati. Valga come esempio quanto raccontato da Dino Falconi a proposito della scena più intensa di un suo speciale cavallo di battaglia *Cause ed effetti* di Paolo Ferrari: quando la protagonista «si getta disperata sul lettuccio» della figlia morta, la Marchi «si divertiva a fare sberleffi e versacci al bambino che giaceva nel letto».¹⁶ L'ironia e l'autoironia sono cifre stilistiche che la fanno eccellere nel repertorio comico. In questo campo non ha rivali: l'eleganza nella figura e nel portamento da prima donna si accompagnano al «brio» e alla prontezza di «spirito» di una *soubrette* e le guadagnano il titolo di «brillante in gonnella».¹⁷

Negli anni giovanili le scelte di repertorio delle compagnie in cui milita valorizzano le sue qualità: la sua «personcina esile, delicata, gentile»,¹⁸ non idonea alla tragedia, è perfetta per le parti sentimentali dei drammi moderni e per le commedie di stampo francese, in cui incarna in modo particolarmente efficace tipologie femminili di segno opposto: donne sbarazzine e civet-

12. GHERARDO, [Senza titolo], «L'arte drammatica», 18 aprile 1874.

13. G. CAUDA, *Nel regno dei comici*, Chieri, Astesano & Bertello, 1912, p. 66.

14. L. MARENCO, *Teatro*, I. *Marcellina, Un malo esempio in famiglia, Piccarda Donati*, Torino, Camilla e Bertolero, 1883, p. 167.

15. MANZI, *Le attrici che se ne vanno. Pia Marchi-Maggi*, cit., p. 154.

16. TRAVERSI, *Le dimenticate*, cit., p. 23.

17. MANZI, *Le attrici che se ne vanno. Pia Marchi-Maggi*, cit., p. 155.

18. MARENCO, *Teatro*, cit., p. 166.

tuole o malvage e disincantate. Tra i molti autori italiani di cui interpreta le protagoniste si annoverano Lodovico Muratori (che le dedica *Virginia, ovvero Un'imprudenza*), Leopoldo Marengo (*Celeste, Il falconiere di Pietro Ardena, ecc.*) e Felice Cavallotti. È poi «interprete eccellente, unica» del repertorio di Achille Torelli «e specialmente di *Fragilità* che fu scritta per lei». ¹⁹ Tra quelli francesi ricorrono Victorien Sardou e Alexandre Dumas fils (la cui *Diana de Lys* è un suo cavallo di battaglia distintivo).

Con il passare del tempo, pur mantenendo intatta la simpatia del pubblico, la Marchi sembra far fatica a trovare un repertorio congeniale alle sue qualità. Le consuetudini del sistema produttivo teatrale e la collaborazione artistica con Andrea Maggi, attore di vocazione tragica, le impongono di cimentarsi con il repertorio comune alle attrici del momento. Ne è consapevole, tanto da ammettere, scherzando, che avrebbe fatto meglio a sposare Ermete Novelli, eccellente interprete nei suoi anni giovanili del genere *pochadistico*. È appunto questo tipo di testi a soccorrerla: in commedie brillanti e vituperate *pochades* (*Niniche* e *Femme à Papa* di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud, *Ma Cousine* di Henri Meilhac) l'attrice esprime pienamente le sue eccezionali doti comiche. Ma ormai una nuova generazione di artiste, coetanee di Eleonora Duse, era emersa, e quella di Pia Marchi soppiantata. Complessivamente il suo talento comico pare solo parzialmente espresso, ma la storia del suo repertorio, più che una difficoltà personale, mette piuttosto in luce la limitatezza espressiva di quello delle prime attrici della sua generazione. Ciò premesso, nell'ambito del genere comico, Pia Marchi ha costituito il modello e la pietra di paragone per le interpreti della generazione successiva, in particolare Teresa Mariani e Virginia Reiter, e addirittura per quella ulteriore, *in primis* per Dina Galli, la quale, concentrandosi sul repertorio esclusivamente comico inaugurò il ruolo di prima attrice comica.

19. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll., vol. II, p. 75.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Firenze, Archivio storico comunale, *Registri di matrimonio*, atto di nozze di Andrea Maggi e Pia Marchi, 29 luglio 1880.

Bologna, Cimitero della Certosa, lapide tombale, 1907 ca.

A stampa:

A. FRANCHETTI, *Rassegna drammatica. 'Fragilità', commedia in quattro atti di Achille Torelli*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», x, 1869, pp. 190-196.

PESSIMISTA, *La mia carta di visita!*, «L'arte drammatica», 6 novembre 1871.

T. TONFI, [Senza titolo], «L'arte drammatica», 6 novembre 1871.

[Senza autore], [Senza titolo], «L'arte drammatica», 29 marzo 1873.

[Senza autore], [Senza titolo], «L'arte drammatica», 12 aprile 1873.

GHERARDO, [Senza titolo], «L'arte drammatica», 18 aprile 1874.

PESSIMISTA, *La stagione di quaresima*, «L'arte drammatica», 20 febbraio 1875.

Anno nuovo! Vita nuova!, «L'arte drammatica», 6 gennaio 1876.

DIP. [pseudonimo di Icilio Polese Santerrecchi], *Nota a CI...LIEGIA*, Firenze, «L'arte drammatica», 18 gennaio 1879.

MARAMEO, [Senza titolo], «L'arte drammatica», 31 luglio 1880.

DIP. [pseudonimo di Icilio Polese Santerrecchi], *Teatri di prosa in Milano*, «L'arte drammatica», 18 dicembre 1880.

TUTTI, *Notiziario*, «L'arte drammatica», 22 gennaio 1881.

EDMO, *Livorno*, «L'arte drammatica», 29 luglio 1882.

EDMO, *Livorno*, «L'arte drammatica», 5 agosto 1882.

L. MARENCO, *Teatro, I. Marcellina, Un malo esempio in famiglia, Piccarda Donati*, Torino, Camilla e Bertolero, 1883.

DIP. [pseudonimo di Icilio Polese Santerrecchi], *Il periodo della mollaccia*, «L'arte drammatica», 17 gennaio 1885.

E. BOUTET, *Pia Marchi Maggi*, «La nuova rassegna», 9 luglio 1893, pp. 52-54, poi ripubblicato con minime modifiche in occasione della morte dell'attrice, in ID., *Le cronache teatrali*, Roma, Società editrice nazionale, 1901, to. I, sub 5 maggio 1900.

JARRO [pseudonimo di Giulio Piccini], *Sul palcoscenico e in platea*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1893.

G. GATTESCHI, *L'Associazione della stampa toscana*, in *Firenze d'oggi*, Firenze, Ariani, 1896.

S. LOPEZ, *Pia Marchi Maggi*, «Il Secolo XIX», 30 aprile-1° maggio 1900, ora in P.D. GIOVANELLI, *Sabatino Lopez critico di garbo. Cronache drammatiche ne «Il Secolo XIX» (1897-1907)*, prefaz. di G. LOPEZ, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 116-118.

A. MANZI, *Le attrici che se ne vanno. Pia Marchi-Maggi*, «Rivista politica e letteraria», IV, 1900, 11, fasc. II, p. 155.

- CARAMBA [pseudonimo di Eduardo Boutet], *La Pia*, «Il giorno», 30 aprile 1900.
- CARAMBA [pseudonimo di Eduardo Boutet], *I funerali della Pia*, «Il giorno», 1° maggio 1900.
- E. POLESE S[ANTARNECCHI], *La Pia!*, «L'arte drammatica», 5 maggio 1900.
- RICCARDO, *Pia Marchi Maggi*, «L'arte drammatica», 5 maggio 1900.
- Lettera di Camillo Antona-Traversi a Enrico Polese in ricordo di Pia Maggi, «L'arte drammatica», 5 maggio 1900.
- Lettera di Eleonora Duse a Olga Ossani, Londra, 7 maggio 1900, «Il giorno», 13 maggio 1900.
- Lettera di Giacinta Pezzana a Eduardo Boutet, Lucca, 30 aprile 1900, ora in L. MARIANI, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 319.
- C. ANTONA TRAVERSI, *Perché?*, in ID., *Teatro minimo. Monologhi editi e inediti*, Genova, Donath, 1901, pp. 133-141.
- L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.
- G. CAUDA, *Chiaroscuri di palcoscenico (ricordi, aneddoti, impressioni)*, Savigliano, Galimberti, 1910.
- G. CAUDA, *Astri e meteore della scena drammatica. Aneddoti, memorie, confronti, curiosità, papere*, Savigliano, Galimberti, 1911.
- G. CAUDA, *Nel regno dei comici*, Chieri, Astesano & Bertello, 1912.
- C. ANTONA TRAVERSI, *Le dimenticate. Profili di attrici*, Torino, Formica, 1931.
- A. VARALDO, *Appunti sui 'ruoli'*, «Rivista italiana del teatro», vi, 1942, xx/II, pp. 241-259.
- C. CANNELLA, *Luigi Bellotti Bon (1820-1883): l'utopia del capocomico*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Lettere e filosofia, x ciclo, 1997, tutor prof. Siro Ferrone.
- 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*, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 2009.
- L. POSSENTI, *I teatri del primo Novecento*, Roma, Lucarini, 1984.

REPERTORIO

1854

L'eredità di August von Kotzebue

1863

Suor Teresa o Elisabetta Soarez di Luigi Camoletti

1864

La gioia della famiglia di Auguste Anicet-Bourgeois e Adrien Decourcelle

1865

Fuoco al convento di Théodore Barrière

L'uomo propone e la donna dispone di Ferdinando Martini

1866

Fuoco al convento di Théodore Barrière

I fratelli di latte di Ignazio Ciampi

Lady Tartuffe di Delphine Gay de Girardin

Virginia, ovvero Un'imprudenza di Lodovico Muratori

1867

La famiglia di Riquebourg o sia, Il matrimonio mal combinato di Augustin Eugène Scribe

Una ne paga cento! di Luigi Alberti

1868

Celeste di Leopoldo Marengo

Diana de Lys di Alexandre Dumas fils

Fragilità di Achille Torelli

Il medico del cuore di Franco De Renzis

Il tabarro del signor Giuseppe di autore francese non precisato

Virginia, ovvero Un'imprudenza di Lodovico Muratori

1870

Frou-Frou di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

Gli uomini seri di Paolo Ferrari

1871

Cause ed effetti di Paolo Ferrari

I cugini di Icilio Polese Santerrecchi

I pezzenti di Felice Cavallotti

Il falconiere di Pietra Ardena di Leopoldo Marengo

La cameriera attrice di Paolo Ferrari

La famiglia di Leopoldo Marengo

1872

Cause ed effetti di Paolo Ferrari

Chi sa il giuoco non l'insegni di Ferdinando Martini

Consalvo di Achille Torelli

Guido di Felice Cavallotti

I mariti di Achille Torelli

I pezzenti di Felice Cavallotti

La moglie di Achille Torelli

La principessa Georges di Alexandre Dumas fils

Triste realtà di Achille Torelli

1873

Agnese di Felice Cavallotti
Andreina di Victorien Sardou
Guido di Felice Cavallotti
Il ridicolo di Paolo Ferrari
La fanciulla di Achille Torelli
La moglie di Achille Torelli

1874

Alcibiade di Felice Cavallotti
Amici e rivali di Paolo Ferrari
Amore senza stima di Paolo Ferrari
Andreina di Victorien Sardou
Celeste di Leopoldo Marengo
Diana de Lys di Alexandre Dumas fils
Il ridicolo di Paolo Ferrari
Il signor Alfonso di Alexandre Dumas fils

1875

Il trionfo d'amore di Giuseppe Giacosa
La fanciulla di Achille Torelli
La scuola delle mogli di Molière [pseudonimo di Jean-Baptiste Poquelin]
La sfinge di Octave Feuillet
La vita del cuore di Lodovico Muratori
Le gelosie di Leopoldo Marengo

1876

Andreina di Victorien Sardou
Contrasto d'affetti di Carlo Civallo
Ferréol di Victorien Sardou
Gli scandali di ieri di Théodore Barrière
Guglielmo Ratcliffe di Heinrich Heine
Il suicidio di Paolo Ferrari
Il trionfo d'amore di Giuseppe Giacosa
Le prime armi di Richelieu di Jean-François-Alfred Bayard e Philippe-François-Pinel
Dumanoir
Si cerca un precettore di Augustin Eugène Scribe
Una partita a scacchi di Giuseppe Giacosa
Virginia, ovvero Un'imprudenza di Lodovico Muratori

1877

Alessandra di Lodovico Muratori
Diana de Lys di Alexandre Dumas fils
Dora di Victorien Sardou

Ferréol di Victorien Sardou
Il marito amante della moglie di Giuseppe Giacosa
La fanciulla di Achille Torelli
La signora dalle camellie di Alexandre Dumas fils
La straniera di Alexandre Dumas fils

1878

Amore senza stima di Paolo Ferrari
Caligola di Pietro Calvi
Diana de Lys di Alexandre Dumas fils
Dora di Victorien Sardou
Le due dame di Paolo Ferrari
Frine di Riccardo Castelvechio
I borghesi di Pontarcy di Victorien Sardou
I Fourchambault di Émile Augier
I vecchi celibi di Victorien Sardou
Il marito d'Ida di Alfred Delacour e Georges Mancel
La catena del passato di Giovanni Salvestri
La fanciulla di Achille Torelli
La sfinge di Octave Feuillet
La signora dalle camellie di Alexandre Dumas fils
La straniera di Alexandre Dumas fils
Le due dame di Paolo Ferrari
Roma vinta di Alessandro Parodi
Silvana di Leopoldo Marengo
Speroni d'oro di Leopoldo Marengo
Vita nuovissima di Tommaso Gherardi del Testa
Zio Paolo di Desiderato Chiaves

1879

Cecilia di Pietro Cossa
Dora di Victorien Sardou
Frou-Frou di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
I vecchi celibi di Victorien Sardou
Il lusso di Jules Lecomte
Le nozze di Figaro di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais
L'amico delle donne di Alexandre Dumas fils
L'età ingrata di Édouard Pailleron
La roba d'altri di Alessandro Gnagnatti
Lantenac di Stefano Interdonato
Le due dame di Paolo Ferrari
Lo studente di Salamanca di Luigi Bellotti Bon
Luisa di Giuseppe Giacosa
Mastr'Antonio di Leopoldo Marengo

Villino di Ludovic Halévy

1880

I Borgia di Pietro Cossa

Cecilia di Pietro Cossa

Il conte Rosso di Giuseppe Giacosa

Il figlio di Coralia di Albert Delpit

La sposa di Menecle di Felice Cavallotti

Le donne forti di Victorien Sardou

Le due dame di Paolo Ferrari

Le prime armi di Figaro di Victorien Sardou

Nasca quel che può nascere di Leopoldo Marengo

Sempre ragazzi di Edmond Gondinet e Paul de Margaliers

Un amoreto de Goldoni a Feltre di Libero Pilotto

Zio Paolo di Desiderato Chiaves

1881

Andreina di Victorien Sardou

Ditta d'Mari, Monti e Valli di Leone Marengo

Divorziamo (Divorçon) di Victorien Sardou e Émile de Najac

Emanuele Filiberto di Ulisse Barbieri

Il Cantico dei cantici di Felice Cavallotti²⁰

L'attrice cameriera di Paolo Ferrari

La figlia unica di Teobaldo Ciconi

La principessa di Bagdad di Alexandre Dumas fils

La principessa Lidia di Augusto Sindici

Scellerata di Gerolamo Rovetta

1882

A fil di spada di Erik Lumbroso

Adriana Lecouvreur di Augustin Eugène Scribe

Cecilia di Pietro Cossa

Charitas di Leo Castelnuovo

Ferréol di Victorien Sardou

Frou-Frou di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

I napoletani del 1799 di Pietro Cossa

Il biricchino di Parigi di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch

Il cantico dei cantici di Felice Cavallotti

Il mondo della noia di Édouard Pailleron

Il piccolo Hadyn di Calibano [pseudonimo di Eugenio Checchi]

20. Si tratta della prima milanese, data in parallelo a quella romana dalla Compagnia Pietriboni. Pia fa la parte di una ragazzina.

Il suicidio di Paolo Ferrari
La figlia unica di Teobaldo Ciconi
La perla di Henri Crisafulli e Henry Bocage
La più bella notte della vita di Théodore Barrière
Scellerata di Gerolamo Rovetta
Lei, voi, tu di Achille Giovanni Cagna
Luna di miele di Felice Cavallotti
Nanà di Émile Zola e William Busnach
Odette di Victorien Sardou
Sergio Panine di Georges Ohnet
Un amoreto de Goldoni a Feltre di Libero Pilotto
Velleda di Stefano Interdonato

1883

Cecilia di Pietro Cossa
Donna Lavinia di Enrico Montecorboli
Fedora di Victorien Sardou
Frou-Frou di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
Hoffmann di Enrico Aresca
I Fourchambault di Émile Augier
Il conte Marcello Bernieri di Luigi Illica
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
Il tiranno di San Giusto di Libero Pilotto
L'articolo 157 di Carlo Nasi
L'eccezione delle vedove di Gallieno Sinimberghi
La marchesa di Adolphe Belot ed Eugène Nus
La moglie di Claudio di Alexandre Dumas fils
La sfinge di Octave Feuillet
Mio marito di Leopoldo Marengo
Odette di Victorien Sardou
Pesce d'aprile di Leo di Castelnuovo [pseudonimo di Leopoldo Pullè]
Ultimo ricevimento di Achille Giovanni Cagna
Un amoreto de Goldoni a Feltre di Libero Pilotto
Una visita di nozze di Alexandre Dumas fils
Una tempesta in un bicchiere d'acqua di Edmond Gondinet

1884

Andreina di Victorien Sardou
Cecilia di Pietro Cossa
Donna Lavinia di Enrico Montecorboli
Fedora di Victorien Sardou
Ferréol di Victorien Sardou
Flirtation di Francesco Garzes
Il conte Marcello Bernieri di Luigi Illica

Il mondo della noia di Édouard Pailleron
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
Il tiranno di San Giusto di Libero Pilotto
L'articolo 157 di Carlo Nasi
La contessa Maria di Gerolamo Rovetta
La marchesina di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
La moglie di papà di Hennequin e Millach
La signora dalle camelie di Alexandre Dumas fils
Molto sa il topo, ma ne sa più il gatto di autore non precisato
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Odette di Victorien Sardou
Sara Felton di Stefano Interdonato
Tizianello di Erik Lumbroso

1885

Carlo Emanuele di Ulisse Bacci
Denise di Alexandre Dumas fils
Diana de Lys di Alexandre Dumas fils
Dramma a tre di Angelo Raffaello Levi
Flirtation di Francesco Garzes
Il mondo della noia di Édouard Pailleron
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
Il signor D'Albret di Francesco Garzes
Il tiranno di San Giusto di Libero Pilotto
Il trionfo d'amore di Giuseppe Giacosa
L'articolo 157 di Carlo Nasi
La cicala di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
La marchesina di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
La signora dalle camelie di Alexandre Dumas fils
Maternità di Rio de Riva
Mio marito di Leopoldo Marengo
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Onorevole Ercole Mallardi di Giuseppe Giacosa
Sara Felton di Stefano Interdonato
Tizianello di Erik Lumbroso

1886

Asmodeo di Luigi Alberti
Cecilia di Pietro Cossa
Denise di Alexandre Dumas fils
Il mondo della noia di Édouard Pailleron
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
Il sacrificio di Giorgio di Camillo Antona Traversi
La cicala di Henri Meilhac e Ludovic Halévy

La moglie di Claudio di Alexandre Dumas fils
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Saffò di Adolphe Belot e Alphonse Daudet
Tavola di salvezza (La perche) di Jules Prével e Gaston Marot

1887

Il birichino di Parigi di Jean-François-Alfred Bayard e Emile-Louis Vanderburch
La cavallerizza di Emil Pohl
La contessa Sara di Georges Ohnet
Otello di William Shakespeare
Pesci dorati di Franz von Schönthan e Gustavo Hadelburg
Renata di Émile Zola
Romanzo di un giovane povero di Octave Feuillet
Saffò di Adolphe Belot e Alphonse Daudet
Una visita di nozze di Alexandre Dumas fils
Una falsa traccia di Tito Ippolito d'Aste

1888

A basso porto di Goffredo Cagnetti
A Santa Lucia di Goffredo Cagnetti
Demi-monde di Alexandre Dumas fils
Denise di Alexandre Dumas fils
Diana de Lys di Alexandre Dumas fils
Divorziamo (Divorçon) di Victorien Sardou e Émile de Najac
Dora di Victorien Sardou
Esmeralda di Giacinto Gallina
Fedora di Victorien Sardou
Fine di Don Giovanni di Paul Heyse
Frou-Frou di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
Il birichino di Parigi di Jean-François Alfred Bayard e Émile Louis Vanderburch
Il conte Marcello Bernieri di Luigi Illica
La cavallerizza di Emil Pohl
La contessa Sara di Georges Ohnet
La locandiera di Carlo Goldoni
La sfinge di Octave Feuillet
Nicarete di Felice Cavallotti
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Otello di William Shakespeare
Renata di Émile Zola
Saffò di Adolphe Belot e Alphonse Daudet
Tavola di salvezza (La perche) di Jules Prével e Gaston Marot
Un amoreto di Goldoni a Feltre di Libero Pilotto

1889

A Santa Lucia di Goffredo Cagnetti
Agatodémon di Felice Cavallotti
Carcere preventivo di Leopoldo Marengo
Denise di Alexandre Dumas fils
Fedora di Victorien Sardou
Flirtation di Francesco Garzes
Francillon di Alexandre Dumas fils
Il birichino di Parigi di Jean-François Alfred Bayard e Émile Louis Vanderburch
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
Il tiranno di San Giusto di Libero Pilotto
La locandiera di Carlo Goldoni
Mala vita di Goffredo Cagnetti e di Salvatore Di Giacomo
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Otello di William Shakespeare
Tavola di salvezza (La perche) di Jules Prével e Gaston Marot
Un'avventura di viaggio di Roberto Bracco
Verbac il materialista di Cornelio Guerci

1890

Agatodémon di Felice Cavallotti
Antonietta Rigaud di Raymond Deslandes
Chi non prova non crede di Tebaldo Checchi
Flirtation di Francesco Garzes
Francillon di Alexandre Dumas fils
Frou-Frou di Henri Meilhac e Ludovic Halévy
Il figlio delle selve di Friedrich Halm
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
La locandiera di Carlo Goldoni
La moglie ideale di Marco Praga
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Odette di Victorien Sardou
Profumo di Blum e Toché
Saffo di Adolphe Belot e Alphonse Daudet
Santarellina di Henry Meilhac e Albert Millaud
Tavola di salvezza (La perche) di Jules Prével e Gaston Marot
Tentazioni di Gerolamo Mariani
Varsavia di Valentino Carrera
Verbac il materialista di Cornelio Guerci

1891

Divorziamo (Divorçon) di Victorien Sardou e Émile de Najac
Il padrone delle ferriere di Georges Ohnet
Mia cugina di Henri Meilhac

Otello di William Shakespeare
Santarellina di Henry Meilhac e Albert Millaud

1892

Ginevra degli Almieri di Giuseppe Foppa

1893

Casa paterna (Magda) di Hermann Sudermann
Mia cugina di Henri Meilhac

1897

Les demi-vierges di Marcel Prévost
Pensione di famiglia di Maurice Donnay
Casa paterna (Magda) di Hermann Sudermann
La lotta per la vita di Alphonse Daudet
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud

1898

Carambole dell'amore di Albin Valabrégue e Maurice Hennequin
Casa paterna (Magda) di Hermann Sudermann
Casa Tamponin (Il signor direttore) di Ernest Blum e Raoul Toché
Dora di Victorien Sardou
Gelosa! di Alexandre Bisson
Il controllore dei vagoni letto di Alexandre Bisson
La moglie ideale di Marco Praga
La voce di Gandolin [pseudonimo di Luigi Arnaldo Vassallo]
Les demi-vièrges di Marcello Prévost
Mon enfant di Ambroise Janvier De La Motte
Niniche di Alfred Néoclès Hennequin e Albert Millaud
Redde rationem (La douloureuse) di Maurice Donnay
Saffo di Adolphe Belot e Alphonse Daudet
Spiritismo... di Victorien Sardou
Testolina sventata di Théodore Barrière e Edmond Gondinet
Una visita di nozze di Alexandre Dumas fils

1899

Avvoltoi di Arturo Tiberini
Casa Tamponin (il signor direttore) di Ernest Blum e Raoul Toché
Fernanda di Victorien Sardou
Gelosa! di Alexandre Bisson
Goldoni e le sue sedici commedie nuove di Paolo Ferrari
Il controllore dei vagoni letto di Alexandre Bisson
Il tacchino di Georges Feydeau
Il tiranno di San Giusto di Libero Pilotto

PIA MARCHI MAGGI

La voce di Gandolin [pseudonimo di Luigi Arnaldo Vassallo]

Odette di Victorien Sardou

Redde rationem (La douloureuse) di Maurice Donnay

Strattagemma di Serafino di Maurice Desvallières e Antony Mars

Tavola di salvezza (La perche) di Jules Prével e Gaston Marot

Un amoreto de Goldoni a Feltre di Libero Pilotto

MARIA CHIARA BARBIERI

GLI ATTORI INGLESI NELLA CONTESA TRA COURT
E CITY PER IL CONTROLLO DEL TEATRO PUBBLICO
(1572-1606)

Nel 1572, quattordicesimo anno di regno di Elisabetta I, il Parlamento approva il noto *Act for the Punishment of Vagabonds, and for Relief of the Poor and Impotent* in forza del quale sono passibili di arresto «all and everye persone and persones beyng whole and mightye in Body and able to labour, havinge not Land or Maister, nor using any Marchaundize Crafte or Mysterye whereby hee or shee might get his or her Lyvinge».¹ Tra i *masterless men* a rischio di espulsione vi sono anche i vari operatori dell'intrattenimento, ai quali viene chiesto di regolarizzare la loro posizione entrando al servizio di «any Baron of this Realme or [...] any other honorable personage of greater Degree» nonché di disporre del permesso di almeno due magistrati locali qualora recitassero in provincia.² Il vantaggio, per le poche compagnie selezionate, sarà di poter operare in un contesto di legalità che permetterà loro di migliorare le proprie prestazioni in vista degli spettacoli che potrebbero presentare a corte poiché, ricorda Andrew Gurr, «to please royalty was a major aim of the companies», anche se il profitto era e resterà il loro obiettivo principale.³ L'effetto di lunga durata sarà la definizione dello *status* sociale e professionale degli attori, per ora privilegio di pochi.

In una lettera non datata ma di poco successiva all'emanazione del *Vagabond Act* del 1572, l'attore James Burbage e cinque compagni si rivolgono a Robert

1. «Tutti coloro che pur essendo fisicamente robusti e abili al lavoro non abbiano signore o padrone, non appartengano a una gilda o non esercitino un mestiere riconosciuto che possa dimostrare come si procurano da vivere» (*An Act for the Punishment of Vagabonds, and for Relief of the Poor and Impotent*, 1572, London, Parliamentary Archives, 14 Eliz., c. 5, in *The Statutes of the Realm. Printed by Command of King George III [...] from Original Records and Authentic Manuscripts*, a cura di A. LUDERS et al., London, s.e., 1810-1828, 11 voll., vol. IV, to. I, p. 591). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

2. «Un qualsiasi barone di questo Regno o [...] di altra onorevole persona di alto rango» (ivi, p. 590).

3. «Soddisfare i reali era un obiettivo importante delle compagnie» (A. GURR, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 27).

Dudley, conte di Leicester, nell'urgenza di tutelarsi dal rischio di essere arrestati. Calibrando ogni parola, ricordano al conte di vestire già da tempo la sua livrea e, pertanto, gli chiedono di confermare la loro posizione con una licenza che gli consentirà di svolgere l'attività teatrale nella piena legalità a Londra e in provincia, dove sono soliti recarsi d'estate.⁴

Due anni dopo, il 10 maggio 1574, Burbage e compagni ottengono l'autorizzazione regia, con i vantaggi in termini di protezione e di prestigio che ne conseguono. La licenza sancisce il nuovo *status* dei membri della compagnia e traccia il vasto perimetro del loro potere d'azione, limitato solo dal divieto di tenere spettacoli nei giorni festivi e nei periodi in cui imperversa la peste, oltre che dall'obbligo di sottoporre all'esame della censura le opere da mettere in scena:

by these presentes do licence and auctoris, oure loving Subiectes, Iames Burbage [...] to use, exercise, and occupie the arte and facultye of playenge Commedies, Tragedies [...] for the recreacion of oure loving subiectes, as for oure solace and pleasure when we shall thincke good to see them [...]. And the said Commedies, Tragedies [...], to shewe, publishe, exercise, and occupie to their best commoditie [...], aswell within anye oure Citie of London and liberties of the same, as also within the liberties and fredomes of anye oure Cities, townes, Bouroughes &c [...], thoroughte oure Realme of England. [...] Prouyded that the said Commedies, Tragedies [...], be by the master of oure Revells for the tyme beyng before sene & allowed.⁵

L'ampia libertà accordata agli attori menzionati è anche un richiamo all'ordine rivolto alle autorità civili (nominate una a una) che vengono diffidate dal continuare a ostacolare gli attori e le loro attività, ora ufficialmente approvati

4. Cfr. lettera di James Burbage e compagni a Robert Dudley, conte di Leicester, [Londra, 1572], Bath [UK], Marquess of Bath Collection of Manuscripts at Longleat House, Dudley Papers III/125 (in E.K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1923, 4 voll., vol. II, p. 86).

5. «Con la presente autorizziamo e diamo licenza ai nostri amati sudditi, James Burbage [e altri quattro attori], [...] di usare, esercitare e praticare l'arte e la facoltà di recitare commedie, tragedie [...] sia per la ricreazione dei nostri amati sudditi, sia per il nostro sollazzo e piacere quando ci aggraderà vederli [...]. E le suddette commedie, tragedie [...], potranno essere rappresentate, pubblicate, provate, e usate a loro comodo [...] sia nella nostra città di Londra e nelle zone franche della stessa, sia nelle zone franche di ogni altra città, paese, villaggio, &c di qualsiasi sorta [...], in tutto questo nostro regno di Inghilterra. [...] Sempre che le suddette commedie, tragedie [...] siano state prima viste e approvate dal *Master of the Revels*» (*Pro Iacobo Burbage et alii de licencia speciali*, 10 maggio 1574, Kew [UK], The National Archives [da ora TNA], C 66/1606, n. 46, *Chancery and Supreme Court of Judicature: Patent Rolls*, in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. II, pp. 87-88). Il *Master of the Revels* era la figura deputata all'organizzazione degli intrattenimenti di corte, sottoposto all'autorità del Lord Chamberlain.

dalla regina: «willynge and commaundinge yow and everie of yowe [...], to permittyte and suffer them herein withoute anye yowre lettes, hinderance, or molestacion». ⁶ Il *Master of the Revels*, fino ad allora soprattutto «an arbiter of taste and a judge of quality» degli intrattenimenti di corte, ⁷ diventa censore anche dei testi destinati al pubblico pagante, con la conseguenza che «the standards of taste that prevailed in the Court enviroment inevitably spread to the public theatres from the mid-1570s», ⁸ in tal modo sottraendo alle autorità civili e religiose il potere di controllo sui contenuti delle rappresentazioni.

La reazione delle autorità della City non si fa attendere. Il 6 dicembre 1574 viene approvato dai membri del Common Council un atto in cui – con la motivazione dei pericoli derivanti dagli assembramenti di persone, specialmente giovani, nei vari luoghi di spettacolo – viene stabilito che:

From henceforthe no playe, Commoditye, Tragedye, enterlude, nor publycke shewe shalbe openlye played or shewed within the liberties of the Cittie, wearin shalbe uttered anie wourdes, examples, or doynge of anie unchastitie, sedition, nor suche lyke unfitt and uncomelye matter, uppon paine of Imprisonment by the space of xiiijten daies of all persons offendinge in anie suche open playing or shewinges. ⁹

Nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro, l'attore è l'elemento più vulnerabile poiché può essere penalmente perseguibile per ciò che dice e fa sul palcoscenico. La minaccia di arresto è una sfida all'autorità della regina e del *Master of the Revels* alla quale le autorità civili faranno spesso ricorso, ma che di solito si concludeva nel nulla.

Non è così nel 1580, quando Burbage e il socio James Brayne – che già da tre anni operano al Theatre – si presentano alla corte della contea del Middlesex per rispondere dell'accusa di avere ripetutamente radunato «unlawful assemblies of the people to hear and see certain colloquies or interludes called playes or interludes exercised and practised by the same John Braynes and James

6. «Vogliamo e comandiamo voi e ognuno di voi [...] di permettere e sostenere [gli attori] evitando petizioni, ostacoli o molestie» (ivi, p. 88).

7. «Un arbitro del gusto e un giudice della qualità» (T. DAVIES-D. CARLTON-A. ETIENNE, *Theatre Censorship: from Walpole to Wilson*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 7).

8. «Gli standard del gusto che prevalevano nell'ambiente della corte inevitabilmente si diffusero nei teatri pubblici» (ibid.).

9. «Da ora in avanti non potrà essere pubblicamente recitato o rappresentato all'interno della City nessuno spettacolo, commedia, tragedia, interludio che contenga parole, esempi, o azioni impudiche, sovversive o temi parimenti inappropriati e sgradevoli; saranno incarcerate per tredici giorni tutte le persone che avranno messo in atto tali comportamenti offensivi in qualsiasi recita o spettacolo» (*Act of Common Council of London during the Mayoralty of Sir James Hawes*, 6 dicembre 1574, in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. IV, pp. 273-276: 274).

Burbage and divers other persons unknown at a certain place called The Theatre in Hallywell». ¹⁰ Il lessico giuridico lascia nell'indeterminatezza attività e soggetti che tutti conoscono: pubblico, attori, recitazione. Attività e soggetti a cui si nega la legalità nella quale operano ritenendoli responsabili dei disordini:

By reason of which unlawful assembling of the people great affrays assaults tumults and quasi-insurrections and divers other misdeeds and enormities have been then and there done and perpetrated by very many ill-disposed persons [...] and the overthrowing of good order and rule and to the danger of the lives of divers good subjects [...] being there. ¹¹

L'anno seguente i poteri del *Master of the Revels* vengono considerevolmente rafforzati e meglio definiti grazie a una patente *ad personam* a Edmund Tilney, che in quel periodo detiene tale carica. ¹² Al *Master of the Revels* viene attribuito il potere di rilasciare licenze alle compagnie e ai loro teatri in tutto il regno, un potere che gli consente di stabilire rapporti di reciproca convenienza con le compagnie di cui diventa patrono e, in un certo senso, socio in affari. Patrono per la protezione che garantisce, socio per la partecipazione agli utili delle compagnie tramite la riscossione di sette scellini per ogni nuova pièce sottoposta al suo vaglio di censore. ¹³ La sua protezione, per altro, si configura come una vera e propria tutela legale nel momento in cui viene attribuito a Tilney e ai suoi successori il potere di impedire l'arresto di attori di compagnie autorizzate e addirittura di annullare le sanzioni a essi comminate per inadempienze sul lavoro. ¹⁴

10. «Assemblee illegali di persone per ascoltare e vedere certi dialoghi o interludi detti drammi o interludi esercitati e praticati dagli stessi John Braynes e James Burbage e da varie altre persone sconosciute in un certo luogo detto Theatre ad Hallywell» (procedimento presso la corte del Middlesex contro James Burbage e James Brayne, 21 febbraio 1580, citato nella *Prefazione a Middlesex County Records*, a cura di J.C. JEAFFRESON, London, Middlesex County Record Society, 1886-1892, 4 voll., vol. II, p. XLVIII, consultabile anche in rete sul sito della *British History Online*: <https://www.british-history.ac.uk/middx-county-records/vol2/xv-lv#highlight-first> [ultimo accesso: 1° settembre 2020]).

11. «Queste assemblee illegali di persone provocano grandi risse, aggressioni, tumulti, quasi delle insurrezioni e vari altri misfatti ed eccessi compiuti e perpetrati da moltissime persone malintenzionate [...] causano il rovesciamento del buon ordine e del governo e mettono in pericolo le vite dei vari buoni sudditi che si trovano là» (ibid.).

12. Cfr. *De commissionespeciale pro Edmundo Tylney Armigero Magistro Revellorum*, 24 dicembre 1581, TNA, C 66/1606, *Chancery and Supreme Court of Judicature: Patent Rolls, Watson's Roll, 24 Eliz.* (in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. IV, p. 285).

13. Cfr. DAVIES-CARLTON-ETIENNE, *Theatre Censorship: From Walpole to Wilson*, cit., pp. 7-8.

14. Cfr. W.R. STREITBERGER, *The Masters of the Revels and Elizabeth I's Court Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 152.

Molti anni più tardi, Sir Henry Herbert si servirà di questa prerogativa per redigere dei salvacondotti ad attori e musicisti, i quali evidentemente continuano a essere vessati dalle autorità della City a cui il *Master of the Revels* si rivolge direttamente:

These are to Certefie you That Edward Knight [and other twenty names] are all im-
ployed by the Kinges Maiesties servantes in their quallity of Playinge as Musitions
and other necessary attendantes, And are att all tymes and howers to bee readie with
their best endeavours to doe his Maiesties service (dureinge the tyme of the Revells)
In which tyme they nor any of them are to bee arested, or deteyned under arest, im-
prisoned, Press'd for Souldiers, or any other molestation Whereby they may bee hin-
dered from doing his Maiesties service, Without leave had and obteyned of the Lord
Chamberlyne of his Maiesties most honorable houshold, or of the Maister of his Maiesties
Revells. And if any shall presume to interrupt or deteyne them or any of them after
notice hereof given by my Certificate, hee is to aunswere itt att his utmost perill [...].¹⁵

Verso la fine del secolo le petizioni delle autorità civili, che a fasi alterne chiedono di limitare o di sopprimere le attività teatrali, incominciano a ricevere maggiore ascolto. Nel 1596 il Privy Council (Consiglio privato della regina) ottiene dalla sovrana il permesso di far espellere gli attori dalla City e di chiudere i luoghi di spettacolo che vi si trovano a causa dei problemi di ordine pubblico sempre più gravi, sicché quell'anno «probably saw the last of playing within the actual gates of the City».¹⁶

Il 28 luglio 1597 l'ennesima richiesta di chiusura dei teatri da parte del Lord Mayor sembra ottenere un'immediata risposta.¹⁷ In quello stesso giorno, infatti,

15. «Questi sono per certificare che Edward Knight [e altri venti nomi] sono tutti impiegati dalle Reali Maestà come servitori nelle loro capacità di attori e di musicisti e per altre necessarie mansioni, e devono essere a disposizione a qualsiasi ora e in ogni momento per servire al meglio i sovrani (durante il tempo dei *Revels*). In tale periodo nessuno di essi può essere arrestato, o detenuto agli arresti, imprigionato, fermato da soldati o molestato in qualsiasi altro modo. Viceversa, a essi può essere impedito di svolgere i servizi per le loro maestà se non hanno prima ottenuto il permesso rilasciato dal Lord Chamberlain dell'onorevole real casa o dal *Master of the Revels*. E se qualcuno oserà fermare o trattenere chiunque di loro dopo l'avvertimento presente in questo certificato, [...] ne risponderà a suo rischio supremo» (H. Herbert, Certificato di protezione dall'arresto degli attori, 27 dicembre 1624, London, British Library, Add., ms. 19256, in J.Q. ADAMS, *The Dramatic Records of Henry Herbert, Master of the Revels*, New Haven, Yale University Press, 1917, pp. 74-75).

16. «Vide probabilmente le ultime rappresentazioni entro gli attuali *gates* della City» (CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. II, p. 360). La fonte di Chambers è lo scritto del 1628 di Richard Rawlidge *A Monster Lately Found out and Discovered, or The Scourging of Tipplers*, a cui attribuisce una sostanziale affidabilità. Il provvedimento colpì anche il Blackfriars, benché collocato in una zona franca della City.

17. Cfr. lettera del Lord Mayor al Privy Council, [Londra], 28 luglio 1597 (ivi, vol. IV, pp. 321-322). Le richieste di chiusura erano motivate anche dal fondato timore che assembramenti

il Privy Council redige un documento in cui, preso atto dei «greate disorders committed in the common playhouses both by lewd matters that are handled on the stages and by resorte and confluence of bad people», vengono vietate le rappresentazioni nei luoghi pubblici e decretato che «those play houses that are erected and built only for suche purposes shalbe plucked downe, namelie the Curtayne and the Theatre nere to Shoreditch».¹⁸

In un passo successivo la regina affida l'esecuzione dell'ordine di demolizione dei teatri a coloro che l'hanno richiesta, ovvero ai giudici e ai magistrati delle contee interessate. Dovranno essere loro a ingiungere ai proprietari del Curtain, del Theatre e di altri imprecisati luoghi di spettacolo di smantellare i propri edifici e di assicurarsi che ciò che ne rimane non possa essere in qualche modo riutilizzato.¹⁹ E nonostante queste drastiche misure vengano applicate solo in minima parte (i teatri non verranno abbattuti e potranno riaprire nel mese di ottobre previo rinnovo della licenza), alla luce degli sviluppi successivi il decreto può essere letto come un primo passo verso un riordino delle attività dei teatri pubblici e delle compagnie.

La situazione del nuovo teatro Swan, che il proprietario Francis Langley (gioielliere in odore di ricettazione) aspira a elevare al livello del Theatre, è emblematica della diffusione dell'illegalità. Nel 1597 viene affittato ad alcuni membri momentaneamente disoccupati della compagnia degli Admiral's Men, che si autodefiniscono Pembroke's Men. Durante l'estate la compagine presenta *The Isle of Dogs* senza il visto del *Master of the Revels*. La commedia suscita grande scandalo (secondo alcuni conterrebbe un ritratto satirico dell'*entourage* della regina e irriverenti riferimenti a politici stranieri) e ne viene immediatamente vietata la rappresentazione.²⁰ Non sappiamo se lo spettacolo, di cui non ci è pervenuto il testo, sia andato in scena prima del 28 luglio e dunque possa aver avuto un ruolo diretto nelle decisioni del Privy Council, ma l'assenza di notizie su violazioni all'ordine di sospensione delle attività teatrali sembrerebbe escludere un allestimento successivo a tale data.²¹ In ogni caso, il Privy

e promiscuità potessero favorire la ricomparsa della peste, che tra il Cinque e il Seicento colpì spesso e gravemente Londra.

18. «Grandi disordini commessi nei teatri pubblici a causa degli argomenti indecenti trattati sui palcoscenici e per l'affluenza di gentaglia [...] quei teatri eretti e costruiti per lo specifico scopo [di tenervi spettacoli] vengano abbattuti, in particolare il Curtain e il Theatre vicino a Shoreditch» (lettera del Privy Council ai giudici della contea del Middlesex, [Londra], 28 luglio 1597, TNA, PC 2/22, 327 [ivi, vol. iv, pp. 322-323]).

19. Cfr. ivi, p. 323. Si veda anche STREITBERGER, *The Masters of the Revels*, cit., pp. 233-234 e n. 72.

20. Cfr. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. III, pp. 453-455.

21. William Ingram ritiene che *The Isle of Dogs*, anche per motivi cronologici, non possa essere ritenuta la causa principale dei provvedimenti del Privy Council ma sia parte di un quadro

Council ravvisa nei contenuti «very seditious and sclanderous» di *The Isle of Dogs* solidi motivi per procedere all'arresto, il 15 agosto, degli attori Robert Shaw (o Shaa) e Gabriel Spencer, nonché di Ben Jonson, uno degli autori che nello spettacolo aveva anche recitato.²² Per gli altri vengono richieste pene che forse non vengono comminate, mentre l'altro autore-attore, Thomas Nashe, fugge nel timore di essere arrestato. I gravi oltraggi arrecati da *The Isle of Dogs* vengono comunque archiviati piuttosto in fretta e i detenuti, rilasciati dal carcere di Marshalsea il 3 ottobre, tornano subito al lavoro. Non allo Swan, al quale non viene rinnovata la licenza per le recite, ma al teatro Rose di Philip Henslowe, dove anche gli altri compagni ritornano dopo aver dismesso la 'libreria' dei Pembroke's Men.²³

Jonson viene invece ingaggiato come drammaturgo al teatro Curtain, ma il 28 settembre 1598 viene coinvolto in un duello dove uccide il suo ex compagno di cella Gabriel Spencer. Incarcerato a Newgate con l'accusa di omicidio, Jonson si dichiara reo confesso e di conseguenza viene giudicato con una procedura abbreviata. Alla corte criminale dell'Old Bailey il fatto di sangue viene ricostruito sulla base delle rilevazioni del *coroner*, che descrive con precisione l'arma del delitto (addirittura il suo prezzo) e la ferita inferta. Ne risulta che il colpevole

made an assault with force and arms &c. against and upon a certain Gabriel Spencer [...] at Shordiche in the [...] county of Middlesex, in the fields there, and with a certain sword of iron and steel called a Rapiour, of the price of three shillings, which he [...] had in his right hand and held drawn, feloniously and wilfully struck and beat [...] with the aforesaid sword giving to [...] the same Gabriel's right side, a mortal wound, of the depth of six inches and of the breadth of one inch, of which mortal wound the same Gabriel Spencer then and there died instantly.²⁴

più ampio e articolato. Cfr. W. INGRAM, *The Closing of the Theatres in 1597: A Dissenting View*, «Modern Philology», LXIX, 1971, 2, pp. 105-115.

22. «Molto sovversivi e diffamatori» (minuta della richiesta d'arresto del Privy Council, 15 agosto 1597, in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. IV, p. 323).

23. Peraltro Langley, pur non avendo la licenza, torna ad affittare il teatro già nel febbraio seguente. Cfr. INGRAM, *The Closing of the Theatres*, cit., pp. 109, 115.

24. «Aggredì con la forza e con le armi un certo Gabriel Spencer [...] a Shoreditch [...] nella contea del Middlesex, nei campi che ivi si trovano, e con una certa spada di ferro e acciaio detta *rapier*, del prezzo di tre scellini, che egli impugnava nella mano destra e che teneva sguainata, dolosamente e volontariamente colpì e affondò [...] con la suddetta spada infliggendo al fianco destro del suddetto Gabriel una ferita mortale profonda sei pollici e larga uno, a causa della quale Gabriel Spencer morì sul posto istantaneamente» (procedimento presso la corte del Middlesex contro Ben Jonson, [Londra], ottobre 1598, Middlesex Sessions Rolls: 1598, in *Middlesex County Records*, a cura di J.C. JEAFFRESON, London, Middlesex County Record Society, 1886-1892, 4 voll., vol. I, p. XXXVIII, disponibile in rete sul sito della *British History Online*: <http://www>).

Jonson evita la forca ricorrendo al *privilegium clericale*, uno stratagemma previsto dalle leggi del tempo che permetteva ai condannati che dimostravano di saper leggere e scrivere in latino di assumere lo *status* clericale e di ricevere la pena stabilita dall'ordinamento ecclesiastico, di fatto commutando la condanna a morte prevista dalla giustizia secolare con il carcere a vita. Se poi il neo-chierico aveva i giusti contatti nell'ambiente della corte, poteva cavarsela con la marchiatura a fuoco del pollice sinistro e con la confisca dei beni, come accade a Jonson.²⁵

Non sappiamo chi aiuta il drammaturgo in quel frangente. Qualche indizio viene fornito da Thomas Dekker nel *Satiromastix* del 1602, scritto in risposta al *Poetaster* di Jonson, dove il protagonista Orazio (lo stesso Jonson) rinvia al giudizio di Cesare Augusto due poeti mediocri (Dekker e John Marston) per i loro crimini letterari. Dekker gli ricorda allora che: «thou art the true arraign'd Poet, and shouldst have been hang'd, but for one of these part-takers, these charitable Copper-lac'd Christians, that fetcht thee out of Purgatory (Players I meane) Theaterans pouch-mouth, Stage-walkers».²⁶ Da notare come i *common players* dei teatri pubblici infamati da Jonson nel *Poetaster* siano gli stessi che hanno concorso al suo primo grande successo, *Every Man in His Humour*, rappresentato al Curtain due giorni prima del fatale duello. Troviamo i loro nomi nell'edizione delle opere del 1616. La versione riveduta della commedia di Jonson riporta infatti il cast della *première* al Curtain, che comprende William Shakespeare, Richard Burbage, John Hemmings, Will Kempe e altri membri dei Chamberlain's Men. Se si dà credito a Dekker sarebbero stati proprio loro ad aver soccorso Jonson con una testimonianza sul suo buon carattere. Un aiuto che forse si aggiunge a un altro da più alte sfere di cui però non vi è certezza.²⁷

british-history.ac.uk/middx-county-records/vol1/xvii-lx [ultimo accesso: 1° settembre 2020]).

25. Si veda la *Prefazione* del curatore, ivi, pp. xli e passim.

26. «Tu sei il poeta finito davvero in giudizio, che sarebbe stato impiccato se non fosse stato per uno di questi scribacchini, di questi bravi cristiani agghindati con merletti fasulli, che ti tirarono fuori dal Purgatorio, (attori, voglio dire) teatranti con le labbra protese, che deambularono sul palcoscenico» (T. DEKKER, *Satiromastix. Or The Untrussing of the Humorous Poet*, London, Edward White, 1602, IV 3 202). Per un'analisi di *Satiromastix* cfr. P.B. ROBERTS, 'Sheep-skin weaver': Ben Jonson in Thomas Dekker's 'Satiromastix', «Early Modern Literary Studies», xvii, 2017, 2, pp. 1-21.

27. Cfr. I. DONALDSON, *Ben Jonson: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 136-137. I Lord Chamberlain's Men si erano stanziati al Curtain poiché non potevano più recitare né al Theatre, a causa di beghe contrattuali, né al Blackfriars, acquistato dai Burbage per trasferirvi l'attività, in quanto il teatro era stato interdetto all'uso spettacolare prima che vi si potessero installare (si veda n. 16). Fino dalla sua edificazione il Curtain aveva avuto un ruolo secondario rispetto al Theatre e non aveva mai ospitato stabilmente una compagnia.

In uno studio sul teatro Curtain, Tiffany Stern approfondisce sia le circostanze e le condizioni materiali nelle quali fu prodotta la commedia, sia le analogie tra quest'ultima e il fatto di sangue realmente accaduto.²⁸ Nonostante l'ambientazione italiana della prima versione, è a Londra che Jonson volge lo sguardo quando deride la mania che impazza da tempo per i combattimenti all'arma bianca, secondo il popolarissimo metodo del maestro di scherma Vincenzo Saviolo.²⁹ Per i personaggi di *Every Man in His Humour*, come per tanti londinesi alla moda, era essenziale saper eseguire un 'reverso', uno 'stoccato', un 'imbroccato' o almeno saperne parlare, così come era vitale dimostrarsi esperti di spade, fioretti e dei loro prezzi. Un *rapier*, una lama di pregio, è l'irrinunciabile *status symbol* di personaggi come Bobadilla (e di molti del pubblico) che misurano l'importanza delle persone dagli oggetti che possiedono.³⁰ Anche Jonson possiede un *rapier*, e due giorni dopo lo spettacolo, come detto, lo userà contro Gabriel Spencer nell'illegale, tragico duello che lo vede incarnare il tipico protagonista delle sue opere, vittima dei propri umori. In tale modo «he became the product of the thing he criticized», secondo una dinamica comportamentale che la Stern riscontra anche in altri momenti della biografia del drammaturgo.³¹

L'impresario del Rose Henslowe si dorrà della perdita del giovanissimo e promettente attore in una lettera al genero Edward Alleyn, in quel periodo fuori città: «I have lost one of my company which hurteth me greatly that is Gabriell, for he is slain in Hoxton Fields by the hands of Benjamin Jonson».³² Ma non bisogna dimenticare che anche Spencer due anni prima, il 3 dicembre 1596, aveva ucciso un non meglio conosciuto James Feake nel corso di una lite scoppiata nella casa di un barbiere a Shoreditch, zona dove la violenza era endemica, come spesso denunciato dalle autorità della City. Secondo il rapporto del *coroner*, Spencer avrebbe reagito alla minaccia di essere colpito da Feake con un candeliere affondando il suo *rapier* ancora inguainato nel cranio

28. Cfr. T. STERN, 'The Curtain is Yours', in *Locating the Queen's Men, 1583-1603: Material Practices and Conditions of Playing*, a cura di H. OSTOVICH, H. SCHOTT SYME e A. GRIFFIN, Farnham, Ashgate Publishing, 2009, pp. 90-92.

29. Ebbe grande diffusione un manuale pubblicato nel 1595 con il titolo: *Vincentio Saviolo His Practise. In Two Bookes. The First Intreating of the Use of the Rapier and Dagger. The Second, of Honor and Honorable Quarrels*, London, John Wolff, 1595.

30. Cfr. STERN, 'The Curtain is Yours', cit., pp. 90-92.

31. «Il prodotto di ciò che aveva criticato» (ivi, p. 91).

32. «Ho perduto uno della mia compagnia e ciò mi ha ferito molto, è Gabriell, ucciso in Hoxton Fields per mano di Benjamin Jonson» (lettera di Philip Henslowe a Edward Alleyn, Londra, 26 settembre 1598, London, Dulwich College, MSS1/24, consultabile in rete sul sito *Henslowe-Alleyn Digitisation Project*: <https://henslowe-alleyn.org.uk/catalogue/mss-1/> [ultimo accesso: 31 dicembre 2020]).

dell'avversario.³³ Non sappiamo se l'attore venne assolto per legittima difesa o se gli fu riconosciuto qualche grado di colpevolezza; certo è che qualche mese dopo il fatto già recitava al Rose con i Pembroke's Men. Per altro, se crimini come l'omicidio non sembrano macchiare la reputazione, né compromettere la carriera di attori e drammaturghi (quella di Jonson proseguirà fulgida nonostante le sue 'intemperanze'), i reati contro la proprietà hanno invece concrete conseguenze, poiché in quei casi la prigione è difficilmente evitabile. Lo stesso Dekker, menzionato poc'anzi, finirà in carcere per debiti almeno due volte e forse vi morirà. In una di queste occasioni, a causa di un debito di quaranta sterline, sconterà sette anni nella King's Bench Prison: solo la solidarietà di un importante attore come Edward Alleyn e dell'influente cortigiano Endymion Porter gli darà conforto ma non ne abbrevierà la detenzione.

Al decreto del Privy Council del 1597 seguono, pochi mesi dopo, due ordinanze che, aldilà degli obiettivi immediati, cercano di definire le linee generali dell'assetto organizzativo delle attività teatrali. Il primo, del 9 febbraio 1598, è una nuova versione del *Vagabond Act* che abroga i precedenti. Viene riaffermata la condizione che per operare nella legalità gli attori debbano appartenere «to any Baron of this Realme, or any other Personage of greater degree»,³⁴ ma vieta ai magistrati delle contee di rilasciare licenze di rappresentazione. Un privilegio che era stato sempre confermato dopo il proclama di Elisabetta del 1559, dove i magistrati, insieme alle autorità civili, venivano anche incaricati di vigilare sui contenuti degli spettacoli.³⁵ Lo scopo è di limitare il potere dei magistrati su compagnie e attività spettacolari, ma la conseguenza è quella di rendere ancora più precaria la vita a molti *strolling players* che, se non trovano un'adeguata protezione, rischiano di finire nelle file dei «Rogues, Vagabondes and Sturdy Beggars» menzionati nell'intestazione dell'ordinanza.

Solo dieci giorni dopo, il 19 febbraio, il Privy Council precisa le direttive riguardanti le compagnie in una lettera al *Master of the Revels* e ai giudici di pace del Surrey e del Middlesex, contee che comprendono le aree metropolitane rispettivamente a sud e a nord del Tamigi. La lettera conferma la licenza ai Lord Admiral's Men e ai Lord Chamberlain's Men e ribadisce che la loro principale missione è di «use and practise stage playes, whereby they might be the better enabled and prepared to shew such plaies before her Majestie as they shalbe required at tymes meete and accustomed, to which ende they have bin cheefe-

33. Cfr. Middlesex Sessions Rolls: 1596, in *Middlesex County Records*, cit., vol. 1, p. 234.

34. «A un qualsiasi barone di questo Regno o di altra onorevole persona di alto rango» (*An Acte for Punyshment of Rogues, Vagabondes and Sturdy Beggars*, 1597, London, Parliamentary Archives, 39 Eliz., c. 4, in *The Statutes of the Realm*, cit., vol. IV, to. II, p. 899).

35. Cfr. *Proclamation for Regulating the Wearing of Apparel*, 16 maggio 1559, London, British Library, Lansdowne MS 4/1 (in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. IV, p. 263).

lie licenced and tollerated». ³⁶ Viene poi menzionata una terza compagnia che esercita l'attività teatrale illegalmente non essendo né al servizio di sua maestà, né autorizzata dal *Master of the Revels*. Con ogni probabilità si tratta degli attori che stanno lavorando nel teatro Swan proprio nei giorni in cui viene redatta la lettera. Langley, come già ricordato, dopo la chiusura forzata nell'estate del 1597, è tornato ad affittare il teatro ad attori privi di autorizzazione. ³⁷ Al *Master of the Revels* viene pertanto ordinato che «the aforesaid third company may be suppressed and none suffered hereafter to plaie but those formerlie named belonging to us, unles you shall receive other direccion from us». ³⁸ La decisione di autorizzare solo due compagnie operanti a Londra, su cui la sovrana si riserva di tornare quando lo ritenga opportuno, nel tempo si consolida come una regola ferrea che verrà abolita solo con il *Theatres Act* del 1843. ³⁹

Intanto i fratelli Burbage, i quali con i Chamberlain's Men avrebbero già dovuto lasciare il Theatre, si trasferiscono al Curtain e accelerano i tempi dell'edificazione del nuovo teatro, il Globe, con l'intenzione di continuare a utilizzare anche il Curtain. Anche Philip Henslowe decide di sfruttare il momento e costruisce un secondo teatro per i suoi Admiral's Men: il Fortune. L'ordine del Privy Council del 22 giugno 1600 ridimensiona le loro mire espansionistiche, precisando che le compagnie degli Admiral's Men e dei Chamberlain's Men possono esibirsi solo, rispettivamente, al Fortune e al Globe e non più di due volte alla settimana. Ma l'intento di regolare e di limitare le attività teatrali è tutt'altro che raggiunto: poco tempo dopo occorre infatti ribadire il divieto di rappresentazione «in any Common Inn for publique assemblee in or neare about the Cittie [...] as these stage plaies, by the multitude of houses and Companies of players, have bin too frequent». ⁴⁰

Tra coloro che possono recitare ci sono anche due compagnie di ragazzi che nel 1590 sono state soppresse e che, secondo Richard Dutton, vengono nuo-

36. «Allestire spettacoli teatrali per meglio prepararsi e rendersi idonei a mostrarli dinanzi a sua Maestà quando verrà loro richiesto come a volte accade, e al cui scopo sono stati autorizzati e protetti» (minuta del Privy Council del 19 aprile 1598, *ivi*, vol. IV, p. 325).

37. Cfr. INGRAM, *The Closing of the Theatres*, cit., p. 115.

38. «La suddetta terza compagnia venga soppressa, e che all'infuori di quelle menzionate, che ci appartengono, a nessuno da ora in avanti sia permesso recitare a meno che non riceviate da noi altra direttiva» (minuta del Privy Council del 19 aprile 1598, in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. IV, p. 325).

39. Con la riapertura dei teatri dopo il Commonwealth, nel 1660, gli impresari William Davenant e Thomas Killigrew riusciranno, pur con difficoltà, a difendere il duopolio, che sarà ratificato dal Parlamento nel 1737 con l'approvazione dello *Stage Licensing Act*.

40. «In tutte le locande aperte al pubblico nella City e dintorni [...] dato che gli spettacoli allestiti da una moltitudine di compagnie di attori sono troppo frequenti» (ordine del Privy Council del 22 giugno 1600, in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. IV, p. 331).

vamente autorizzate per compensare la riduzione delle esibizioni degli adulti.⁴¹ Si tratta dei Children of Paul's, attivi dal 1599 presso l'omonima cattedrale, e dei Children of the Royal Chapel, dal 1600 al Blackfriars: due luoghi che per caratteristiche strutturali e per capienza possono essere annoverati tra i teatri privati. Tra l'altro, all'inizio del 1601 i Children of the Royal Chapel si esibiscono anche a corte, sia nello *Shrove Sunday* (la domenica che precede il mercoledì delle ceneri), sia in uno spettacolo che li vede recitare assieme alle compagnie di adulti nella *Twelfth Night* (giorno dell'Epifania).

Nel riordino delle attività teatrali successivo alla salita al trono di Giacomo I, nel 1603, i membri delle formazioni 'storiche' vengono elevati al rango di *royal servants* della *household* dei reali Stuart. La corona rinsalda il vincolo con le compagnie e vi pone il proprio sigillo: i Chamberlain's Men vengono denominati King's Men, gli Admiral's Men diventano i Prince Henry's Men mentre una terza compagine, risultato dell'unione degli Worcester's Men e degli Oxford's Men, l'ultima a ricevere la licenza regia nel 1602 da Elisabetta, assume il nome di Queen Anne's Men. Nel redigere le nuove licenze appare poco importante ribadire il ruolo di censore del *Master of the Revels*.

Vengono accolti sotto il manto protettivo di casa Stuart, e più precisamente della regina Anna di Danimarca, anche i Children of the Royal Chapel, ora Children of the Queen's Revels.⁴² La patente rilasciata il 4 febbraio 1604 ai quattro soci della compagnia presenta però una particolarità: il controllo dei testi, anziché essere sottoposto al vaglio del *Master of the Revels* come è prassi viene affidato per esplicito desiderio della regina al poeta Samuel Daniel.⁴³ Solo il mese precedente è stata rappresentata a corte una sua opera, *The Vision of the Twelve Goddesses*, primo *masque* del periodo giacomiano commissionato a Daniel grazie ai buoni uffici di Lucy Russell, contessa di Bedford, a cui egli deve pertanto anche il favore della regina.⁴⁴

La concessione di un proprio *licenser of plays* vale per i Children of the Queen's Revels come riconoscimento ufficiale del carattere 'privato' del loro teatro e

41. Cfr. R. DUTTON, *Mastering the Revels: The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, London, Macmillan, 1991, p. 112.

42. Cfr. L. MUNRO, *Children of the Queen's Revels. A Jacobean Theatre Repertory* (2005), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 18-21.

43. Cfr. *De licencia speciali pro Eduardo Kirkham et aliis pro le Revell domine Regine*, 4 febbraio 1604, TNA, C 66/1614, *Chancery and Supreme Court of Judicature: Patent Rolls*, 1 Jac. I, parte 8 (in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. II, p. 49). Per quanto riguarda le altre compagnie autorizzate, va segnalato che le nuove licenze dei King's Men e dei Queen's Men non menzionano il *Master of the Revels*, il cui ruolo viene forse dato per scontato. Cfr. V.C. GILDERSLEEVE, *Government Regulation of the Elizabethan Drama*, New York, Columbia University Press, 1908, p. 64.

44. Cfr. DUTTON, *Mastering the Revels*, cit., p. 160.

dell'attività che vi svolgono, meno legata al mercato e alla necessità di attirare vasti pubblici.⁴⁵ Daniel, che si sente libero di scegliere in piena autonomia gli spettacoli da rappresentare, orienta il repertorio verso la satira, tollerata fino a quando i temi non diventano troppo scottanti e il velo dell'allusione troppo sottile.⁴⁶ Come accade in una pièce dello stesso Daniel presentata a corte all'inizio del 1605, *Philotas*, dove vengono riscontrati riferimenti espliciti a temi politicamente pericolosi (il tentativo di insurrezione del conte di Essex, favorito di Elisabetta), sicché l'autore è chiamato a risponderne al Privy Council.⁴⁷

Nello stesso anno, un altro spettacolo provoca reazioni anche più forti. Si tratta di *Eastward Ho!*, andata in scena al Blackfriars e causa di nuovi guai giudiziari per Jonson. Questa volta sono le allusioni satiriche a re Giacomo e ai suoi cortigiani, particolarmente pericolose nel periodo della congiura delle polveri, a far finire in prigione il drammaturgo e il co-autore George Chapman, mentre gli attori non vengono ritenuti responsabili.⁴⁸ La detenzione si protrae per qualche mese ed è necessario rivolgersi a molti personaggi influenti prima di trovare qualcuno che li aiuti fattivamente. Alla fine i due sono scarcerati anche grazie al versamento di un indennizzo a Sir James Murray, un cortigiano molto vicino al re che si era assai offeso per alcune battute anti-scozzesi.⁴⁹

È probabilmente dopo questo incidente che Daniel cessa di essere il *licenser of plays* dei Children of the Queen's Revels. Nessuno lo sostituisce nell'incarico e così, nel febbraio del 1606, *The Isle of Gulls* di John Day viene rappresentato senza alcun controllo preventivo. Basata sull'intreccio di *Arcadia, pastoral romance* di Sir Philip Sidney, la pièce presenta in chiave satirica questioni politiche particolarmente spinose quali l'unione di Inghilterra e Scozia, la disinvoltata gestione finanziaria e il favoritismo praticati presso la corte Stuart.⁵⁰ Subiscono le conseguenze di questo azzardo gli attori, incarcerati per qualche tempo a Bridewell, e la compagnia nel suo complesso, che perde la protezione della regina Anna.

Qualche mese dopo, il 27 maggio, il Parlamento approva *An Acte to Restraine Abuses of Players*, un'ordinanza finalizzata al controllo dei testi, ma che

45. Cfr. GURR, *The Shakespearean Stage*, cit., p. 53.

46. Ben Jonson, George Chapman, John Marston, Thomas Dekker e John Day sono alcuni degli autori che scrivono per i Children of the Queen's Revels.

47. Cfr. J. CLARE, *Art Made Tongue-tied by Authority: Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 148.

48. Il terzo autore, John Marston, non fu arrestato.

49. Richard Dutton ricostruisce la complessa vicenda di *Eastward Ho!* in *Mastering the Revels*, cit., pp. 171-179. Si veda anche CLARE, *Art Made Tongue-tied by Authority*, cit., pp. 139-142.

50. Cfr. G.M. COLÓN SEMENZA, *Sport, Politics, and Literature in the English Renaissance*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 2003, pp. 103-108.

nel titolo e nella sostanza colpisce attori e performers, sui quali si fa pesare la responsabilità ultima di ciò che viene fatto e detto sul palcoscenico. Per i trasgressori non è previsto l'arresto ma il pagamento di una multa esorbitante per ogni singola infrazione:

For the preventing and avoyding of the greate Abuse of the Holy Name of God in Stageplays, Interludes, Maygames, Shewes, and such like; Be it enacted by our Sovereigne Lorde the Kinges Majesty, and the Lordes Spirituall and Temporall, and Commons in this present Parliament assembled, [...] That If at any tyme or tymes, after the end of this present Session of Parliament, any person or persons doe or shall in any Stage play, Interlude, Shewe, Maygame, or Pageant jestingly or prophanely speake or use the holy Name of God or Christ Jesus, or the Holy Ghoste or of the Trinitie [...] shall forfeite for everie such Offence by hym or them committed Tenne Pounds.⁵¹

Benché nel corso del Cinquecento alcuni proclami emanati da monarchi o dai loro consigli privati abbiano vietato i riferimenti alla religione negli spettacoli pubblici, è solo nel 1606 che una legge del Parlamento limita la libertà di espressione in materia religiosa.⁵²

Non vi è notizia che la legge sia mai stata applicata alla lettera, ovvero che in quel periodo sia stata inflitta alcuna sanzione pecuniaria. Nel 1633 William Prynne, attento osservatore delle attività teatrali, in *Histrion-mastix* confermerà che «this pious law [...] is seldom or never put in execution because few else but such who delight in blasphemy, and therefore are unlikely to prove in-

51. «Al fine di prevenire ed evitare il grande abuso del santo nome di Dio in rappresentazioni drammatiche, interludi, giochi di maggio, spettacoli, e simili, viene data esecuzione dal nostro sovrano e signore sua maestà il re, e dai signori spirituali e temporali, e dai membri del Parlamento ora riunito, [...] che se in qualsiasi momento, dopo la fine della presente sessione del Parlamento, qualsiasi persona o persone in rappresentazioni drammatiche, interludi, giochi di maggio, spettacoli, e simili pronuncino in modo derisorio od offensivo il santo nome di Dio o di Gesù Cristo, dello Spirito Santo o della Trinità [...] venga multato di dieci sterline per ogni infrazione commessa» (*An Act to Restrain Abuses of Players*, 27 maggio 1606, London, Parliamentary Archives, 3 Jac. I, c. 21, in CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. iv, pp. 338-339).

52. In un proclama del 1559 la regina Elisabetta affidava ai magistrati della City il controllo delle attività spettacolari e ordinava loro di «permyt none to be played wherin either matters of religion or of the governaunce of the estate of the common weale» («non permettere la rappresentazione di spettacoli contenenti temi religiosi o sul governo della cosa pubblica»): *Proclamation for Regulating the Wearing of Apparel*, 16 maggio 1559, London, British Library, Lansdowne MS 4/1 [ivi, vol. iv, p. 263]). Nel 1543 Enrico VIII aveva declinato in altro modo la questione, sanzionando coloro che negli spettacoli o in altri contesti avessero espresso convinzioni religiose diverse da quelle 'vere' stabilite dal sovrano stesso. Cfr. *Act for the Advancement of True Religion and for the Abolishment of the Contrary*, London, Parliamentary Archives, 34 Henry VIII, c. 1, in *The Statutes of the Realm*, cit., vol. iii, pp. 394-397.

formers against it, resort to Stage-plays». ⁵³ Il motivo addotto dall'autore per la non applicazione della legge è legato alla condizione imprescindibile che sia un testimone presente allo spettacolo a denunciare il reato e chi lo ha compiuto. Prynne è consapevole dello scarto esistente tra una battuta scritta e una recitata, così come lo sono gli estensori della legge nel 1606: è sul palcoscenico che si producono i maggiori effetti, positivi o negativi a seconda del punto di vista.

In anni recenti, l'*Acte to Restrain Abuses of Players* è divenuto oggetto di un rinnovato interesse da parte degli studiosi, benché i giudizi divergano quando si tratta di valutare l'entità dell'impatto della censura sulla drammaturgia. ⁵⁴ La comparazione dei testi manoscritti e a stampa antecedenti il 1606 con le versioni emendate dal *Master of the Revels* in vista di nuovi allestimenti delle pièce mette in luce quali siano le espressioni e gli argomenti che a distanza di tempo vengono ritenuti inopportuni (o che si teme possano essere considerati tali) e aiuta a comprendere come la nuova drammaturgia – nella forma e nei contenuti – vada adattandosi al clima politico e culturale dei regni dei primi sovrani Stuart. Regni durante i quali la contesa tra Court e City sul controllo del teatro pubblico a Londra si fa sempre meno aspra:

The story of the companies between 1572 and 1642 is one of increasing royal favour and protection, from the first 1572 statute, which gave warrant to their quality, through the accolade of direct royal patronage after 1603, to the final period when the royal protection ceased to be meaningful. ⁵⁵

53. «Questa venerabile legge [...] è stata applicata di rado o mai perché oltre alle persone che apprezzano la blasfemia, e che difficilmente testimonierebbero contro di essa, poche altre assistono agli spettacoli» (W. PRYNNE, *Histrion-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragaedie* [...], London, Printed for Michael Sparke, 1633, p. 109).

54. Si segnalano l'ampio saggio di H. GAZZARD, *An Act to Restrain Abuses of Players (1606)*, «The Review of English Studies», LXI, 2010, 251, pp. 495-528, e quello di B.A. MOWAT, *Q2 Othello and the 1606 'Act to Restraine Abuses of Players'*, in *Varianten-Variants-Variantes*, a cura di C. JANSOHN e B. PLACHTA, Berlin, De Gruyter, 2005, pp. 91-106. Inoltre, si vedano i già citati CLARE, *Art Made Tongue-tied by Authority*, cit., pp. 103-107, 124-131, e DUTTON, *Mastering the Revels*, cit., pp. 162-163, 194 ss.

55. «La storia delle compagnie tra il 1572 e il 1642 vede il progressivo aumento del favore e della protezione reale, dallo statuto del 1572 che ne garantiva la qualità, dopo il 1603 con la protezione diretta della casa reale, fino all'ultimo periodo, quando la protezione cessa di essere significativa» (GURR, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, cit., pp. 27-28).

LUCA DEGL'INNOCENTI-CATERINA PAGNINI

«RIDURRE LI DRAMMI ALL'ESIGENZA». IL MODELLO
PERFORMATIVO DELL'OPERA IN MUSICA DAI
LIBRETTI DEL *FONDO BONAMICI* DELLA BIBLIOTECA
MARUCELLIANA DI FIRENZE: DISSEMINAZIONE E
ADATTAMENTI (1600-1737)*

Il progetto «*Ridurre li drammi all'esigenza*» intende inquadrare i processi di disseminazione del modello performativo dell'opera in musica in epoca barocca, per definire i diversi modi di ricezione, e quindi di adattamento, della prassi allestitoria e dell'impianto drammaturgico. La ricostruzione analitica dell'evento spettacolare, dal prodotto iniziale alle sue ricadute particolari, rende necessaria una ricognizione strategica delle esigenze e delle evenienze della messa in scena, collegate alla committenza, agli spazi, alla disponibilità dei *performers*, all'ambito della fruizione: contesti produttivi diversi – circuito di corte, circuito accademico, circuito commerciale – determinano 'varianti' significative dello spettacolo originario, e del testo corrispondente, teoricamente stabile in virtù della propria letterarietà ma praticamente e congenitamente fluido in ragione della propria destinazione performativa.

Riteniamo che una delle fonti cruciali, testimone di questi 'assestamenti', debba perciò essere identificata nel libretto dello spettacolo; fondamentale, a questo proposito, sarà la collazione, a livello testuale e paratestuale, di testimoni riconducibili a diverse occasioni rappresentative e, dove possibile, il raffronto fra l'originale manoscritto e le edizioni a stampa. Il campione, riccamente rappresentativo, su cui condurre la ricerca è stato individuato nel patrimonio documentale del *Fondo Bonamici* conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, una collezione di libretti per musica tra le più importanti a livello internazionale ma a oggi scientificamente poco indagata. Grazie a questa ricognizione, per la prima volta la raccolta acquisirà una sistemazione catalogica

* Il presente contributo rappresenta la sintesi della stesura di un progetto di ricerca interdisciplinare che ha ottenuto il finanziamento nell'ambito della call *Bando per il finanziamento di progetti competitivi per ricercatori a tempo determinato dell'Università degli studi di Firenze, 2019-2020*. L'assetto multidisciplinare della ricerca vede Caterina Pagnini come coordinatore (Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo - SAGAS) e Luca Degl'Innocenti come partner (Dipartimento di Lettere e Filosofia - DILEF).

esaustiva e cronologicamente ordinata dei materiali riferibili al periodo preso in esame, resa disponibile su piattaforma digitale a servizio dell'utenza.

1. *Il contesto della ricerca: ambito cronologico e indagine sul fondo documentale*

La ricerca intende partire dall'ambito fiorentino, in un arco cronologico che va dalla nascita dell'opera in musica, con la rappresentazione della *Dafne* di Ottavio Rinuccini e Jacopo Peri (Firenze, 1599-1600), all'estinzione della dinastia medicea (1737), con la morte di Gian Gastone, l'ultimo granduca della famiglia. La scelta di questo preciso contesto si motiva alla luce del decisivo apporto dei Medici alla definizione del modello spettacolare barocco, che fu esportato in tutta Europa; una committenza che, fin dagli anni della sperimentazione drammaturgica e tecnologica dell'intermedio, ispirò e portò a compimento la codificazione più alta del genere, definendo di fatto la nascita e il successivo sviluppo del melodramma.

Il primo obiettivo della ricerca prevede una fase deduttiva, con il lavoro di ricognizione del *Fondo Bonamici*, raccolta che comprende libretti a stampa di melodrammi databili tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Novecento, catalogati per titolo; in questa prima fase sarà dunque necessario uno spoglio analitico dell'intero fondo per selezionare un *corpus* di testi relativo all'arco cronologico del progetto. In base alle informazioni rilevate, poi, sarà possibile intraprendere una ricerca integrativa e comparativa con l'analogo *Fondo Rolandi* della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Tale azione mirerà, da un lato, ad arricchire di ulteriori prove materiali l'insieme dei risultati già raccolti a Firenze; dall'altro, permetterà di approfondire l'indagine sulle relazioni fra il sistema produttivo fiorentino e quello veneziano, applicando la metodologia sperimentata sul campo del sistema impresariale mediceo all'organizzazione teatrale di una capitale dello spettacolo europeo.

2. *Indagine principale: le varianti*

Successivamente alla definizione complessiva dell'ambito di lavoro e alla sistemazione cronologica del *corpus* documentale, il secondo obiettivo concentrerà la ricerca in una fase di indagine più analitica, che prevede il raggruppamento per soggetto (vale a dire, di norma, per titolo) dei libretti selezionati nello spoglio. A questo punto sarà possibile identificare parentele tra diverse edizioni di un'opera ed effettuare quindi una collazione fra i testimoni a stampa relativi allo stesso testo drammaturgico allestito in contesti e in anni diversi. L'analisi di tali casi di studio prenderà in considerazione sia le *varianti testuali* che le

varianti spettacolari (o di allestimento). Queste ultime possono essere individuate per via indiretta a partire dalle prime, o per via diretta a partire dai paratesti che ne dichiarano i nessi con una specifica occasione spettacolare, e gli adattamenti elaborati in tale occasione. Si ricercheranno pertanto le 'varianti dirette', immediatamente desumibili dal testo e dichiarate dai paratesti, e le 'varianti indirette', che emergeranno dall'analisi critica e comparativa delle differenze rilevabili tra diverse edizioni di un libretto. Tale ricognizione consentirà di tracciare un quadro originale delle dinamiche di ricezione, assimilazione e conseguente adattamento dell'evento spettacolare ai differenti contesti, permettendo di restituire anche con elementi inediti la complessa macchina produttiva alla base dell'allestimento spettacolare barocco.

3. *Approccio progettuale*

Il progetto si inserisce nell'ambito della ricerca scientifica sulle fonti per la storia dello spettacolo e della letteratura teatrale barocchi e si sviluppa, secondo gli obiettivi prefissati, in due nuclei contestuali e concettuali ben definiti.

3.1. *Il libretto del melodramma come fonte per la ricostruzione dell'evento spettacolare*

La ricerca parte dallo spoglio sistematico del *Fondo Bonamici*, acquisito dalla Biblioteca Marucelliana nel 1904 (con successive integrazioni), per estrapolare un nucleo consistente di esemplari inerenti all'arco cronologico individuato; su di essi verrà impostata una prima analisi interpretativa nell'ottica della contestualizzazione del libretto a stampa fra le fonti primarie per la storia dell'evento spettacolare, secondo un innovativo approccio critico sistematico che non sia più soltanto occasionale ma capace di generare una organica metodologia d'indagine scientifica. La storiografia di settore infatti, per quanto riguarda gli studi critici sulla restituzione dello spettacolo e sull'analisi filologica del testo drammaturgico fra Seicento e Settecento, si è soltanto episodicamente occupata di analizzare il libretto a stampa (e i suoi precedenti manoscritti) come fonte diretta per la comprensione della complessa architettura dell'evento spettacolare barocco e delle sue articolate intenzionalità.

Le molteplici componenti della rappresentazione e le varie esigenze che regolano la produzione spettacolare a questa altezza cronologica concorrono certo con modalità diverse ma con finalità omogenee alla creazione dell'evento; il libretto che ne sta alla base, o che ne è il prodotto consuntivo, comunque espressione di una volontà di trasmissione differentemente intesa, deve necessariamente essere indagato secondo una ricognizione analitica fondata sulla consapevolezza di gestire un documento essenziale per la ricostruzione dell'e-

vento spettacolare, e non (salvo eccezioni) un prodotto letterario separato e autonomo. Nell'ambito degli studi sulla produzione spettacolare del periodo, di fatto soltanto la storiografia di indirizzo musicologico ha intrapreso una riflessione sul prodotto a stampa, sia pure mirata al proprio ambito di interesse, rilevando, per esempio, l'importanza dell'analisi del frontespizio e delle informazioni da esso ricavabili per comprendere l'evenienza della rappresentazione e le ragioni di stampa.¹ Alla luce di questo *gap* scientifico, la ricerca si muoverà per individuare dei criteri generali con i quali interpretare le informazioni ricavabili dal paratesto editoriale, e in specie dalla prima pagina. Ad esempio, nei frontespizi dei libretti si è soliti usare il verbo 'rappresentare', la cui declinazione può fornire importanti dati di riferimento, seppur con tutte le cautele del caso: la sua formulazione al passato, 'rappresentato', può essere infatti un segnale dell'effettiva messa in scena dell'opera; l'espressione all'infinito, 'da rappresentare' o 'da rappresentarsi', può indicare invece che l'opera doveva ancora essere allestita; se il verbo non appare, è probabile che il libretto non sia legato a nessuna rappresentazione, ma che sia stato pubblicato con altri intendimenti. A questo proposito si segnalano anche quelle edizioni che non menzionano il compositore, i cantanti, lo scenografo, rivelando un'aspirazione ad astrarsi dallo spettacolo specifico per il quale erano state concepite, vivendo quali opere letterarie autonome legate al solo nome del poeta, ben visibile sul frontespizio.²

All'analisi preventiva del frontespizio segue quella più complessa delle sezioni costitutive del libretto, più o meno articolate: la dedica, l'avvertenza al lettore, il prologo, l'elenco dei personaggi (all'occorrenza corredato dal nome degli interpreti), i balli, le scene o 'mutazioni', le 'macchine'. Sono tutti elementi che forniscono importanti informazioni sull'occasione della messa in scena e sull'apparato strutturale e materiale dello spettacolo, incluse alcune modifiche drammaturgiche (aggiunta, soppressione o sostituzione di personaggi e scene, ad esempio). L'analisi degli esemplari selezionati e l'interpretazione dei dati osservati dovranno tener conto di una prassi, invalsa per tutto il Seicento, che vede il libretto come il prodotto di una 'drammaturgia per l'interprete', pensato e costruito sulle caratteristiche vocali e attoriali dei pro-

1. Cfr. N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987.

2. Cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkley, University of California Press, 1991, che suggerisce anche un parametro più generale, ma chiaramente soggetto a variazione, secondo il quale, a giudicare dai frontespizi, i libretti tra gli anni '30 e '40 del Seicento di solito venivano stampati dopo che l'opera era stata rappresentata, mentre i libretti più tardi di norma venivano stampati prima.

fessionisti ingaggiati per lo spettacolo.³ Questi ultimi, per quanto riguarda il circuito più prestigioso dei teatri di corte o dei teatri commerciali (sempre comunque di protezione signorile), sono i protagonisti di maggior richiamo del momento: caso esemplare quello di Michele Grasseschi, contralto protetto di Mattias de' Medici, per il quale il librettista Francesco Sacrati 'disegna' «a suo dosso» il ruolo in titolo del *Bellerofonte* veneziano del 1642.⁴ Casi come questo evidenziano un tracciato privilegiato di connessione fra la filiera spettacolare medicea e quella lagunare e avvalorano la necessità, prevista dal progetto, di ampliare il campo di indagine ai documenti conservati presso il *Fondo Rolandi* della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

3.2. *Le varianti come testimoni dell'adattamento del modello performativo*

In questa fase la ricerca si concentra sull'indagine caratterizzante del progetto, individuata nella ricognizione, all'interno di un preventivo raggruppamento per testo drammaturgico, delle varianti determinate dalla committenza dello spettacolo, dal luogo teatrale dell'allestimento, dalla disponibilità dei *performers* (cantanti, ballerini, attori, comparse, coristi), dal tipo di pubblico (teatro di corte, teatro pubblico, teatro accademico, contesto sociale e geografico).

Le varianti verranno classificate in dirette e indirette. Della prima categoria fanno parte anzitutto i paratesti a stampa, originariamente previsti all'interno del libretto: indicazioni 'registiche' sull'entrata degli attori, sulle modalità di recitazione e di interpretazione vocale, sui movimenti del coro e del corpo di ballo, sulla mutazione delle scene e il funzionamento delle macchine teatrali. A tal riguardo sarà anche utile un confronto tra le indicazioni che precedono il testo e quelle nel testo: non sono rari i casi in cui, ad esempio, si riscontrano difformità tra l'elenco delle mutazioni nella sezione anteposta al testo poetico e le descrizioni delle scenografie inserite all'inizio dei singoli atti o delle singole scene. Inoltre, sono da considerarsi spie di varianti dirette le eventuali postille manoscritte aggiunte in occasione di diverse rappresentazioni e delle repliche, soprattutto in funzione degli interpreti, veri ispiratori dell'adattamento del testo e della musica. La seconda categoria (varianti indirette) verrà dedotta mediante un processo interpretativo che metta a confronto gli esemplari di diverse edizioni evidenziandone le divergenze, le aggiunte, le espunzioni, le interpolazioni che modificano il testo del libretto, nonché qualsiasi alterazione

3. Secondo il concetto di 'drammaturgia consuntiva' proposto da Siro Ferrone in *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

4. Cfr. S. MAMONE, *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggio di Mattias de' Medici (1629-1667)*, Firenze, Le Lettere, 2013, doc. 107.

conseguente alla disseminazione dell'evento originario; modifiche che talvolta risultano perfino segnalate sulla pagina a stampa con l'uso delle virgolette, dimostrando una consuetudine che avvalora e rafforza la prassi dell'adattamento.

Il progetto, nella fase finale, si propone di certificare come le varianti dei libretti a stampa, dirette o indirette, siano il testimone privilegiato della circolazione del modello performativo e della sua rigenerazione, nel sistema di trasferimento fra circuiti produttivi italiani e internazionali. Esempio a tale proposito la 'prefazione' (*Lo stampatore a chi legge*) all'edizione a stampa del *Vincislao* di Apostolo Zeno relativa alla rappresentazione al teatro del Cocomero nel 1704, riproposizione del debutto veneziano del 1703 al San Giovanni Grisostomo. Per la produzione fiorentina il cast fu ridimensionato tenendo conto delle caratteristiche vocali dei nuovi 'attori', che determinarono la modifica di alcune arie; analogamente la messa in scena fu completamente ripensata per lo spazio del Cocomero assai ridotto rispetto all'ampio palcoscenico della sala dei Grimani: «È bensì necessario a sapersi che, il teatro di Firenze non essendo capace delle magnificenze che si praticano in quelli di Venezia, è indispensabile ridurre li drammi all'esigenza di esso. Gli attori pure essendo diversi, e ciò che torna bene all'uno non accomodandosi all'altro, particolarmente nell'arie, è stato forza ammettervi qualche piccola mutazione, a cui molto ancora hanno cooperato gli accidenti impensati occorsi in quest'anno nel maneggio dell'opere. Peraltro vi fu disegno di rappresentarsi interamente all'intenzione del Signor Apostolo, e nel distribuire le parti, venuta la necessità d'allontanarsene in alcuna piccola circostanza, fu praticato tutto il rispetto che si doveva alla sua perfettissima composizione».⁵

4. *Stato dell'arte*

La storiografia specialistica degli studi teatrali che indaga la prassi spettacolare barocca, teorica e materiale, si è soltanto episodicamente interessata all'analisi mirata del libretto a stampa quale fonte diretta per la ricostruzione e l'interpretazione della cultura materiale alla base dell'evento spettacolare e delle sue complesse intenzionalità.⁶ Una specifica filiera di studi è quella musicologica

5. C. PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 32.

6. Cfr. F. DECROISSETTE, *Fiction tragique et fiction comique dans les livrets de Giovan Andrea Moniglia*, «Revue d'histoire du théâtre», xxix, 1977, 2, pp. 153-173; 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; ID., *Mattias de' Medici serenissimo mecenate dei virtuosi*, cit.; G. STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze, Firenze University Press, 2015; PAGNINI, *Il teatro del Cocomero*, cit.

che tuttavia, pur dedicandosi alla lettura interpretativa dei libretti d'opera, ha indagato il fenomeno da un punto di vista prettamente musicale, ponendo in secondo piano le altre parti costitutive dello spettacolo.⁷

La critica e la storiografia letteraria hanno acquisito da tempo coscienza della duplice natura, letteraria e scenica, del libretto operistico e degli specifici problemi filologici che ne conseguono, divaricati tra varianti d'autore e tradizione d'esecuzione, tra le ragioni dell'arte e quelle dell'uso, tra la scena e la stampa.⁸ Tuttavia, gli affondi specifici sulle vicissitudini di singoli autori e opere, che pure non mancano, potranno giovare enormemente dei risultati di una ricerca sistematica e generalizzata, che fornirà un contesto di riferimento per interpretare in modo organico e contrastivo i fenomeni rilevati nei casi specifici. Superata ormai la percezione della poesia per musica come forma subalterna e compromessa, ci sembra specialmente feconda la crescente consapevolezza che gran parte della poesia del passato, con l'eccezione di pochi generi, nasceva e si diffondeva a diretto contatto con l'esecuzione musicale:⁹ la fluida disponibilità a continue variazioni e adattamenti, siano d'autore, di rimaneggiatore o d'interprete, era dunque congenita alla poesia d'ogni genere, e trova nel melodramma non un'anomala deviazione, bensì un coerente sviluppo.

È imprescindibile, pertanto, partire dal presupposto che alla realizzazione dell'evento concorrono, con diverse modalità e in diversa misura, le molteplici componenti della rappresentazione (luogo teatrale, drammaturgia, partitura musicale, arie e recitativi dei cantanti, coreografie, mutazioni sceniche, macchinaria, costumi, illuminotecnica) e le varie esigenze che regolano i processi della produzione spettacolare innescati da un testo verbale ma da esso anche largamente autonomi e con esso in consonanza o in dissonanza. Secondo questo approccio scientifico consolidato, il progetto si propone, con un criterio sistematico inedito, di indagare il libretto quale precisa espressione di una volontà di trasmissione relativa alla produzione dell'allestimento e

7. Cfr. L. BIANCONI-T. WALKER, *Dalla 'Finta Pazza' alla 'Veremonda': storie di Febarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», x, 1975, pp. 379-454; R.L. WEAVER-N.W. WEAVER, *A Chronology of Music in the Florentine Theater. Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music, 1590-1750*, Detroit, Informations Coordinators, 1978; F. DELLA SETA, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 231-291; F. PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, ivi, pp. 1-75; PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti*, cit.; P. FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990; ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*, cit.

8. M.G. ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1989, pp. 212-225 e L. RICCÒ, *Testo per la scena - testo per la stampa. Problemi di edizione*, ivi, CLXXIII, 1996, pp. 210-266.

9. Cfr. L. DEGL'INNOCENTI, «*Al suon di questa cetra*». *Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2016.

degli adattamenti conseguenti alla sua disseminazione in ambito italiano e internazionale. I testimoni a stampa selezionati dallo spoglio dei fondi librari nella prima fase della ricerca saranno quindi analizzati con la consapevolezza di interpretare un documento fondante per la restituzione complessiva dello spettacolo e della sua metamorfosi conseguente al trasferimento del modello nei diversi circuiti teatrali, con la successiva sedimentazione e la ri-codificazione del patrimonio acquisito.

Il potenziale innovativo del progetto, oltre ad arricchire e quindi aggiornare lo stato dell'arte, risiede soprattutto nella proposta di una metodologia critica originale che non sia più soltanto occasionale ma generatrice di un criterio scientifico applicabile anche ad altri ambiti e contesti. La prospettiva interdisciplinare della ricerca prevede una stretta collaborazione, ricognitiva e critica, delle unità coinvolte, perfettamente complementari nelle proprie competenze scientifiche.

Il progetto, infatti, mira a fornire una serie di dati inediti, raccolti e interpretati sistematicamente e organicamente, che possano integrare lo stato degli studi e le prospettive di ricerca non solo degli ambiti scientifici interessati ma anche di quelli affini e limitrofi, proponendo il libretto a stampa, protagonista e strumento dell'indagine, quale elemento materiale fondamentale per la ricostruzione del modello performativo dell'opera in musica fra Seicento e Settecento. L'approccio multidisciplinare del progetto e la sua apertura cronologica e geografica, nonché il successo e l'influenza europei del melodramma italiano, a diversi livelli socioculturali, prospettano la perfetta sintonia di questa indagine con alcune primarie linee di sviluppo dei programmi di ricerca internazionali (e in particolare i Pilastrini I.1 e III.6 di *Horizon 2020*), mentre l'accento sulla disseminazione, il trasferimento, l'adattamento e la ri-codificazione di un modello culturale sono pienamente congruenti con le calls *H2020* sulle *Transformations 2019*.

5. *L'impatto del progetto. Terza missione: diffusione e sfruttamento dei risultati e attività di comunicazione*

Per massimizzare l'impatto della ricerca si intende proporre un doppio registro di diffusione e sfruttamento dei risultati: specialistico e divulgativo.

Uno dei primi impatti attesi è la sistemazione dei dati ottenuti con lo spoglio degli esemplari del *Fondo Bonamici* in una base dati molto più completa e affidabile (entro i limiti cronologici previsti) rispetto agli attuali strumenti di catalogazione del fondo; questa nuova schedatura digitale, interrogabile secondo molteplici criteri (autori del testo e delle musiche, interpreti, coreografi, teatri, ecc.) sarà acquisita e integrata formalmente dalla Biblioteca e messa a disposizione degli utenti.

La creazione di un *digital archive*, a fruizione *open access*, che metterà in relazione i dati ottenuti dallo spoglio dei fondi della Biblioteca Marucelliana e della Fondazione Giorgio Cini, potrà coinvolgere le realtà laboratoriali in essere presso il Dipartimento di eccellenza SAGAS, in particolare il laboratorio Drammaturgia.it e l'unità di ricerca Fonti dello spettacolo rinascimentale e barocco, delle quali il coordinatore fa parte. In particolare, mediante «Drammaturgia.it», web journal di teatro, musica, danza, cinema, arte e spettacolo (www.drammaturgia.fupress.net), sarà possibile dare conto in tempo reale dei risultati progressivamente ottenuti nel periodo di finanziamento del progetto. Questi dati potranno essere trasferiti alla comunità scientifica internazionale attraverso il portale *Technologies of Spectacle. Knowledge Transfer in Early Modern Theatre Cultures* (<https://technologies-of-spectacle.nl>), interfaccia web *open access* di un progetto di ricerca internazionale fra le Università di Berlino, Firenze, Vienna, Amsterdam, la Herzog-August-Library di Wolfenbüttel e il Max-Planck-Institute for the History of Science di Berlino, network di cui il coordinatore fa parte. Grazie a questa rete transnazionale già consolidata, l'archivio digitale elaborato in prima fase dalla presente ricerca potrà valere come punto di partenza per un successivo progetto internazionale, allargando l'indagine al patrimonio conservato presso le sopradette istituzioni nonché presso altri enti prestigiosi come il Theater Museum di Vienna, il Centre de Recherche du Château de Versailles, la British Library di Londra, il Theater Museum di Drottningholm.

Le acquisizioni della ricerca, sia durante il periodo di finanziamento iniziale che nella fase successiva, saranno comunicate in contesti accademici idonei, come gli annuali convegni della Consulta Universitaria del Teatro (CUT), i seminari del Dottorato di ricerca interuniversitario 'Pegaso' in Storia delle arti e in Storia dello spettacolo (SAGAS) e quelli del curriculum internazionale in Italianistica del Dottorato in Filologia, letteratura italiana e linguistica (DILEF), nella rassegna annuale *Libri a teatro* presso il teatro della Pergola di Firenze, nel congresso annuale dell'Associazione Degli Italianisti (ADI). Si prevedono inoltre attività didattiche organizzate per studenti e dottorandi presso i dipartimenti SAGAS e DILEF. Saranno inoltre organizzati periodici incontri pubblici presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze per dare conto dei risultati acquisiti dall'équipe di ricerca sia in corso d'opera che a consuntivo.

Oltre che mediante il web journal del laboratorio Drammaturgia.it afferente al Dipartimento di eccellenza SAGAS, i dati parziali del lavoro potranno essere divulgati anche tramite pubblicazioni scientifiche in rivista e in volume.

Infine, in linea con la propensione delle strutture universitarie all'apertura verso il contesto socio-economico esercitata attraverso la valorizzazione e il trasferimento delle conoscenze a un pubblico non specialistico (Terza Missione Universitaria), si prevedono attività di comunicazione su canali più divulgativi,

compresi i *social networks*. Questa missione verrà messa in atto attraverso diversi canali e con diverse modalità: una giornata di studio/convegno finale, che prevede gli interventi scientifici degli autori del progetto e di ospiti per i diversi settori di indagine coinvolti nella ricerca, da affiancare anche a un evento di carattere performativo; presentazioni pubbliche dei volumi e degli articoli scientifici che avranno esito dalle ricerche del progetto; presentazione pubblica del *digital archive* (con dimostrazioni pratiche). Questi eventi potranno essere proposti in diversi contesti, prima presso le istituzioni direttamente coinvolte dal progetto (Dipartimento SAGAS, Dipartimento DILEF, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Istituto per il teatro e il melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia), poi in altre sedi disseminate nel territorio e aperte a un pubblico più ampio (istituti di istruzione superiore, istituti di istruzione per adulti, librerie, centri di aggregazione e di dibattito).

SUMMARIES

SAGGI

CARLA M. BINO

La predicazione cappuccina per le quarantore e un sermonario annotato della fine del Seicento

The essay explores the dramatic and performative dimension of the Forty Hours Devotion – one of the most important liturgical services of the Counter-Reformation – promoted by Capuchin Friars Minor between the 16th and 17th centuries. The first part summarizes the salient steps that marked the emergence of a precise system of celebration developed by the Order, highlighting those elements that made it original in choice of time, organization and, above all, detailed meditation practice. The second part is devoted to those changes that took place in the 17th century. Particular attention is dedicated to the new Baroque dramaturgy of the devotion: centered on the sermon, it was transformed from an interior ‘theatre of contrition’ into a ‘spectacle of penitence and conformation’. Lastly, the third part proposes an interpretation of *Ultimi colpi al cuore de’ peccatori*, written by Capuchin Domenico de Sancto da Francavilla in 1694. This sermon collection – in vernacular and with printed margin notes on gestures and actions for the preacher – is a unique example of rhetorical dramaturgy, almost a playscript for an actor.

Keywords: dramatic sermons, ceremony, ritual and performance, rhetoric.

ENRICO LUCCHESI

Illustrare la parodia: ‘Rutzvanscad il giovine’, i disegni di Gaetano Gherardo Zompini e il ruolo di Anton Maria Zanetti il Vecchio

The article presents nine unpublished drawings (Venice, Biblioteca nazionale Marciana) that were used for the engraved plates of the libretto (published by Giuseppe Bettinelli in Venice in 1737) of *Rutzvanscad il giovine* by Zaccaria Valaresso. It was a successful tragedy-parody staged for the first time in Bologna in 1724 and revived several times in Venice (including at the Teatro San Samuele in the 1743 Carnival). The drawings can be attributed to the Venetian artist Gaetano Gherardo Zompini, confirming earlier scientific hypotheses based on the study of the final engravings. The new series is bound at the end of a deluxe copy of the libretto of this successful *dramma per musica*, which was already in the collection of the patrician bibliophile Giacomo Soranzo, dedicatee of the first volume of Metastasio’s *Opere drammatiche* (Venice, Giuseppe Bettinelli, 1733) where two headings reused in the *Rutzvanscad* appear. The great Venetian connoisseur Anton Maria Zanetti the Elder found in Zompini, an artist of modest means of expression, a perfect collaborator in at least three graphic projects in which

SUMMARIES

reality and fiction are wittily and intelligently mixed: *Le arti che vanno per via nella città di Venezia* and some pastiches taken from real and supposed inventions of Grechetto. Finally, Zanetti's name is linked to the album of caricatures of the Giorgio Cini Foundation in Venice (and to its twin in Windsor formerly belonging to the Consul Joseph Smith), where situations and images of *Rutzvanscad* find further echoes.

Keywords: parody, drawing, Venice, book illustration, *Rutzvanscad il giovine*.

TERESA MEGALE

'Il quinto evangelista' di Mario Pomilio-Orazio Costa. Apocrifo del dissenso

The essay reconstructs Orazio Costa's direction of *Il quinto evangelista* by Mario Pomilio. The drama is included by the author in the final chapter of the award-winning novel *Il quinto evangelio* and staged during the 29th *Festa del Dramma Popolare* di San Miniato (September 1975), a few months after the publication but, after a short tour, never represented. The novel had the same lot: after eighteen editions and translations in many languages it was re-published only in 2015. Through unpublished Costa's autobiographical pages and press, it will be examined the ideological reasons why the show was cancelled. The play was written by the «new Manzoni» and directed by Costa in contrast to the New Theatre, restoring the phonetic and semantic meaning of the 'word'. The director imagined the theatrical structure similar to a television series and transformed Pomilio's sacred drama in a theatrical play about the Resistance: Orazio Costa, as with the author, made a fundamental thinking about the persistent 'silence of God' in front of 20th century historical traumas. The author republished the original text but not the script for the actors, to declare the distance between the novel writer and the playwright.

Keywords: Orazio Costa, Mario Pomilio, *Il quinto evangelista*.

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

SIMONA BONOMI

I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo

The article proposes a study of the Venetian theatres owned by the patrician family Grimani of Santa Maria Formosa, around the middle of 18th century, thanks to the analysis of several documents preserved in Venice: Archivio storico del Patriarcato, Archivio di stato, Biblioteca del museo Correr, and the private Archivio Giustinian-Recanati. It emerged that the political and economic structure of this noble family influenced its theatrical choices, but all the same in a competitive relation with the other theatres of the city. The development of new repertoire forms, such as the fictional comedy or *opera buffa*, was favoured by the economic recovery wanted by the owners themselves after the fire of the Teatro San Samuele on 30th September 1747. The Grimani family reacted vigorously to this hard blow with progressive choic-

SUMMARIES

es to redevelop their theatres. In less than ten years (between 1747 and 1755), they provided for the rebuilding of the Teatro San Samuele (1748) and for the change of the repertoire between the same Teatro San Samuele and the Teatro San Giovanni Grisostomo, between the *opera buffa* and comedy (1751). Finally, they attempted to rebuild the Teatro Santi Giovanni e Paolo for *opera seria* (1750-1752) and they built the theatre of San Benedetto (1753-1755).

Keywords: Grimani of Santa Maria Formosa, Michiel Grimani, Zuanne Fiorini, teatro San Samuele, teatro Santi Giovanni e Paolo.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

L'arte del comico al femminile: Rosa Pasini Romagnoli e Pia Marchi Maggi

The section is devoted to the biographical profiles of Rosa Pasini Romagnoli (Venice, 1801-Turin, 1886) and Pia Marchi Maggi (Vicenza, 13 novembre 1847[?]-Rome, 29 aprile 1900).

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

GIULIA BRAVI

Rosa Pasini Romagnoli

Considered the last greatest Goldonian Servetta, Rosa Pasini Romagnoli was one of the most popular Italian actress in the early 19th century. She performed in the Compagnia Reale Sarda (The Royal Sardinian Company) and for a few years (1823-1829) in the Duca di Modena's Company, with an extended repertory containing the Virginie Déjazet's *en travesti* characters. In the last years of her life she devoted herself to teaching.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

EMANUELA AGOSTINI

Pia Marchi Maggi

Born into an acting family, she was one of the most important leading actresses in the last 19th century. She performed in many excellent leading companies as such as those of Adelaide Ristori, Luigi Bellotti Bon and Andrea Maggi, her husband from 1880. Her repertory was distinguished by brilliant comedies and *pochades*, written mainly by French authors of the time, which brought out her comic talent.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

MARIA CHIARA BARBIERI

*Gli attori inglesi nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro pubblico
(1572-1606)*

The essay focuses on the conflict between the monarchy and the City authorities over control of theatrical activities that developed in the last decades of the reign of Elizabeth I and in the early years of James I. The conflict arose when an act of the Parliament, the latest and best-known version of the *Vagabond Act* (1572), allowed companies of actors who enjoyed noble patronage to seek out a paying audience when their services were not required by the Sovereign or their patrons. Anxiety about losing power and social control, which could endanger public order and health security in an overcrowded London, led civil authorities to hinder socialising (and morally disputed) activities such as attending public theatres. In that situation, the players inevitably were the earthenware pot that clashed with the iron pot of the City authorities, occasionally even with that of the Court, as evidenced by the selected cases of arraignment, arrest and imprisonment of actors examined in the essay. The study concludes with the analysis of another important ordinance of the Parliament, *An Acte to Restrain Abuses of Players* (1606), which seeks to control the acting texts by imposing heavy fines on the performers for what they do and say on stage.

Keywords: Vagabond Act, theatre, actors, companies, public theatres, Ben Jonson, London, Court, City, Elizabeth I, James I.

LUCA DEGL'INNOCENTI-CATERINA PAGNINI

*«Ridurre li drammi all'esigenza». Il modello performativo dell'opera in musica dai libretti del
'Fondo Bonamici' della Biblioteca Marucelliana di Firenze: disseminazione e adattamenti
(1600-1737)*

The essay is a synthesis of a project financed by the University of Florence, focused on the dissemination processes of the Italian opera in the Baroque era. The original perspective of the research sees the *libretto* as a privileged witness of these 'adjustments', through the analysis of the witnesses related to the different occasions which can define the different ways of reception and adaptation of the staging practice and the dramaturgical structure.

Keywords: opera in musica, staging, variants, libretto, dramaturgy, performative model, migration, adaptation.

GLI AUTORI

Emanuela AGOSTINI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Dal 2006 fa parte della redazione dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e, dal 2014, del comitato di redazione della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sulle attrici e gli attori dell'Otto e Novecento nonché il volume *Il bergamasco in commedia. La tradizione di Zanni nel teatro d'Antico regime* (2012).

Maria Chiara BARBIERI è ricercatrice confermata presso l'Università di Firenze. I suoi interessi scientifici sono incentrati sull'iconografia teatrale e sullo spettacolo inglese tra Sei e Ottocento. Nel 1995 è entrata nel gruppo di ricerca del progetto Dionysos. Archivio digitale di iconografia teatrale, fondato da Cesare Molinari e Renzo Guardenti, di cui è coordinatrice dal 2000. Tra le sue pubblicazioni: «*Women-actors*». *Prime notizie sulle attrici inglesi della Restaurazione* (2018); *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth* (2016); *Una donna fuori dal comune: Sir John Brute dalla tonaca alla crinolina* (2008); *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del '700* (2006).

Carla BINO insegna Storia del teatro, Storia e forme della comunicazione orale e drammaturgica e Organizzazione degli eventi dal vivo presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore. Si occupa della cultura visuale e drammatica del cristiane-

simo tra Medioevo ed Età moderna, con un *focus* sulla drammaturgia passionista. Tra le sue pubblicazioni: *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)* (2015); *Con le braccia in croce. La Regola e l'Ufficio della quaresima dei disciplinanti di Breno* (2012, con Roberto Tagliani); *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)* (2008); *Il corpo glorioso* (2006, con Claudio Bernardi); *Il corpo passionato* (2003, con Manuele Gagnolati).

Simona BONOMI ha conseguito il Dottorato di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, in cotutela con Sorbonne Université de Paris, con una tesi sull'attività di Carlo Goldoni e Pietro Chiari a Venezia tra il 1748 e il 1753. Su questi argomenti ha pubblicato diversi saggi in «Rivista di letteratura teatrale», «Studi goldoniani» e «Studi veneziani».

Giulia BRAVI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze. È redattrice dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) con il quale collabora dal 2016. Le sue ricerche sono rivolte alla storia del teatro italiano dell'Ottocento e del primo Novecento con un particolare interesse per la storia dell'attore e dei ruoli. È in preparazione la pubblicazione della tesi di dottorato sull'*Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la prima attrice comica*.

Luca DEGL'INNOCENTI è ricercatore presso l'Università di Firenze, dove insegna Letteratura italiana. Ha collaborato con le Università di Leeds e di Birmingham su progetti dedicati alle interazioni fra testi e immagini e fra culture orali e scritte nell'Italia del Rinascimento. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura cavalleresca, la narrativa in versi e in prosa, la storia del libro e dell'illustrazione libraria e la *performance* orale dei testi letterari. Tra le sue pubblicazioni: *Lettura dell'«Orlando furioso» - Canto XXXVI* (2019); *«Al suon di questa cetra». Ricerca sulla poesia orale del Rinascimento* (2016); *Machiavelli canterino?* (2015); *Gli appunti a margine. Il cantiere della 'Mascherata' nelle note manoscritte sui disegni palatini* (2013); *Il 'Furioso' del Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi* (2009); *I «Reali» dell'Altissimo. Un ciclo di cantari fra oralità e scrittura* (2008).

Siro FERRONE, professore emerito di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze, è autore di libri sulla Commedia dell'Arte e sullo spettacolo del Seicento, sul teatro di Carlo Goldoni, sulla drammaturgia dell'Ottocento e sul teatro contemporaneo. Dirige l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), le collane «Storia dello spettacolo» (Le Lettere, poi Polistampa) e, con Anna Maria Testaverde, «Commedia dell'Arte. Studi storici», nonché, con Stefano Mazzoni, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Tra i suoi volumi: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (2014); *La vita e il teatro di Carlo Goldoni* (2011); *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (2011², 1993); *Arlecchino.*

Vita e avventure di Tristano Martinelli attore (2006; ed. francese 2008).

Enrico LUCCHESI è professore associato, *Seal of Excellence* nell'ambito dei progetti europei di ricerca *Marie Skłodowska-Curie*, presso il Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università di Lubiana. Ha insegnato all'Università degli studi di Trieste e alla Libera università di Lingue e comunicazione IULM di Milano. È redattore responsabile e fa parte del comitato scientifico di «Valori tattili. Rivista di Storia delle arti». Specialista di pittura e grafica veneziana del Sei e Settecento, è autore di una monografia sul pittore Nicola Grassi (2018) e del catalogo dell'album di caricature di Anton Maria Zanetti della Fondazione Giorgio Cini (2015).

Stefano MAZZONI, professore ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo e Storia del teatro antico presso l'Università di Firenze, è specialista della drammaturgia e dell'iconologia degli spazi del teatro antico e moderno in occidente, nonché di storiografia teatrale. Dirige, con Siro Ferrone, la rivista annuale cartacea e digitale «Drammaturgia» e il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Tra le sue pubblicazioni: *«Qualche presa di Farinello». Carlo Broschi in Spagna* (2018); *«La gente de esta ciudad es la más vana y loca del mundo». Siena Carlo V i Medici e lo spettacolo accademico (1530-1703)* (2018); *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner* (2017⁵, nuova ediz. ampliata); *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto* (2014); *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»* (2010², 1998); *Panorama di Pompei: storia dello spettacolo e mondo antico* (2008); *La fabbrica del «Goldoni». Architettura e cultura teatrale a*

Livorno (1658-1847) (1989); *Il teatro di Sabioneta* (1985).

Teresa MEGALE è professore associato di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Tra i campi privilegiati delle sue ricerche: la Commedia dell'Arte, la storia degli attori e la drammaturgia italiana tra Seicento e Novecento, con una particolare attenzione per la civiltà teatrale napoletana. Nel 2006 ha fondato Binario di scambio, compagnia teatrale dell'Ateneo di Firenze, che tuttora dirige. Fa parte del comitato direttivo di «Drammaturgia» e del comitato scientifico dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Tra le sue pubblicazioni: *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* (2017); *Paolo Poli l'attore lieve* (2009); *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni* (2008). Ha curato le edizioni del *Teatro* di Manlio Santanelli (2005), de *Il Tedeschino* di Bernardino Ricci (1995); il volume di scritti critici di Siro Ferrone (2016, con Francesca Simoncini); del teatro radiofonico di Laura Poli (2011) e de *La locandiera* di Carlo Goldoni (2007, con Sara Mamone).

Caterina PAGNINI è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze, dove insegna Storia della danza e del mimo e Storia del teatro medievale e rinascimentale. Tra i suoi ambiti di ricerca il teatro e la danza di Antico regime e i rapporti tra la spettacolarità di corte fiorentina e quella inglese degli Stuart. Tra le sue pubblicazioni: *Luci sullo spettacolo di corte tra i mari del Nord: Anna di Danimarca da Copenaghen al trono di Scozia (1574-1590)* (2018); *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748). Accademici impresari per due dinastie* (2017); *Anna di Danimarca*

e i Queen's Masques (1604-1611) (2015); *Il balletto 'riformato': Gasparo Angiolini e la codificazione della danza teatrale moderna* (2011); *Costantino de' Servi, architetto scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)* (2006).

Francesca SIMONCINI è professore associato presso l'Università degli studi di Firenze dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo. È responsabile del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) e fa parte del comitato direttivo della rivista «Drammaturgia». Ha pubblicato saggi sul teatro mediceo, sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte e le monografie *Eleonora Duse Capocomico* (2011); *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* (2005). Con Teresa Megale ha curato nel 2016 il volume di scritti critici di Siro Ferrone dal titolo *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*.

Gianluca STEFANI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze ed è stato borsista presso la Fondazione Giorgio Cini. Caporedattore del portale telematico d'attualità drammaturgia.fupress.net, è segretario di redazione, documentazione ed editing della rivista annuale «Drammaturgia». Fa parte del Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Ha pubblicato saggi sul teatro italiano e sul teatro musicale del primo Settecento veneziano, nonché il volume: *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento* (2015), vincitore del Premio Ricerca 'Città di Firenze' 2014.

Lorena VALLIERI è dottore di ricerca in Storia dello spettacolo presso l'Univer-

sità di Firenze. Ha condotto studi sulle accademie teatrali bolognesi tra Cinque e Seicento. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia» e collabora con il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Fa parte del Centro Internazionale di Storia dello Spettacolo (CISS) diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni. Tra le sue pubblicazioni: *Il convento di Santa Maria dei Servi: un luogo teatrale ritrovato nella Bologna del Cinquecento* (2020); *La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine* (2019); *Drammaturgie imperiali a Bologna: 'L'amor costante' di Alessandro Piccolomini (1542)* (2018); *Prospero Fontana pittore-scenografo a Bologna (1543)* (2014); nonché la voce *Zoppio, Melchiorre* per il *Dizionario biografico degli italiani* (in stampa).

SAGGI

- CARLA M. BINO, *La predicazione cappuccina per le quarantore e un sermonario annotato della fine del Seicento* 7
- ENRICO LUCCHESI, *Illustrare la parodia: 'Rutzvanscad il giovine', i disegni di Gaetano Gherardo Zompini e il ruolo di Anton Maria Zanetti il Vecchio* 55
- TERESA MEGALE, *'Il quinto evangelista' di Mario Pomilio-Orazio Costa. Apocrifo del dissenso* 83

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

- SIMONA BONOMI, *I teatri Grimani di Venezia verso la metà del XVIII secolo* 103

RICERCHE IN CORSO

- FRANCESCA SIMONCINI, *L'arte del comico al femminile: Rosa Pasini Romagnoli e Pia Marchi Maggi* 159
- GIULIA BRAVI, *Rosa Pasini Romagnoli* 163
- EMANUELA AGOSTINI, *Pia Marchi Maggi* 189

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

- MARIA CHIARA BARBIERI, *Gli attori inglesi nella contesa tra Court e City per il controllo del teatro pubblico (1572-1606)* 209
- LUCA DEGL'INNOCENTI-CATERINA PAGNINI, *«Ridurre li drammi all'esigenza». Il modello performativo dell'opera in musica dai libretti del 'Fondo Bonamici' della Biblioteca Marucelliana di Firenze: disseminazione e adattamenti (1600-1737)* 225

- SUMMARIES 235

- GLI AUTORI 239