



Drammaturgia

Rivista fondata nel 1994



XIX / n.s. 9

*Paradisi e voli angelici
nel Quattrocento*

Venezia nel Seicento

Sofia Fuoco ballerina

Teatro comico del primo '900

Ricerche in corso

Anno XIX / n.s. 9 - 2022
ISSN 1122-9365
www.fupress.com

FIUP
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

DRAMMATURGIA

XIX / n.s. 9

2022

DRAMMATURGIA

NUOVA SERIE

RIVISTA ANNUALE DIRETTA DA SIRO FERRONE E STEFANO MAZZONI

Anno XIX / n.s. 9 - 2022

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2022

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, Leonardo Spinelli, 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.

Redazione

Lorena Vallieri, caporedattore; Benedetta Colasanti, 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: Andrea del Verrocchio e bottega, *Angelo in volo*, 1480 ca., altorilievo in terracotta (Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des temps modernes).

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

© 2022 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

SIRO FERRONE, <i>Per Stefano</i>	9
SAGGI	
PAOLA VENTRONE, <i>Paradisi e voli angelici nello spettacolo e nell'iconografia in Italia nel lungo Quattrocento</i>	11
ISABELLA INNAMORATI, <i>Postille a 'Dello inganno' di Iacopo del Polta</i>	43
NICOLA BADOLATO, « <i>Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia</i> »: <i>i libretti di Adriano Morselli per il San Giovanni Grisostomo (1688-1692)</i>	53
ELENA CERVELLATI, <i>Raccontare una ballerina dell'Ottocento: alcuni discorsi intorno a Sofia Fuoco</i>	105
DOCUMENTI E TESTIMONIANZE	
ILARIA CONTESOTTO, <i>Gli affittuali dei palchi del San Giovanni Grisostomo (1678)</i>	123
RICERCHE IN CORSO	
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Specialisti del teatro comico del primo Novecento: Dina Galli, Antonio Gandusio, Amerigo Guasti</i>	149
EMANUELA AGOSTINI, <i>Dina Galli</i>	153
GIULIA BRAVI, <i>Antonio Gandusio</i>	169
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Amerigo Guasti</i>	201
INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI	
LORENA VALLIERI, <i>La famiglia Pepoli tra mecenatismo e impresariato. Prime considerazioni</i>	225
SUMMARIES	241
GLI AUTORI	247
I REFEREES	251

Per Stefano

Con grande dolore e emozione devo informare i lettori di «Drammaturgia» della scomparsa del collega prof. Stefano Mazzoni, amico e compagno di redazione e direzione della rivista che ci ha unito con passione per lungo tempo. Seguendo il suo esempio e la sua ostinata precisione nel lavoro continueremo insieme ai collaboratori e alla redazione a svolgere la preziosa attività che abbiamo condiviso con lui che resterà sempre nella nostra memoria con la sua competenza e il suo entusiasmo.

Siro Ferrone

PAOLA VENTRONE

PARADISI E VOLI ANGELICI NELLO SPETTACOLO
E NELL'ICONOGRAFIA IN ITALIA NEL LUNGO
QUATTROCENTO*

Nella Firenze del XV secolo furono elaborate varie tipologie di spettacoli religiosi (dalla celebrazione identitaria di San Giovanni Battista, a quella dei Magi, alle feste di Oltrarno, alle sacre rappresentazioni) particolarmente significative, sul piano storico e interpretativo, perché evidenziano come la loro diversità, nella scelta degli strumenti performativi e tecnici adoperati, dipendesse non da generiche ragioni di allestimento, ma dagli specifici messaggi che organizzatori e committenti volevano comunicare agli spettatori.¹

Nel Quattrocento il sistema della comunicazione era in buona misura, seppur non esclusivamente, fondato sull'interazione fra predicazione, arti figurative e teatro, il cui scopo comune convergeva nella necessità di 'insegnare, dilettere e commuovere'.² Il teatro religioso era una sintesi degli altri due mezzi, poiché riuniva la suggestione della parola all'emozione delle immagini sacre in movimento, dimostrandosi lo strumento sicuramente più efficace per la sua capacità di coinvolgere gli spettatori. Per questa ragione esso contribuì fortemente a plasmare la sensibilità dei fedeli, agendo sui loro sentimenti, sulla loro memoria e sulla loro empatia.

In particolare, ad alcuni spettacoli fiorentini – che andremo a considerare con il supporto di raffronti figurativi utili per evocarne la dimensione visiva, altrimenti effimera – va riconosciuto il peculiare e importante obiettivo di

* A Stefano Mazzoni, insostituibile amico e compagno di strada di una vita.

1. Per un'analisi approfondita di tutte queste feste mi permetto di rimandare a P. VENTRONE, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, che riporta anche la citazione estesa delle fonti sugli spettacoli fiorentini analizzati.

2. «Docere, delectare, flectere»: questo doveva essere il fine ultimo della retorica omiletica, estensibile a tutte le altre forme di comunicazione educativa del periodo, secondo l'arcivescovo fiorentino Antonino Pierozzi, che riprendeva l'affermazione ciceroniana filtrata attraverso Agostino e Tommaso d'Aquino. Cfr. P. HOWARD, *Beyond the Written Word. Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus, 1427-1459*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 114-115 e passim.

aver voluto alimentare la fede degli spettatori creando un nuovo immaginario del paradiso che non esisteva prima della loro istituzione: i paradisi fiorentini produssero, infatti, un radicale cambiamento di percezione visiva e di immaginario mentale nelle arti figurative italiane del rinascimento, coniugando insieme fede ed emozione.

1. *I paradisi delle feste di Oltrarno*

Le feste del quartiere di Oltrarno – *Annunciazione, Ascensione e Pentecoste* –, allestite da tre confraternite nelle chiese rispettivamente di San Felice in Piazza, di Santa Maria del Carmine e di Santo Spirito, sono fra le più antiche rappresentazioni istituzionalizzate di cui si abbia notizia, in quanto instaurate, nel primo trentennio del Quattrocento, durante il reggimento oligarchico guidato dalla famiglia Albizzi. Il loro interesse risiede nel fatto che esse impiegavano macchine sceniche, molto complesse e di assoluta avanguardia per l'epoca, progettate per realizzare da un lato una visualizzazione tridimensionale del paradiso – con angeli, nuvole, luci e suoni –, dall'altro un collegamento fra il cielo e la terra attraverso sistemi ascensionali in movimento. Su queste rappresentazioni esiste una ricca documentazione descrittiva e contabile che ne ha reso possibile una ricostruzione piuttosto attendibile, supportata dal riscontro con alcune testimonianze figurative coeve.

Delle tre mi limiterò a considerare quella dell'*Ascensione*, sia perché è la più documentata, sia perché costituì probabilmente l'archetipo scenotecnico delle altre due in quanto più antica. È, infatti, ricordata per la prima volta intorno al 1390 e descritta come un semplice apparato ascensionale che innalzava un uomo, in figura di Cristo, fino al tetto della chiesa del Carmine.³ Dopo questa isolata notizia, le descrizioni e i libri di spese che ne trasmettono la memoria attestano che la festa, dagli anni Venti del Quattrocento, fu allestita, quasi annualmente, dalla compagnia di Santa Maria delle laudi detta di Sant'Agnese.

La semplice macchina tardo-trecentesca dovette costituire l'iniziale nucleo scenotecnico della rappresentazione che fu in seguito arricchita dal contributo di artisti di primo piano – fra i quali Masolino, Filippo Lippi, Neri di Bicci, Benozzo Gozzoli, Piero del Massaio, Giovanni di Ser Giovanni detto 'Scheggia' (il fratello di Masaccio), Sandro Botticelli – come riportano i libri contabili della confraternita.⁴ Nella seconda edizione giuntina delle *Vite de'*

3. Cfr. la novella LXXII di F. SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di E. FACCIOLO, Torino, Einaudi, 1970, p. 188.

4. Pubblicati da N. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*,

più eccellenti pittori scultori ed architettori (1568), Giorgio Vasari attribuì il perfezionamento degli ‘ingegni’ (termine tecnico che definiva questo tipo di apparati nelle fonti coeve) a Filippo Brunelleschi e una loro ulteriore revisione a Francesco d’Angelo detto il Cecca nella seconda metà del ‘400.⁵ Essi vennero parzialmente riusati e rielaborati fino in piena età granducale.⁶

Un primo arricchimento dell’apparato è attestato nel 1422, quando lo spettacolo fu montato in maniera più complessa rispetto a quella evocata dal Sacchetti. In quell’occasione, infatti, non solo un uomo vivo, nelle vesti di Cristo, fu innalzato perpendicolarmente fino alle volte della chiesa, ma comparve anche un nuovo ingegno: la nuvola animata da angeli dipinti che scendeva verso di lui, illuminandosi con piccole lanterne al momento dell’incontro.⁷ Vi erano inoltre dei figuranti, tutti rigorosamente maschi, che impersonavano Maria Vergine, Maria Maddalena e i dodici apostoli. La festa era piaciuta e il testimone si augurava che sarebbe stata rifatta ancora, lasciando così intendere che la sua istituzione fosse recente.⁸ In questa edizione, dunque, erano stati

Firenze, Olschki, 1996, vol. II, *Appendix III* (commentati ivi, vol. I, pp. 45-155). Non apporta novità all’interpretazione degli ingegni e della loro funzione comunicativa la sua recente opera: ID., *Making a Play for God: The ‘Sacre Rappresentazioni’ of Renaissance Florence*, Toronto, Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2021, in partic. cap. 2. *Plays in Churches* (vol. I, pp. 89-155).

5. Cfr. G. VASARI, *Vita di Filippo Brunelleschi e Vita del Cecca*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Sansoni, 1906, rispettivamente vol. II, pp. 327-394 e vol. III, pp. 195-212. Sarebbe fuorviante, rispetto all’obiettivo del presente contributo, soffermarsi sul dibattito problema dell’autografia brunelleschiana degli ingegni, a proposito della quale mi limito a segnalare che si contrappongono due diverse linee interpretative, l’una favorevole, sostenuta da chi scrive (cfr. VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 82-85 e, relativamente alle feste per il Concilio del 1439, pp. 137-140), l’altra contraria proposta da NEWBIGIN, *Making a Play for God*, cit., vol. I, p. 93 (cito solo l’ultimo dei molti interventi nei quali la studiosa ha ribadito la propria posizione negativa sempre con le medesime argomentazioni).

6. Per le riprese degli ingegni in età granducale cfr. NEWBIGIN, *Feste d’Oltrarno*, cit., vol. I, pp. 209-218; e ID., *Greasing the Wheels of Heaven: Recycling, Innovation and the Question on “Brunelleschi’s” Stage Machinery*, «I Tatti Studies», 11, 2007, pp. 201-241.

7. Nel 1425 i libri di spesa ricordano un pagamento al pittore Masolino per dipingere gli angeli che giravano nella nuvola. Cfr. NEWBIGIN, *Feste d’Oltrarno*, cit., vol. II, p. 291.

8. «Giovedì, a dì 21 di maggio 1422, il dì dell’Assentione e lla vilia dinançi, si fecie una solenne e bella festa al Charmino nella chiesa, e andò uno huomo vivo in vecie di misser Domenedio in cielo, et fu tirato dalle volte insino al palchetto et rasente il tetto pello diritto, e tutti atti e similitudine si fecie a vicie della Nostra Donna et di Santa Maria Maddalena e di dodici apostoli, la quale festa fu tenuta bella. Et dimolti ingengni è intorno alla nughola, che quando la nughola viene in giù e [n]vecie Cristo, in su acchoçandosi insieme s’acciende molti chandele e così altri similitudine d’angioli, come sarà noto a chi vederà la detta festa se a dDio piacerà lascialla seguire» (Pagolo di Matteo PETRIBONI e Matteo di Borgo RINALDI, *Priorista (1407-1459), With Two Appendices (1282-1406)*, edited with an Introduction by J.A. GUTWIRTH,

potenziati, o introdotti *ex novo* come per la nuvola, gli elementi spettacolari e quelli drammatici, con particolare enfasi posta sull'impianto aereo e sulla sua illuminazione, sulla componente musicale degli strumenti e delle voci, sulla presenza delle Marie e degli apostoli.

Dal 1422 gli ingegni dell'*Ascensione* furono ulteriormente perfezionati, fino ad assumere la configurazione, di fatto definitiva quanto alla struttura scenotecnica,⁹ descritta nel 1439 dal vescovo russo Abramo di Suzdal, giunto a Firenze per il Concilio di unione fra le Chiese Occidentale e Orientale.¹⁰ Vale a dire che la sostanziale ristrutturazione dell'intero apparato scenico dovette essere messa a punto in quel breve torno di anni significativamente corrispondente al periodo in cui Masolino e Masaccio lavoravano alla Cappella Brancacci, Filippo Lippi svolgeva il suo apprendistato come frate del convento del Carmine, mentre Brunelleschi procedeva alla costruzione della Sacrestia vecchia nella chiesa di San Lorenzo e attendeva alla cupola di Santa Maria del Fiore.

Nel suo insieme l'apparato visto dal prelado ortodosso, unico testimone oculare quattrocentesco, era costituito da quattro luoghi deputati, due terrestri e due celesti (fig. 1).¹¹ I primi sfruttavano, come palcoscenico, il tramezzo

texts transcribed by G. BATTISTA and J.A. G., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, pp. 150-151, corsivo mio).

9. Come attestano le puntuali annotazioni dei registri della compagnia dell'Agnese: NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. II, pp. 288-362.

10. Per questa descrizione, in traduzione italiana letterale con testo a fronte in cirillico, e per la ricostruzione della sua complessa tradizione testuale, cfr. VENTRONE, *Teatro civile*, cit., pp. 387-397 e 369-374; ivi, pp. 121-140, è interpretato il messaggio teologico e propagandistico espresso dalle rappresentazioni dell'*Annunciazione* e dell'*Ascensione* realizzate appositamente per il Concilio. La descrizione è pubblicata in traduzione inglese, dalla medesima versione cirillica presentata a fronte, in P. VENTRONE, *Theatre, Religion and Propaganda: The Sacred Plays for the 1439 Ecumenical Council in Florence*, in *Religiöses Wissen im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schauspiel*. Atti del convegno internazionale (Tübingen, 8-10 aprile 2019), a cura di K. RIDDER, B. VON LÜPKE e M. NEUMAIER, Berlin, Schwabe Verlag, 2021, pp. 29-96: 65-88.

11. La ricostruzione dell'apparato qui riprodotta rielabora la *maquette* dell'*Ascensione*, priva del secondo cielo, presentata alla mostra *Il luogo teatrale a Firenze. Brunelleschi Vasari Buontalenti Parigi*, catalogo a cura di M. FABBRI, E. GARBERO ZORZI e A.M. PETRIOLI TOFANI, introd. di L. ZORZI (ordinatore) (Firenze, 31 maggio-31 ottobre 1975), Milano, Electa, 1975, pp. 59-62 (fig. 2). A questa base ho sovrapposto, mediante un rudimentale montaggio fotografico, alcuni particolari di figurazioni coeve che consentono una migliore comprensione della sua effettiva conformazione scenica. Ho approntato questa *maquette* fondandomi sulla collazione fra la dettagliata testimonianza oculare di Abramo di Suzdal, i libri contabili della compagnia dell'Agnese e la testimonianza seriore di Giorgio Vasari, contenuta nelle sopra citate *Vite* di Brunelleschi e del Cecca. Il primo cielo a cupola è ripreso, con un lieve intervento sulla profondità prospettica, da Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine*, 1475 ca., London, National Gallery (fig. 3); la nuvola dalla xilografia del *Giudizio finale* ([Beato SIMONE DI CASSIA], *Epistole et Evangelii* [...]), Firenze, per Ser Lorenzo de' Morgiani & Giovanni di Magontia, ad instantia di Ser Piero Pacini

in muratura che allora separava, nelle chiese conventuali, lo spazio concesso ai fedeli dal coro riservato al clero.¹² Sulla sinistra, rispetto allo sguardo del pubblico, si trovava un castello che indicava, per metonimia, la città di Gerusalemme, dalla quale, all'inizio dell'azione, uscivano Gesù, le Marie e gli apostoli; sulla destra era collocato il monte degli Ulivi dal quale Cristo doveva ascendere al Padre.¹³ I luoghi celesti, ossia gli elementi scenici di maggior attrazione, riproducevano due paradisi animati da fanciulli vestiti da angeli, da cherubini e serafini dipinti, da suoni e canti e da lumicini a olio che proiettavano la luce sfolgorante delle stelle secondo il modello immaginato da Dante nella *Commedia*. L'uno, identificato nei libri di spese come «cielo della nuvola o cielo tondo», che qui chiameremo 'primo cielo' o 'paradiso', era collocato fra le capriate del tetto, perpendicolarmente sopra il monte degli Ulivi, a destra del tramezzo rispetto allo sguardo degli spettatori; l'altro, il «paradiso degli agnoli», cioè il 'secondo cielo', o 'empireo', era incassato in alto nella parete dell'abside, in corrispondenza dell'altare maggiore. Il pubblico, radunato nella navata della chiesa al di qua del tramezzo, guardava lo spettacolo che si svolgeva in alto di fronte a lui.

All'inizio della rappresentazione Gesù, le Marie e gli apostoli uscivano dal castello e percorrevano il tramezzo fino a raggiungere il monte degli Ulivi, ai piedi del quale si sedevano. Gesù si accomiata da loro, salendo sul colle. All'improvviso, un fragoroso rumore di tuono, che richiamava l'attenzione degli spettatori, annunciava l'apertura del primo cielo (fig. 3), che aveva la forma di una cupola. Al suo interno appariva Dio con la corte angelica: tutti sembravano volare sospesi nell'aria, perché i supporti di ferro che li reggevano erano artificiosamente nascosti da bambagia, in modo da suscitare la meraviglia del pubblico presente. Da questo primo cielo, con un sistema trainante di corde, pulegge e argani, mutuati dalla carpenteria navale ed edile, scendeva perpendicolarmente verso il monte degli Ulivi una macchina a forma di nuvola (fig. 4), con due angeli vivi, che doveva accogliere il Salvatore. Nel frattempo, legato ad altre corde, Gesù veniva innalzato fino a metà del tragitto, dove incontrava la nuvola e vi saliva sopra, provocando l'accensione di molte

da Pescia, 27 luglio 1495) (fig. 4); il secondo cielo piatto da Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia, *Trionfo dell'Eternità: Santissima Trinità*, 1460 ca., Firenze, Museo di palazzo Davanzati (fig. 5); la coppia di angeli confortatori dall'affresco di Pintoricchio raffigurante la *Glorificazione di San Bernardino da Siena*, Roma, Basilica di Santa Maria in Ara Coeli, Cappella Bufalini, 1486-1488 ca. (fig. 6).

12. Se ne può vedere un esempio figurativo nell'affresco di Giotto, *Il presepio di Greccio* (Assisi, Basilica Superiore).

13. Non mi soffermo sulla struttura di legname di questi due luoghi per essere stata illustrata da NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. I, passim.

piccole lucerne a olio. Arrivato al Padre suo, il paradiso si richiudeva e non si vedeva più nulla.

Aveva allora inizio la seconda parte della rappresentazione con il disvelamento dell'empireo (fig. 5), formato da un dispositivo di dischi concentrici, di misura progressivamente crescente e disposti verticalmente rispetto alla parete dell'abside, che giravano velocemente, illuminati da una moltitudine di piccole lanterne e sempre animati da angeli musicanti. Davanti a questi cieli rotanti appariva Dio Padre in gloria con il Figlio seduto in grembo, a rappresentare l'immagine della Trinità, come nel dipinto dello Scheggia qui richiamato. Dall'empireo, lungo altre funi, due bambini vestiti da angeli 'volavano', sospesi nel vuoto, fino al tramezzo della chiesa, seguendo un percorso longitudinale (fig. 6): erano i confortatori, mandati dalle tre Persone Trinitarie, che annunciavano agli apostoli e alle Marie l'avvenuta Ascensione. Assolto il loro compito, gli angioletti tornavano nel secondo cielo, continuando a cantare e a muovere le ali come se volassero; poi il drappo si richiudeva dietro di loro, nascondendo nuovamente la visione celestiale, mentre le Marie e gli apostoli rientravano nel castello-Gerusalemme dal quale lo spettacolo era iniziato.

Negli anni Venti del Quattrocento i cieli e le nuvole erano, dunque, ingegni del tutto nuovi. Possiamo solo immaginare l'effetto emotivo dirompente che essi dovettero provocare nel pubblico di allora, per la presenza sia degli angeli bambini, sia delle luci, sia della folla dei cherubini e serafini dipinti, sia delle musiche celestiali, sia, infine, per l'effetto del librarsi nel vuoto di tutti questi personaggi che doveva apparire miracoloso. Per questa ragione essi influenzarono profondamente l'immaginario dei fiorentini e degli artisti in particolare, come nelle testimonianze figurative fin qui considerate e in quelle che vedremo.

Dal punto di vista parenetico la funzione di questi apparati non era quella di insegnare qualcosa al fedele in termini di dottrina o di catechesi, ma di creare un immaginario del paradiso visualizzando l'ineffabile: ciò che, in teoria, non si poteva descrivere e, men che mai, rappresentare, ma solo accettare come atto di fede. Davanti alla visione del paradiso i fedeli dovevano emozionarsi e desiderare di andare in quel luogo di festa e di delizia, dopo il Giudizio finale, come ricompensa per le loro buone opere, esattamente come le rappresentazioni figurative e spettacolari dell'inferno assolvevano alla funzione opposta.

Ma perché due paradisi? Perché la loro doppia morfologia doveva rispondere alle differenti esigenze drammaturgiche delle due fasi dello spettacolo. Il primo cielo, strutturato come una calotta emisferica rivolta verso il basso, che evoca direttamente la cupola brunelleschiana della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo (fig. 7), era abitato dalle gerarchie angeliche che attorniavano il Padreterno, producendo un effetto visivo paragonabile, ad esempio, a quello dell'*Incoronazione della Vergine* di Piero del Pollaiuolo (fig. 8) o del dipinto, su analogo soggetto, di Sandro Botticelli (fig. 9). Nell'economia dell'azione tea-

trale la concavità verso il basso di questo paradiso serviva a ‘inghiottire’ Cristo, se mi si concede l’espressione, nascondendolo alla vista del pubblico al termine della sua ascesa perpendicolare nella nuvola dal monte degli Ulivi. Il secondo cielo, composto di dischi rotanti piatti e collocati verticalmente alle spalle della Trinità come in un suggestivo dipinto di Alesso Baldovinetti (fig. 10), serviva invece a dare una visuale frontale dell’empireo e a enfatizzare il volo longitudinale degli angeli confortatori verso il tramezzo.¹⁴

Fra le due morfologie del cielo, la seconda è certamente quella più arcaica, di derivazione bizantina ma ancora molto diffusa nella pittura romanica e tardo-gotica. Invece il cielo a cupola fu un’innovazione che divenne subito dominante nell’immaginario degli artisti grazie anche al suo impiego nelle altre feste di Oltrarno: *Annunciazione* e *Pentecoste*. Esso, a mio avviso, si diffuse in Italia proprio in seguito alla fortuna dell’ingegno attribuito a Brunelleschi e non si limitò a modificare l’iconografia del paradiso, ma riuscì a influenzare in maniera duratura tanto gli sviluppi illusionistici della macchinaria aerea manieristica e barocca (in Italia e in Europa) (fig. 11),¹⁵ quanto quelli figurativi in generale e, in particolare, della decorazione pit-

14. Inspiegabilmente Nerida Newbiggin, che pure ha pubblicato i libri di spese e la maggior parte della documentazione finora conosciuta su questa festa (cfr. supra, nota 4), ha totalmente equivocato l’impiego dei due paradisi e la traiettoria dei loro collegamenti con il tramezzo, sostenendo che «we must [...] discard the traditional reconstruction of the play, with a vertical Ascension» (*Feste d’Oltrarno*, cit., vol. I, p. 63). Cristo sarebbe, invece, salito *diagonalmente* dal ponte verso l’empireo elevato sull’altare maggiore, mentre gli angeli confortatori sarebbero discesi *verticalmente* dal paradiso posto al di sopra del monte: «at the foot of the mountain, Christ [...] steps into an illuminated iron frame flanked by two Angels which has been lowered *diagonally* from Heaven above the Cappella Maggiore to receive him. [...] When Christ has ascended to Heaven, two other Angels, the Angels of the ropes, as opposite to the Angels of the “Nugola”, are lowered *vertically* from Paradise, directly above the Monte» (ivi, p. 66, corsivi miei). La studiosa ha più volte ribadito questa interpretazione dell’apparato, anche nell’ultimo *Making a Play for God* (cit., vol. I, p. 93) sebbene essa contraddica non solo l’inequivocabile tradizione iconografica dell’epoca, ma anche le fonti descrittive e contabili. Fra queste ultime, ad esempio, l’inventario delle masserizie della compagnia dell’Agnese del 1467, redatto dal pittore Neri di Bicci, che identifica il «Cielo», sopra il monte degli Ulivi, con gli «Agnoli della Nughola», e il «Paradiso», in corrispondenza dell’altare maggiore, con gli «Agnoli giuso pelle funi agli Apostoli» (cfr. NEWBIGGIN, *Feste d’Oltrarno*, cit., vol. II, rispettivamente pp. 536 e 537).

15. Della stessa opinione è L. ZORZI, *La scenotecnica brunelleschiana: problemi filologici e interpretativi*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), a cura di G. DE ANGELIS D’OSSAT, F. BORSI e P. RAGIONIERI, Firenze, Centro Di, 1980, vol. I, pp. 161-171: 170-171. A Firenze, la rielaborazione delle macchine brunelleschiane in età granducale è confermata dalla loro affinità con quelle di Vasari per il teatro del Salone dei Cinquecento e di Buontalenti per quello degli Uffizi. Cfr. S. MAMONE, *Les nuées de l’Olympe à la scène: les dieux au service de l’Église et du Prince dans le spectacle florentin de la Renaissance*, «Medioevo e Rinascimento», XXI / n.s. XVIII, 2007, pp. 259-274.

torica delle cupole: basti per tutti l'esempio di quella del duomo di Parma affrescata dal Correggio (fig. 12).

2. *L'influenza dei cieli brunelleschiani sull'immaginario del paradiso e delle sue rappresentazioni figurative*

Per riuscire a comprendere quanto grande sia stata l'innovazione dell'invenzione di Brunelleschi basta fare il confronto con due esempi di raffigurazioni del paradiso, precedenti i cieli di queste rappresentazioni, ma cronologicamente abbastanza vicini ad essi. Gli affreschi di Nardo di Cione nella cappella Strozzi della basilica di Santa Maria Novella a Firenze (fig. 13), come anche quelli della cupola del battistero padovano dipinta da Giusto de' Menabuoi (fig. 14), mostrano un paradiso in maestà, statico, con santi, martiri e gerarchie angeliche come schierati sull'attenti, fermi a guardare il pubblico con fare ieratico. Questo tipo di iconografia produce una distanza percettiva fra l'immagine e i suoi fruitori che sembra voler creare un diaframma di inaccessibilità per il comune mortale, impedendogli di riuscire a immaginarsi accolto fra quelle schiere di eletti anche qualora le sue buone opere lo dovessero condurre alla salvezza eterna.

I cieli brunelleschiani, invece, in entrambe le loro formulazioni, offrivano un vortice di movimento, di armonie sonore, di danze che li trasformava in luoghi gioiosi e festosi, dove il fedele veniva attirato, e quasi avvolto, nella prospettiva di trascorrervi la sua vita ultraterrena. Questo tipo di teatro si proponeva, dunque, di impressionare i fedeli, facendo godere loro la vista di Dio¹⁶ perché riuscissero a figurarsi la ricompensa che, dopo il Giudizio universale, avrebbe ricevuto chi l'avesse saputa meritare.¹⁷ Erano spettacoli che volevano creare un immaginario la cui efficacia in ambito fiorentino si riscontra anche nella loro ricaduta verbale, quasi alla stregua di un luogo comune, per richiamare visioni celestiali, come, fra le molte evocabili, questa testimonianza relativa ai fanciulli del Savonarola intenti a intonare laude in Santa Maria del Fiore nell'attesa di una predica del Frate-profeta: «et mentre che cantavano, sedevon con tanta soavità che *pareva il Paradiso aperto*».¹⁸

16. Quel «Dio che nessuno degli uomini vede o può vedere» con i suoi occhi, come recita la *Prima lettera a Timoteo* di San Paolo (1 TM 6, 16: «Quem nullus hominum vidit, sed nec videre potest»).

17. Suggestive riflessioni in questa direzione si trovano in T. VERDON, *Effetti speciali nello spettacolo e nell'arte quattrocentesca*, «Biblioteca teatrale», n.s. 19/20, 1990, pp. 7-20.

18. *La vita del beato Ieronimo Savonarola, scritta da un anonimo del sec. XVI e già attribuita a Fra Pacifico Burlamacchi*, pubblicata secondo il codice ginoriano a cura del principe P. GINORI CONTI, Firenze, Olschki, 1937, p. 120. Corsivo mio.

L'efficacia espressiva di questo messaggio visivo e la sua capacità di emozionare i fedeli furono tali che, dalla metà circa del Quattrocento, il paradiso come soggetto iconografico incominciò a essere sempre più spesso rappresentato isolatamente (cioè al di fuori del contesto dei Giudizi universali o delle raffigurazioni di Dio o di Cristo benedicensi) e aumentò anche la frequenza della conformazione a cupola e dell'evocazione di movimenti rotatori nei cieli raffigurati da molti artisti: non solo nei dipinti di Botticelli (fig. 15),¹⁹ ma anche, per fare un solo esempio ulteriore, nei rilievi napoletani di Antonio Rossellino (fig. 16),²⁰ che fu fra i molti fiorentini che contribuirono alla diffusione di questo modello fuori dalla sua città.

La fortuna e l'influenza di questa morfologia di paradiso in diversi centri della Penisola portò, inoltre, a felici intrecci fra arti plastiche e pittoriche, come nella cappella di San Pietro Martire della chiesa di Sant'Eustorgio a Milano dipinta dal bresciano Vincenzo Foppa su commissione del banchiere medico Pigello Portinari (fig. 17).²¹ Con la sua struttura esplicitamente brunelleschiana, essa costituisce un esempio visivo concreto, perché cinetico e tridimensionale, di come dovesse apparire al pubblico lo sfondato della calotta del primo cielo vista dal basso, con il vorticare dei suoi angeli danzanti e cantanti accompagnati da strumenti musicali. La decorazione ad affresco della cupola è, infatti, integrata da una teoria di venti angeli a rilievo, eseguiti in terracotta policroma, nel tamburo all'imposta della cupola stessa. Sono collegati da ghirlande floreali e le loro chiome biondo-dorate e le tuniche svolazzano aggettanti. Il movimento rotatorio del paradiso, a sua volta colorato da scaglie con le sfumature dell'arcobaleno per indicare l'eternità, è invece suggerito dalla leggera sfalsatura dei costoloni che, avvicinandosi all'oculo sulla sommità, si attorcigliano lievemente su sé stessi. Ma ciò che ulteriormente sorprende è il realismo dell'evocazione spettacolare, che si coglie nel dettaglio delle piccole

19. Che, peraltro, fu fra i molti artisti coinvolti nella elaborazione degli ingegni dell'*Ascensione*, come attestato in un documento del 1471. Cfr. NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. I, p. 134 n.

20. Sui quali si veda la nota di D. CARL, *New documents for A. Rossellino's altar in the S. Anna dei Lombardi, Naples*, «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1996, pp. 318-320.

21. Sull'opera del Foppa si veda *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di G. AGOSTI, M. NATALE e G. ROMANO (Brescia, 3 marzo-30 giugno 2002), Milano, Skira, 2003; sulla cappella, la monografia, redatta dopo il suo restauro: *Vincenzo Foppa. La cappella Portinari*, a cura di L. MATTIOLI ROSSI, Milano, Motta, 1999 e il contributo, corredato di documenti inediti sulla committenza, di J.G. BERNSTEIN, *A Florentine Patron in Milan: Pigello and the Portinari Chapel*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations. Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1982-1984*, Organized by Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein and Craig Hugh Smyth, a cura di C.H. SMYTH e G.C. GARFAGNINI, Firenze, La nuova Italia, 1989, vol. I, pp. 171-200.

piattaforme, sporgenti rispetto al perimetro della cupola, sulle quali gli angeli appoggiano i piedi (fig. 18). A questo proposito i libri contabili della compagnia dell'Agnese fanno riferimento a «taglie / taglieri», e così pure Vasari, perché queste basi dovevano evidentemente avere le dimensioni dei taglieri usati come piatti per servire le vivande nelle osterie.²²

Pittura e rilievo caratterizzarono anche i paradisi di Melozzo da Forlì, uno fra gli artisti che più vividamente resero l'idea del movimento dei cieli e degli angeli musicanti. Famoso fra i contemporanei per le sue sperimentazioni prospettiche, veniva ricordato dall'amico pittore conterraneo Leone Cobelli come:

uno solenno maistro in prospectiva e in ogni altra cosa della dipentura fondato, peritissimo; e fe' molte dipintorie al papa Sisto [IV] magni e belli, e fe' la libreria del papa Sisto; e certo quilli così dipinti parevano vive: e tal vedendo lo illustre conte Gerolimo [Riario] lo volse per suo iscodiero e gentilhuomo, e davagli una magna provisione, perché le paria de l'arte de la prospectiva e pictura el più solenne de la Talia.²³

Un esempio eloquente di quanto la sua fama fosse meritata è offerto dagli affreschi commissionatigli dal cardinale Pietro Riario, nipote di papa Sisto IV, per l'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma.²⁴ Il complesso decorativo è oggi scomparso, ma i pochi frammenti conservati dell'*Ascensione* di Cristo che vi era raffigurata evocano, più di qualsiasi descrizione verbale, l'effetto vertiginoso di 'risucchio' verso l'alto che doveva avere sul pubblico la visione dell'ascesa di Cristo nella macchina scenica del Carmine: un effetto accentuato dalla posizione della testa e dallo sguardo verticale degli apostoli che, attoniti, assistono alla scena (figg. 19-21). Anche Vasari volle segnalare l'eccezionalità di questi dipinti, lodando la maestria prospettica del loro autore:

22. VASARI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, cit., ad esempio p. 376, ma il termine ricorre anche altrove.

23. *Cronache forlivesi di Leone Cobelli*, a cura di G. CARDUCCI e E. FRATI, con notizie e note bio-bibliografiche di F. GUARINI, Bologna, Regia tipografia, 1874, p. 283.

24. Su quest'opera e, in generale, su tutta la produzione artistica del pittore forlivese, si veda lo studio monografico di D. SALVATORE, *Melozzo da Forlì (1438-1494): pittore nell'età di Sisto IV Della Rovere e dei Riario*, Napoli, Liguori, 2012 (con bibliografia precedente), in partic. il cap. I. *Melozzo a Roma. L'abside della basilica dei Santi Apostoli* (pp. 1-26), che conferma la datazione dell'affresco agli anni 1472-1473, già convincentemente proposta, e ormai acquisita agli studi, da S. TUMIDEI, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. FOSCHI e L. PRATI (Forlì, 8 novembre 1994-12 febbraio 1995), Milano, Leonardo arte, 1994, pp. 19-81. Si veda anche il più recente G. DE SIMONE, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì: l'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra a cura di D. BENATI, M. NATALE e A. PAOLUCCI (Forlì, 29 gennaio-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2011, pp. 37-51.

Ma ciò [*scil.*: la sua capacità di prospettico] si vede più apertamente nell'Ascensione di Gesù Cristo, in un coro d'angeli che lo conducono in cielo; dove la figura di Cristo scorta [*scil.*: scorcia] tanto bene, che pare che buchi quella volta: ed il simile fanno gli Angeli, che con diversi movimenti girano per lo campo di quell'aria. Parimente gli apostoli che sono in terra scortano in diverse attitudini tanto bene, che ne fu allora, e ancora è lodato dagli artefici che molto hanno imparato dalle fatiche di costui.²⁵

Ritroviamo la medesima perizia nella cupola della sagrestia di San Marco nella basilica della Santa Casa di Loreto (fig. 22), dove gli angeli che si librano nel vuoto sembrerebbero proprio riecheggiare i bambini brunelleschiani sospesi (fig. 23). Secondo una nota del Vasari, Melozzo fu assistente di Benozzo Gozzoli, che a sua volta era stato fra i pittori coinvolti nell'allestimento dell'Ascensione al Carmine. Le testimonianze note sulla vita del pittore forlivese non confortano l'affermazione vasariana, né consentono di ipotizzare un suo, peraltro assai plausibile, passaggio per Firenze, dove avrebbe potuto assistere a questa o alle altre feste di Oltrarno. Tuttavia, da un lato, data la centralità della cultura artistica fiorentina nella sperimentazione prospettica, sarebbe quanto meno singolare, per non dire inverosimile, che Melozzo non fosse, in vita sua e nei suoi frequenti spostamenti, mai passato in città; dall'altro, la circolazione stessa dei paradisi brunelleschiani presso altri centri della Penisola potrebbe giustificare la visione altrove.

I cieli delle feste di Oltrarno introdussero, dunque, una vera e propria rivoluzione percettiva e visiva nella mentalità dei fedeli e nel loro rapporto con l'aldilà. Questa rivoluzione appare in tutta la sua evidenza se consideriamo che solo un secolo prima della messa in uso degli ingegni, anche un pittore come Taddeo Gaddi (fig. 24), che nel *Battesimo di Cristo* concepiva l'idea di visualizzare il paradiso con la forma di una cupola, si limitava, poi, a richiamare la volta celeste dipingendola di azzurro, senza animarla con quegli angeli, così naturali da sembrare vivi, tipici dei dipinti successivi all'invenzione di questi spettacoli.

3. *Fortuna e diffusione del cielo a cupola brunelleschiano fuori Firenze*

Ma che cosa determinò la fortuna di questo nuovo immaginario del paradiso fuori Firenze? Certamente non solo le opere figurative dei suoi artisti, perché ben presto la fama della specializzazione di molti artigiani, nella realizzazione degli ingegni delle feste di Oltrarno e di altre tipologie di apparati spettacolari, si diffuse nelle corti della Penisola, alimentando una cospicua e continuativa richiesta di maestranze da impegnare nell'organizzazione dei festeggiamenti

25. VASARI, *Vita di Benozzo Gozzoli*, in ID., *Le opere*, cit., vol. III, pp. 45-68: 52.

principeschi. L'abilità degli artefici fiorentini nel prestare la propria opera in trasferta diede il meglio di sé nella capacità di adattare le proprie competenze a rispondere a qualsiasi richiesta dei committenti, modificando con prontezza e duttilità le macchine o le strutture originarie in modo che fossero in grado di rappresentare qualsiasi soggetto, sacro o profano, e con qualsiasi stile, nostalgico del gotico o aperto alle novità rinascimentali.

Si potrebbero citare molti spettacoli realizzati da fiorentini in altre città nel corso del XV secolo, dal trionfo di Alfonso d'Aragona a Napoli del 1443, immortalato nell'arco marmoreo di Castel Nuovo,²⁶ alle sacre rappresentazioni messe in scena a Roma nel 1473, per onorare il passaggio della principessa Eleonora d'Aragona nel suo viaggio verso Ferrara, dove avrebbe sposato il duca Ercole I d'Este.²⁷ Credo, però, che l'esempio della *Festa del Paradiso* possa rendere conto, meglio di altri, della versatilità creativa degli artisti fiorentini.

La rappresentazione fu organizzata il 13 gennaio 1490 a Milano da Ludovico il Moro, a un anno dalle nozze del nipote duca Gian Galeazzo Maria Sforza con la figlia del re di Napoli Isabella d'Aragona. L'eccezionale artefice della rappresentazione fu Leonardo da Vinci, all'epoca in servizio presso la corte sforzesca, dove svolgeva regolarmente mansioni di apparatore di spettacoli. Non abbiamo, purtroppo, testimonianze figurative o plastiche riferibili a questa festa, ma solo qualche schizzo leonardesco di difficile interpretazione.²⁸ Risulta, però, chiaro dalle descrizioni pervenuteci che, in questa circostanza, Leonardo adattò i macchinari del cielo a cupola fiorentino ai contenuti del testo della rappresentazione, per simulare l'Olimpo, con Giove al posto di Dio

26. Su questo evento cfr. G. ALISIO, S. BERTELLI e A. PINELLI, *Arte e politica tra Napoli e Firenze. Un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006 (con bibliografia precedente).

27. Su questo cruciale episodio festivo della Roma quattrocentesca, sponsorizzato dal cardinal Pietro Riario, si veda F. CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 151-164. Sul viaggio di Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara, e sulle differenti consuetudini cerimoniali e spettacolari con cui fu accolta nelle città che la ospitarono, si veda l'ancora suggestivo contributo di C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti del '400*. Atti del VII convegno del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Viterbo, 27-30 maggio 1982), Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 269-289, più volte ripubblicato.

28. Data la vastità della bibliografia sull'argomento, mi limito a rimandare a K. TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste* (lettura tenuta il 15 aprile 1969), «Lecture vinciane I-XII», 1974, pp. 249-274; C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978, pp. 290-294; M. ANGIOLILLO, *Leonardo feste e teatri*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979 (con ampi riferimenti alla bibliografia erudita otto-novecentesca); *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo della mostra (Milano, 2 luglio-16 ottobre 1983), a cura di M. MAZZOCCHI DOGLIO et al., Milano, Electa, 1983, in partic. il capitolo di M. M. D., *Leonardo 'apparatore' di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza* (pp. 41-76).

Padre e i pianeti e i segni zodiacali in sostituzione delle gerarchie angeliche. Nella finzione drammaturgica, infatti, gli dei venivano mandati in terra da Giove per omaggiare la giovane duchessa e tesserne le lodi.²⁹ Di questo apparato scenico possediamo un lungo e dettagliato resoconto indirizzato al duca Ercole I d'Este da Giacomo Trotti, suo ambasciatore stanziato a Milano.³⁰ Eccone un breve stralcio utile a sottolineare la somiglianza fra l'apparato leonardesco e quello brunelleschiano:

el Paradixo era factto a la similitudine de uno mezo ovo, el quale dal lato dentro era tutto messo a horo, con grandissimo numero de lume ricontro de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianeti, secondo el loro grado alti e bassi. A torno l'orlo de sopra del ditto mezo tondo era li XII signi [*scil.*: zodiacali], con certi lumi dentro dal vedro, che facevano un galante et bel vedere:³¹ nel quale Paradixo era molti canti et soni molto dolci et suavi. [...] [Una volta svelato l'ingegno] fu tanto sì grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale paradixo, et così ne lo audito, per li suavi soni et canti che v'erano dentro. Nel mezo del quale era Jove con li altri pianiti apreso, secondo el loro grado.³²

Qualche anno più tardi, il 31 gennaio 1496, Leonardo rivisitò l'ingegno del cielo con i suoi impianti ascensionali per una nuova occasione festiva in ono-

29. Sulla spettacolarizzazione del tema dell'ambasciata, sviluppata da questo e da un altro intervento di Leonardo apparatore, mi permetto di rimandare al mio *Modelli ideologici e culturali nel teatro milanese di età viscontea e sforzesca*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a cura di E. BELLINI e A. ROVETTA, «Studia Borromaica», 2013, 27, pp. 247-282: 267-281.

30. La scoperta e la pubblicazione della relazione sullo spettacolo allestito da Leonardo da Vinci, sul testo di Bernardo Bellincioni, si deve a E. SOLMI, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490)*, «Archivio storico lombardo», s. IV, XXXI, 1904, 1, pp. 75-89 (80-89 per la descrizione). Lo stesso Solmi ha attribuito il resoconto epistolare della rappresentazione (conservato nella biblioteca Estense di Modena, Cod. ital. n. 521, segnato a J. 421) all'ambasciatore estense Giacomo Trotti (ivi, p. 82 n.).

31. Anche da questa notazione del Trotti si può dedurre il recupero dell'illuminotecnica messa a punto a Firenze per creare gli 'effetti speciali' dell'epifania divina: i registri contabili della confraternita dell'Agnese, relativi alle spese per l'allestimento dell'*Ascensione*, infatti, registrano ripetutamente spese per «fiaschi schiacciati pe' pianeti del Cielo» (cito, fra le molte, una nota del 1437, trascritta da NEWBIGIN, *Feste d'Oltrarno*, cit., vol. II, p. 346), che venivano riempiti di acqua colorata con lo zafferano («zafferano per ingiallare [...] l'acqua de' pianeti» [ivi, p. 359, notizia relativa all'anno 1438]) e illuminati dall'interno, come quelli descritti e disegnati dallo stesso Leonardo nei suoi appunti. Cfr. ANGIOLILLO, *Leonardo feste e teatri*, cit., pp. 46-47 e le relative figg. 16-17.

32. SOLMI, *La festa del Paradiso*, cit., pp. 86-87; il testo integrale della rappresentazione si può leggere in B. BELLINCIONI, *Le rime*, a cura di P. FANFANI, Bologna, Romagnoli, 1878, vol. II, pp. 208-222.

re di Ludovico il Moro, ormai legittimo duca di Milano.³³ Nel palazzo gentilizio di Giovan Francesco Sanseverino conte di Caiazzo fu, infatti, allestita la *Comedia di Danae*, opera del poeta e cortigiano Baldassarre Taccone, la cui azione prevedeva la presenza di «uno cielo bellissimo [che si scoprì] tutto in un subito dove era Giove con li altri dei con infinite lampade in guisa de stelle»,³⁴ dal quale scendevano e risalivano ripetutamente Mercurio e altre divinità in relazione alle esigenze dell'azione, come indicano le dettagliate didascalie dell'autore che, in mancanza di descrizioni e testimonianze esterne, consentono di farsi un'idea della messinscena proprio grazie alla sua affinità con gli ingegni fiorentini.³⁵ Anche in questo caso esistono alcuni schizzi di Leonardo, come sempre di non facile decrittazione,³⁶ sui quali non intendo soffermarmi in questa sede perché l'obiettivo del presente intervento non è ricostruire nel dettaglio (ammesso che sia un'operazione possibile) il funzionamento dei macchinari aerei impiegati in questi spettacoli, ma cercare di comprendere il loro impatto sulla percezione emotiva e visiva del paradiso da parte del pubblico.

Quelli appena citati sono due casi esemplari della capacità degli artefici fiorentini di adattare gli ingegni inventati in patria a soggetti diversi da quelli originari e non deve destare stupore che proprio Leonardo avesse realizzato rappresentazioni di tal genere. Aveva, infatti, trascorso la giovinezza a Firenze, dove certamente aveva potuto vedere le feste di Oltrarno e informarsi sul loro funzionamento, e inoltre, come apprendista presso la bottega del Verrocchio, aveva anche potuto condividere l'esperienza dell'organizzazione di spettacoli medicei come la giostra vinta da Lorenzo il Magnifico nel 1469.³⁷ A Milano,

33. Come è noto il Moro ottenne l'investitura ducale dall'imperatore Massimiliano I nel maggio del 1495. Cfr. P. MULAS, *L'investitura ducale*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano, Società storica vigevanese-Diakronia, 1995, pp. 172-177.

34. B. TACCONE, *Comedia di Danae*, in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI e M.P. MUSSINI SACCHI, Torino, UTET, 1983, pp. 291-334: 307.

35. Solo qualche esempio: «Discese MERCURIO così a mezzo aria a parlare a DANAË qual era in la torre» (ivi, p. 308); «Tornando su MERCURIO in cielo» (ivi, p. 309); «Secundo descendimento che fece MERCURIO, e allora vene fin in terra e andò alla torre a parlare a SIRO» (ivi, p. 311).

36. Sui disegni leonardeschi associati alla messinscena della *Danae* rimando solo a K.T. STEINITZ, *Le Dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la «Danae» de Baldassarre Taccone*, in *Le Lieu théâtral à la Renaissance. Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique* (Royaumont, 22-27 mars 1963), Études réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, Éditions du CNRS, 1964, pp. 35-40.

37. Sull'apprendistato artistico di Leonardo si veda il recente e documentato: *Verrocchio: il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra a cura di A. DE MARCHI e F. CAGLIOTI (Firenze, 9 marzo-14 luglio 2019), Venezia, Marsilio, 2019. Sulla giostra medicea del 1469 cfr. *'Le tems revient-l' tempo si rinnova'. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra a cura di P. VENTRONE (Firenze, 8 aprile-30 giugno 1992), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1992, la sez. 3. *La giostra romanza di Lorenzo del 1469*, pp. 167-187.

anche grazie alle esperienze giovanili in patria, diventò di fatto il principale organizzatore di eventi spettacolari presso la corte sforzesca, insieme a Bramante.

A causa delle loro finalità contingentemente encomiastiche, oltretutto delle tormentate vicende politiche del ducato milanese, la *Festa del Paradiso* e la *Comedia di Danae* rimasero eventi eccezionali e irripetuti. Altrove, invece, l'impiego dei cieli brunelleschiani negli spettacoli di corte divenne una consuetudine ricorrente. A Ferrara, infatti, almeno dalla metà del Quattrocento furono continuativamente assoldate a corte maestranze fiorentine specializzate nella realizzazione di apparati scenici e, in particolare, dei paradisi.³⁸ Questi furono usati per spettacoli di genere differente, dalle commedie plautine alle rappresentazioni religiose, perché la loro meraviglia ne assicurava il gradimento presso il pubblico. Il periodo di sperimentazione più vivace fu quello dominato dalla personalità e dalla curiosità culturale del duca Ercole I, soprattutto dagli anni Ottanta del Quattrocento, quando la corte estense divenne un centro propulsore di primo piano per la novità e la quantità di iniziative spettacolari promosse come espressione della *magnificentia* del principe. In particolare, la riproposta delle commedie latine di Plauto e di Terenzio, versificate in volgare dagli intellettuali organici, costituì una novità rimasta esclusiva della cultura teatrale ferrarese per alcuni lustri.³⁹ Potrebbe sembrare, dunque, che in un teatro così schiettamente 'profano' e orientato all'antico, l'uso del paradiso brunelleschiano fosse quanto meno improprio. Invece sappiamo da testimonianze coeve che il 25 gennaio 1487, in occasione della messinscena dell'*Amphitruo* di Plauto, nell'ultima scena del quinto atto, un adattamento di quell'ingegno,

38. Spetta a D.G. LIPANI, *Devota magnificentia. Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Roma, Bulzoni, 2017, il merito di aver pazientemente ricostruito, attraverso un'aggiornata ricerca bibliografica e una meticolosa ricognizione archivistica, la collaborazione fra maestri festaioli fiorentini e maestranze ferraresi che lavorarono continuativamente insieme alla realizzazione di eventi spettacolari per la corte estense. Si vedano, in partic., le pp. 33-37 dell'*Introduzione*, e il paragrafo 1.5. *Fiorentini a Ferrara: Antonio di Cristoforo e Nicolò Baroncelli*, pp. 91-96. Ma la precoce evidenza di angeli rotanti e musicanti e di paradisi, legati all'attestata presenza dei fiorentini in area ferrarese, si riscontra anche nell'ampia ricognizione di fonti del saggio di V. PARI, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del Quattrocento*, «Teatro e storia», XIX, 2005, 26, pp. 33-63.

39. Sulla fioritura teatrale erculea si vedano, oltre al classico L. ZORZI, *Ferrara: il sipario ducale*, in ID., *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-59; F. CRUCIANI, C. FALLETTI e F. RUFFINI, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e storia», IX, 1994, 16, pp. 131-217; G. GUASTELLA, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*, in M.C. FIGORILLI e D. VIANELLO, *La commedia italiana. Tradizione e storia*, Bari, Edizioni di pagina, 2018, pp. 36-47; e la recente ricognizione di M. BELLIA, *'Herculea ope vobis Menaechmis Scena revixit': il principe e la commedia (Ferrara, 1486-1505)*, tesi di dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, ciclo XXXIII, 2021, tutor: prof. Marzia Pieri (con bibliografia precedente).

realizzato appunto da maestranze fiorentine,⁴⁰ fu adoperato per l'apparizione di Giove, come ricorda, fra gli altri, il cronista Bernardino Zambotti:

l'hera construito uno celo alto a uno cantone verso la torre de l'arlogio con lampade che ardevano a li lochi debiti de drio de tele negre subtile e radiavano in modo de stelle; e ge herano fanzuli piccoli vestiti de bianco in forma de li pianeti, che era una cosa mirabile da vedere per la grandissima spexa, il quale celo operò a tempo per quello hera necessario per la comedia, con commendatione di tuti li homini intelligenti.⁴¹

La trasformazione del paradiso cristiano in un Olimpo classicistico per questa rappresentazione plautina precede di ben tre anni la rielaborazione di Leonardo per quella del 1490 in onore di Isabella d'Aragona e non si può escludere che essa abbia addirittura potuto essere motivo di ispirazione per lo spettacolo sforzesco. In quel gennaio 1487 erano infatti presenti a Ferrara ben due ambasciatori milanesi, uno dei quali stanziale,⁴² che assistevano alle feste organizzate dal duca Ercole e, come d'uso, certamente ne riferivano al Moro, perché potesse tenerne conto in quella frenesia di emulazione e competizione che caratterizzava i rapporti fra le corti del tempo e che trovava nella committenza spettacolare uno strumento di sicura risonanza e di vistosa ostentazione di magnificenza.⁴³

Da un sonetto di Bernardo Bellincioni si deduce, infatti, che l'ideatore del soggetto della *Festa del Paradiso* era stato lo stesso Ludovico il Moro,⁴⁴ che com-

40. Pagamenti a maestranze, fiorentine e non, per la realizzazione dei paradisi e di altri apparati per le feste del 1503 sono trascritti in LIPANI, *Devota magnificenza*, cit., pp. 325-330, e analizzati ivi, pp. 260-263.

41. B. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1505*, a cura di G. PARDI, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1937, to. XXIV, parte VII, p. 179.

42. Lo testimonia lo Zambotti (ivi, p. 178) a proposito della rappresentazione della *Fabula de Cefalo* di Niccolò da Correggio del 21 gennaio 1487, alla quale avevano assistito: «lo illustrissimo duca nostro [Ercole I], il marchese de Mantoa [Francesco Gonzaga], Fracasso fiolo del signor Roberto Sanseverino e dui ambasatori del duca de Milano e molti altri cavalieri e zintilhomini forastieri». Il testo della *Fabula* si può leggere in *Teatro del Quattrocento*, cit., pp. 201-255.

43. L'importanza della committenza spettacolare per la magnificenza dei principi e della competizione che si creava fra loro per superarsi l'un l'altro è testimoniata, in particolare, dalle feste nuziali, per le quali fu inventato addirittura un genere descrittivo specifico, 'il libretto', che attraverso la diffusione a stampa consentiva di far circolare le notizie dei festeggiamenti ben oltre le possibilità fino ad allora consentite dalle lettere degli ambasciatori e dei testimoni presenti agli eventi, che erano, prima della introduzione dei 'libretti', le fonti più ricche di informazioni. Su questo argomento si veda la recente e originale ricerca di C. PASSERA, «*In questo piccolo libretto*». *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2020.

44. BELLINCIONI, *Le rime*, cit., vol. II, p. 108: «SONETTO CI. AL SIGNOR LUDOVICO. (Invenzione d'un soggetto di Commedia dato dal Moro per le nozze della sua nipote). "L'alta

peteva così con il diretto coinvolgimento nelle rispettive produzioni spettacolari di altri signori italiani, da Ercole d'Este a Lorenzo de' Medici a Francesco Gonzaga (ma l'elenco potrebbe continuare), in una sorta di gara al superamento reciproco per sfarzo e invenzione. Ciò potrebbe anche spiegare l'insolita cura e l'attenzione del Trotti nel relazionare al suo duca lo svolgimento e i contenuti della festa: una cura e un'attenzione decisamente superiori anche rispetto alla usuale meticolosità con la quale gli oratori estensi erano soliti raccontare i trattenimenti e gli spettacoli cui assistevano nelle varie corti. Sorprende in quanto insinua il sospetto che l'ambasciatore rispondesse a una precisa richiesta del suo signore, probabilmente motivata tanto dalla volontà di sondare, attraverso il linguaggio simbolico dell'evento festivo, il delicato equilibrio politico del ducato milanese, in bilico fra la legittima successione patrilineare di Gian Galeazzo e la potente e invadente reggenza dello zio Ludovico (promesso sposo, a sua volta, della figlia minore Beatrice d'Este, nonché fautore delle nozze fra la propria nipote Anna Sforza e il futuro duca di Ferrara Alfonso I), quanto verificare la qualità del paradiso dell'eccelso Leonardo rispetto a quelli delle più 'fabbrili' maestranze fiorentino/ferraresi, come in una specie di 'disfida fra paradisi'.

Il riuso del cielo a cupola negli spettacoli ferraresi fu ricorrente negli anni e si sovrappose all'inclinazione di Ercole I per la rappresentazione di storie della vita di Gesù, soprattutto della Passione.⁴⁵ Il 1503, in particolare, fu un

invenzione e 'l tuo soggetto degno / In far che Giove tua nipote onori / È stato un dolce frutto or de' tuoi fiori: / Cose belle e moral vide il tuo ingegno, / Tal che Terenzio e Plauto hanno or pregno / El cor d'invidia, a te sì inferiori; / Ma e versi miei non son grati colori / Qual meritava il tuo divin disegno. / Ma qualche spirito ancor leggiadro e novo / Sveglierò forse a farti ben più onore / Nel gran triunfo de la tua invenzione; / Ma qui leggendo pur dirai: Ci truovo / Una dolce affezion d'un fidel core / Dell'umil nostro servo Bellincione"». Che l'iniziativa e l'ideazione dell'intera festa, che comprende, nella sua unità, anche la simbologia della sala, spettasse al Moro è inoltre ribadito tanto dallo stesso Bellincioni: *Festa ossia Rappresentazione chiamata Paradiso che fece fare il signore Ludovico in laude della duchessa di Milano* (ivi, p. 208), quanto dall'ambasciatore estense Giacomo Trotti: «Hordine de la festa et representatione, che ha factto fare lo Ill.^{mo} et Ex.^{mo} S.^{re} m. L[udovico] in honore et gloria de la Ill.^{ma} et Ex.^{ma} M.a duchessa Isabella, consorte de lo ex.^{mo} et felicissimo S.^{re} Jo. Ghalez[zo] Maria Sfortia divis[simo], al presente duca di Milano, e per darli solazo et piacere» (cit. in SOLMI, *La festa del Paradiso*, cit., p. 80).

45. La devozione per la Passione è anche testimoniata sia dall'arazzo di Rubinetto di Francia (su cartone di Cosmè Tura), raffigurante il *Compianto sul corpo di Cristo*, conservato a Madrid, Collezione Carmen Thyssen-Bornemisza, in deposito al Museo Thyssen-Bornemisza, dove il duca si fece ritrarre, a destra, nei panni di San Giovanni; sia dal gruppo scultoreo, sul medesimo soggetto, di Guido Mazzoni (Ferrara, Chiesa del Gesù), nel quale appare di nuovo all'estrema destra. Entrambe le opere sono riprodotte e commentate da LIPANI, *Devota magnificenza*, cit., pp. 206-208 (188-189 per le immagini). Per l'arazzo di Rubinetto di Francia si veda anche la scheda 68 di L. Tosi, in *Le Corps et l'Âme, de Donatello à Michel-Ange. Sculptures italiennes de la Renaissance*,

anno assai ricco di festeggiamenti che, oltre alle consuete commedie plautine recitate durante il carnevale, vide la messinscena, nella cattedrale cittadina, della *Passione*, il Venerdì Santo, e di *Annunciazione*, *Adorazione dei Magi* e altri episodi nelle settimane successive. In tutti questi spettacoli comparve il paradiso brunelleschiano, perfino nella rappresentazione della *Passione*, nella quale aveva la funzione di ospitare l'angelo che doveva scendere sul Getzemani per porgere a Gesù il calice durante l'orazione nell'orto: un soggetto iconografico abbastanza frequente e ben esemplificato da un dipinto del Perugino, per il quale non era però richiesta la presenza figurativa del paradiso (fig. 25). Nel ricordo dello Zambotti:

De sopra, aprovo [presso] il tecto, ge hera constructo uno celo facto de asse, che se apriva con bellissimoi modi, de donde descexe lo angelo dal celo a presentare il calexe a Christo, il quale horava in l'orto.⁴⁶

Apparentemente l'emotività dolorosa suscitata dai compianti, tanto scolpiti o dipinti quanto recitati, con la caratteristica enfaticizzazione patetica della gestualità dei figuranti, potrebbe sembrare molto lontana o addirittura contrapposta al sentimento di gioia che la visione dei paradisi brunelleschiani voleva infondere in fedeli e spettatori; tuttavia in questi spettacoli ferraresi entrambi i sentimenti si ritrovavano armonicamente ricomposti, nella sintesi circolare della comunicazione teatrale, per mostrare come il percorso della sofferenza di Cristo avrebbe portato, in fine, alla salvezza eterna.

Sulla morfologia dei paradisi ferraresi ancor più precisa ed esauriente è la testimonianza di Isabella d'Este, eccezionale per sensibilità e competenza, che descrive l'insieme di quei festeggiamenti primaverili in una lettera al marito Francesco Gonzaga:

Hogi volendosi fare la demonstratione de la *Nunciatione* me ne andai [...] in Vescovato, dove retrovai el signor mio padre, et uno apparato fabricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa. Cussi fo dato principio per uno spiritello, quale pronunciò lo argomento de la demonstratione, narando li Propheti che parlarono del'advenimento de Christo: et in quello narare, uscirono dicti Propheti, li quali *seriatim* dixeno la loro prophetia, reducti in taciti vulgari. Doppoi Maria, quale era sotto un capitello, levato super colone ad octo cantoni, cominciò pure alcuni versi de predictae prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstròe uno in similitudine de Dio patre, quale non se dicerneva dove posasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di pedi, et cum altri sei anzoli

catalogo della mostra a cura di M. BORMAND, B. PAOLOZZI STROZZI e F. TASSO (Parigi, 22 ottobre 2020-18 gennaio 2021), Paris, Musée du Louvre, 2020, pp. 246-247.

46. ZAMBOTTI, *Diario ferrarese*, cit., p. 348.

sostenuti in aere da ferri: e nel mezo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo patre parlò: et doppoi questo ordine, descese cum mirabile arteficio fino ala alteza de la somità de l'organo: li quali fermati, se vedete in un subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li pedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra li altri che erano infiniti in lo celo ch'io ho dicto, il discese a basso quello angelo Gabrielo, conzegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano: in forma ch'el pareva essere disceso libero in una nuvola, substenuta da un ferro, cum uno solo possessore di pedi. Et intanto facta la narratione, se ne tornò cum li altri angeli al celo, cum canti et soni che se audivano, et cum certi acti de letura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo torce bianche in mano si inclinavano in quello substegno di pedi, che quasi facevano timore a vederli. Gionti de sopra, e serato il celo, fo facti alcuni acti de la *Visitazione* de sancta Elysabetha et de Joseph, qual vuolse per terra: in lo qual acto se aperse un altro celo, et cum un altro bello e mirabile inzegno descese un anzolo, manifestando a Joseph la incarnatione esser facta de Gesù, e detto santo pacificato de quello che prima il dubitava, et narato quello che l'havea hauto in visione per il trafugare la Vergine sancta, fo dato fine a la festa. La quale durò circa due hore e meza, assai dilectevole per quelli belli artifizj ch'io ho dicto, et alchuni altri ch'io premetto.⁴⁷

E ancora, in una successiva missiva, nella quale elencava altri episodi della vita di Gesù rappresentati a fine aprile di quell'anno, tornava a manifestare la sua immutata ammirazione per i numerosi ingegni celesti, nonostante l'inevitabile ripetitività degli stessi, perché evidentemente non finivano mai di destare stupore e commozione nel pubblico:

Domenica [30 aprile 1503] il Sig.re mio patre fece un'altra parte de l'*Istoria de Christo*, che fo la natività, la circumcissione, la purificazione de la M.na, la oblatione et adoratione di maghi, la occisione di innocenti, cum la absentione de la M.na col figliolo, et la disputatione che 'l fece de XII anni in la Sinagoga di Hebrei, li quali acti tuti furono belli et divoti per essere ben conducti, *ma quella natività dove accadete lo aprire del Paradiso et l'ordine del descender de li anzoli che per l'altra mia scripsi fo bellissima cosa da vedere.*⁴⁸

Se, dal punto di vista visivo, colpisce l'affinità di queste descrizioni con l'effetto cinetico offerto da alcune delle testimonianze iconografiche fin qui analizzate (e, in particolare, quella della cupola di Sant'Eustorgio con i suoi angeli danzanti con i piedi appoggiati sui «taglieri»), a conferma della profonda suggestione che questi ingegni esercitavano, parallelamente, tanto sui comuni spettatori, quanto sugli artisti; da quello della dinamica spettacolare sorpren-

47. Lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, Ferrara, 24 aprile 1503, più volte pubblicata. Qui si cita da LIPANI, *Devota magnificenza*, cit., pp. 322-323.

48. Lettera di Isabella d'Este a Francesco Gonzaga, Ferrara, 3 maggio 1503 (cit. ivi, p. 323, corsivo mio).

de constatare che a Ferrara il paradiso a cupola venisse usato, come espediente di sicuro effetto, in tutte le scene che potevano logicamente tollerarne l'impiego, come nell'annuncio a Giuseppe dell'Incarnazione di Gesù o nell'Adorazione dei Magi⁴⁹ che, a rigore di fonti scritturali, non ne avrebbero avuto bisogno, perché non tutte le discese di angeli dovevano necessariamente prevedere l'impiego del paradiso aperto, come dimostra il dipinto con l'orazione nell'orto di Perugino (fig. 25). Se si usava ripetutamente era perché, come conferma la seconda epistola di Isabella, non stancava mai il pubblico affascinandolo ogni volta, e proprio negli anni in cui a Firenze le feste di Oltrarno erano in fase di deciso declino.

4. *Paradisi brunelleschiani e 'pathos' warburghiano*

Il discorso fin qui condotto induce, in conclusione, a porsi una domanda relativa all'affermazione del *pathos* all'antica nelle arti figurative italiane, e segnatamente fiorentine, del XV secolo, argomento pionieristicamente introdotto da Aby Warburg più di un secolo fa, ma vivace oggetto di indagine ancora oggi.⁵⁰ Nella storia dell'arte è un dato ormai assodato e indiscutibile che gli artisti studiarono il movimento di corpi, abiti e capelli nei reperti archeologici dell'antichità, dai sarcofagi alle statue ai rilievi, desumendone quel radicale cambiamento di stile che caratterizzò le loro opere dalla metà del secolo in poi, condensandosi nella figura emblematica della ninfa/menade. Per esemplificare questo processo scelgo volutamente un'immagine ambigua (fig. 26), opera dello scultore Agostino di Duccio – un fiorentino 'esportato' presso una delle tante corti della Penisola, nella fattispecie quella riminese di Sigismondo Pandolfo Malatesta – perché in realtà, come lo stesso Warburg aveva sottolineato, non di ninfa si tratta, ma di un angelo, benché le fattezze e lo 'stile' traggano

49. Come testimonia il cronista Fra' Paolo da Legnago: «Adì 30 ditto [aprile 1503] poi fu rappresentata la Adoratione che venev [sic] a fare li Magi, quando ge offersono oro, Mira, et incenso con la stella, et ge aparse cum un altro bello paradiso, et celo, et quando gionseno ad Herode in Hierusalem cum tute quelle cose pertinenti a tale rapresentatione» (cit. ivi, p. 324. La *Cronaca* in questione, inedita nella sua interezza, è conservata presso la biblioteca dell'Archivio di stato di Modena, ms. 69. Cfr. ivi, pp. 30-31).

50. Data la complessità della questione, mi limito a rimandare ai soli esempi della rivista online «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», www.engramma.it, e, in partic., la sezione *Aby Warburg Mnemosyne Atlas* (http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php. Ultima consultazione: 9 luglio 2022), e del recente *Le Corps et l'Âme*, cit., in partic. il contributo di K. MAZZUCCO, *Une prémisse warburghienne. Éléments de géologie du pathos* (pp. 60-67).

decisamente in inganno.⁵¹ L'ambiguità di questa testimonianza (figura pagana/figura cristiana) pone in evidenza il fatto che, nella ricerca stilistica dell'espressione del *pathos*, la suggestione dei modelli antichi poteva evidentemente essere applicata, senza contraddizioni, a soggetti cristiani, come accade anche, ad esempio, nei due angeli verrocchieschi in terracotta, le cui vesti ondeggiavano virtuosisticamente nella loro materialità statica (figg. 27-28). Proprio commentando questi manufatti Marc Bormand rilevava come:

Les drapés, stupéfians de virtuosité, forment la partie la plus inventive et la plus spectaculaire de ces reliefs. Si, dans la première moitié du siècle, des artistes florentins comme Lorenzo Ghiberti traitèrent ce thème avec une rigueur tout antique, il fut aussi largement à l'honneur dans les ateliers florentins de la seconde moitié du siècle, où il devint un véritable exercice de style, tant chez les peintres comme Botticelli ou Filippino Lippi que chez les sculpteurs comme Antonio Rossellino.⁵²

Anche sulla scia di questa osservazione, non credo sia azzardato o semplicistico domandarsi se l'impatto visivo del movimento delle vesti e delle capigliature posticce degli angeli librati nell'aria sugli ingegni brunelleschiani possa aver esercitato sugli artisti una qualche influenza, supplementare non alternativa, nel passaggio dal rigore classicistico del primo rinascimento fiorentino, all'esuberanza cinetica delle figurazioni prodotte nella seconda metà del secolo. Se i paradisi a cupola avevano contribuito a modificare l'iconografia dell'empireo, allo stesso modo credo che anche gli angeli che li animavano si siano naturalmente offerti agli occhi di pittori e scultori, come oggetto visivo, quale concreto modello cinetico per quello studio dei corpi e delle vesti in movimento che si sarebbe affermato come cifra stilistica e culturale dominante del rinascimento italiano.⁵³

51. A. WARBURG, *La 'Nascita di Venere' e la 'Primavera' di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano* (1893), in ID., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. BING, Firenze, La nuova Italia, 1966 (ed. or. *Gesammelte Schriften*, Leipzig, B.G. Teubner, 1932), pp. 1-58: «anche per l'angelo sul bassorilievo di Agostino di Duccio a Milano troviamo il modello di una menade» (ivi, p. 12, corsivi miei).

52. M. BORMAND, scheda 27 nel catalogo *Le Corps et l'Âme*, cit., pp. 128-129: 129, corsivo mio.

53. «Bisognerà dunque considerare e studiare come fattore costitutivo dello stile nella storia della coltura artistica della Rinascita tutto ciò che si riferisce alle feste fiorentine», scriveva, non a caso, Warburg (*Delle 'imprese amorose' nelle più antiche incisioni fiorentine* [1905], in ID., *La rinascita del paganesimo antico*, cit. pp. 179-191: 191).



Fig. 1. Modello interpretativo dell'ingegno per la rappresentazione dell'Ascensione nella chiesa del Carmine a Firenze con i quattro luoghi deputati, ricostruzione di Cesare Lisi e Ludovico Zorzi (Firenze, scuderie del Buontalenti nel parco di Pratolino).

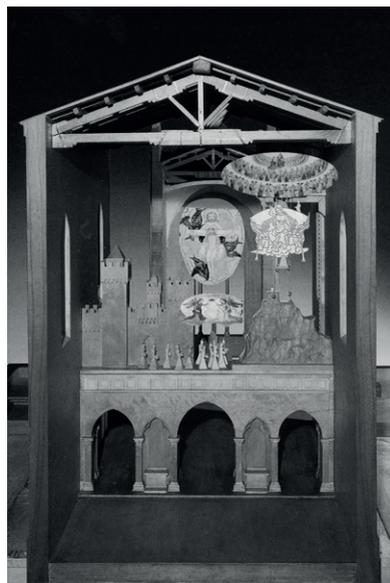


Fig. 2. Modello interpretativo dell'ingegno per la rappresentazione dell'Ascensione nella chiesa del Carmine a Firenze senza il secondo cielo, ricostruzione di Cesare Lisi e Ludovico Zorzi per la mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, 1975.



Fig. 3. Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine*, 1475 ca., tempera su tavola (London, National Gallery, inv. NG1126).



Fig. 4. *Giudizio finale*, particolare, 1495, xilografia (in Beato Simone di Cassia, *Epistole et Evangelii* [...], Firenze, per Ser Lorenzo de' Morgiani & Giovanni di Magontia, ad instantia di Ser Piero Pacini da Pescia, 27 luglio 1495).



Fig. 5. Giovanni di Ser Giovanni detto Scheggia, *Trionfo dell'Eternità*, particolare con la *Santissima Trinità*, 1460 ca., tempera su tavola (Firenze, Museo di palazzo Davanzati).



Fig. 6. Pintoricchio, *Glorificazione di San Bernardino*, particolare, 1484-1486 ca., affresco (Roma, chiesa di Santa Maria in Ara Coeli, cappella Bufalini).



Fig. 7. Filippo Brunelleschi, Cupola della Sacrestia vecchia, 1420-1428 ca. (Firenze, basilica di San Lorenzo).



Fig. 8. Piero del Pollaiuolo, *Incoronazione della Vergine*, 1483, olio su tavola (San Gimignano, chiesa di Sant'Agostino).



Fig. 9. Sandro Botticelli, *Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Evangelista, Agostino, Girolamo ed Eligio* (detta anche *Pala di San Marco*), 1488-1490, tempera su tavola (Firenze, Galleria degli Uffizi).

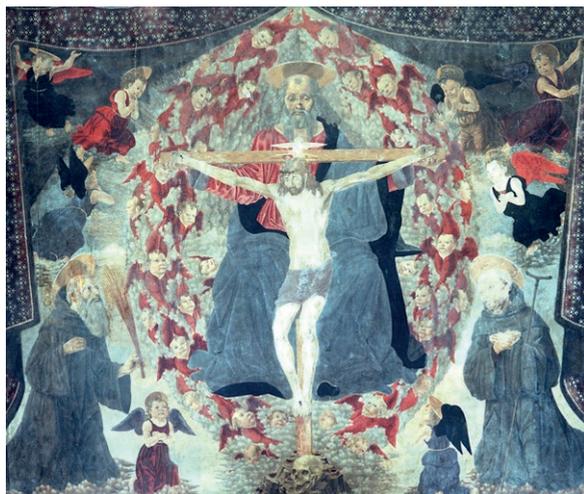


Fig. 10. Alesso Baldovinetti, *Trinità con San Benedetto e San Giovanni Gualberto*, 1472 ca., tempera su tavola (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 8637).

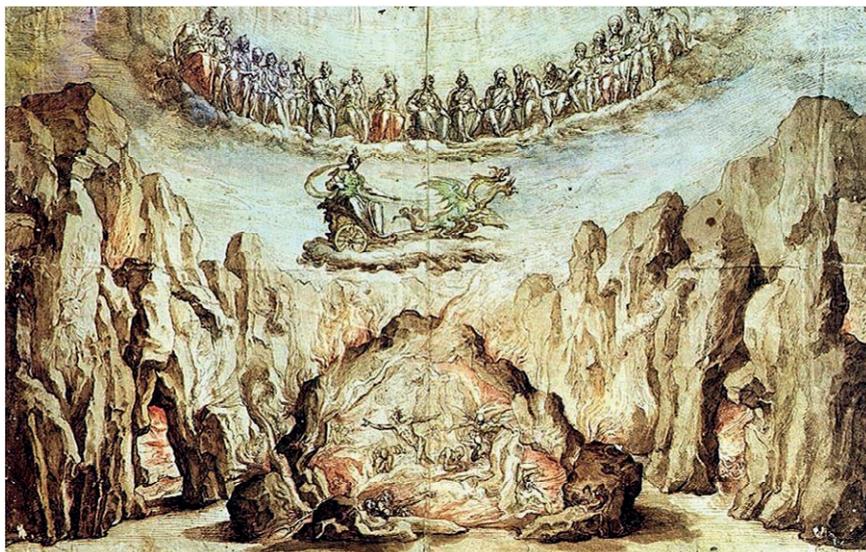


Fig. 11. Bernardo Buontalenti, *La regione dei demoni*, iv intermedio della *Pellegrina*, 1589 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 867 recto).



Fig. 12. Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1526-1530 ca., affresco (Parma, cupola del Duomo).



Fig. 13. Nardo di Cione, *Paradiso*, 1354-1357 ca., affresco (Firenze, basilica di Santa Maria Novella, cappella Strozzi).



Fig. 14. Giusto de' Menabuoi, *Paradiso*, 1378 ca., affresco (Padova, Battistero).



Fig. 15. Sandro Botticelli, *Natività mistica*, 1501, olio su tela (London, National Gallery, inv. NG1034).



Fig. 16. Antonio Rossellino, *Natività con adorazione dei pastori*, 1471-1474, scultura in marmo (Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini).



Fig. 17. Vincenzo Foppa, Cappella Portinari, particolare con la cupola, 1462-1468 (Milano, basilica di Sant'Eustorgio).



Fig. 18. Vincenzo Foppa, Cappella Portinari, particolare degli appoggi per i piedi degli angeli musicanti, 1462-1468, affresco (Milano, basilica di Sant'Eustorgio).



Fig. 19. Melozzo da Forlì, *Ascensione di Cristo*, 1472-1473, affresco staccato dall'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (Roma, palazzo del Quirinale).



Fig. 20. Melozzo da Forlì, *Angelo con tamburello*, 1472-1473, affresco staccato dall'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (Città del Vaticano, Musei Vaticani).

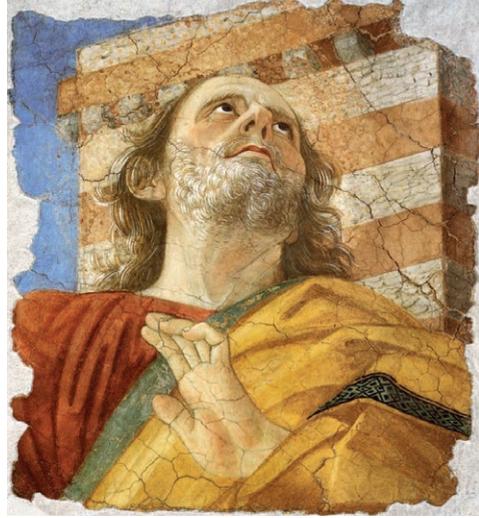


Fig. 21. Melozzo da Forlì, *Testa di Apostolo*, 1472-1473, affresco staccato dall'abside della chiesa dei Santi Apostoli a Roma (Città del Vaticano, Musei Vaticani).



Fig. 22. Melozzo da Forlì, *Paradiso*, 1477-1479 ca., affresco (Loreto, basilica della Santa Casa, cupola della sagrestia di San Marco).



Fig. 23. Melozzo da Forlì, *Angelo in volo*, 1477-1479 ca., affresco (Loreto, basilica della Santa Casa, cupola della sagrestia di San Marco).

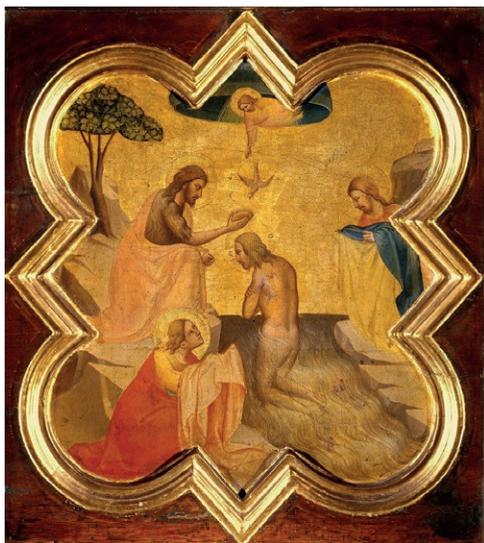


Fig. 24. Taddeo Gaddi, *Battesimo di Cristo*, 1335-1340 ca., tempera su tavola (Firenze, Galleria dell'Accademia, inv. 1890).



Fig. 25. Pietro Perugino, *Orazione nell'orto*, 1483-1493, olio su tavola (Firenze, Galleria degli Uffizi).



Fig. 26. Agostino di Duccio, *San Sigismondo in viaggio verso Agauno*, particolare dell'angelo, 1449-1452 bassorilievo (Milano, Castello Sforzesco, Museo d'arte antica, inv. 1089; già Rimini, Tempio Malatestiano).



Fig. 27. Andrea del Verrocchio e bottega, *Due angeli in volo*, 1480 ca., altorilievi in terracotta (Paris, Musée du Louvre, Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, inv. TH 33-34).

ISABELLA INNAMORATI

POSTILLE A *DELLO INGANNO* DI JACOPO DEL POLTA

1. *Le commedie morali fiorentine: contesto e avanzamento degli studi*

La innovativa ricollocazione della produzione spettacolare fiorentina nel quadro delle dinamiche sociali della vita cittadina dal XIV secolo ai primi decenni del XVI avanzata dagli studi più recenti¹ ha contribuito in modo decisivo per un verso a superare l'impostazione storico-letteraria d'impianto positivista ed evolucionistico che pure tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX fruttò il ritrovamento e la pubblicazione di testi, documenti e autori altrimenti rimasti nell'ombra;² dall'altro a porre in primo piano la fitta rete di relazioni che stringeva una variata tipologia teatrale, spettacolare, cerimoniale – fra cui ebbe spicco la sacra rappresentazione, ma non essa soltanto – alla sua committenza sia istituzionale sia di confraternita, o brigata. In tal modo è stato messo in luce il ricco sostrato di significati che rivitalizza i testi aprendo, inoltre, prospettive sulle modalità della recitazione e degli interpreti in un quadro che solo ora inizia a rivelarsi omogeneo.³

1. Limitando l'esemplificazione ai contributi più rappresentativi: R. TREXLER, *Ritual in Florence: Adolescence and Salvation in the Renaissance*, in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, a cura di C. TRINKAUS e H.A. OBERMAN, Leiden, Brill, 1974, pp. 200-264; ID., *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980; N.A. DE MARA, *Republican Reform and the Florentine 'Farsa morale', 1495-1515*, «Forum italicum», XIV, 1980, pp. 378-408; N. NEWBIGIN, *Piety and Politics in the 'feste' of Lorenzo's Florence*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G.C. GARFAGNINI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 17-60; ID., *Feste d'Oltrarno: Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996; P. VENTRONE, *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 1993; ID., *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016. A quest'ultimo saggio si rimanda anche per l'ampia bibliografia sull'argomento.

2. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* (1877), Torino, Loescher, 1891², 2 voll. (rist. anast. Roma, Bardi, 1971); V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924; I. SANESI, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954².

3. In particolare, sulle commedie morali fiorentine, si veda ancora: P. VENTRONE, *Politica e*

Nel cinquantennio che precede il principato, le iniziative dello spettacolo fiorentino diedero vita a una compagine testuale diversificata in base alle specifiche condizioni comunicative: essa si definì non soltanto in vista dell'occasione di destinazione o del tipo di gruppo committente, ma conobbe un vivace periodo di sperimentazione formale, relativa ai testi, volti a valorizzare il messaggio di cui erano vettori, rielaborando con originalità la ricca esperienza cittadina della letteratura da recitarsi del XV secolo (a cominciare dalla sacra rappresentazione, ma anche dalle ottave dei canterini, capitoli allegorici, delle novelle e dei sonetti burleschi) con esiti comparativamente interessanti se si tiene conto della loro contemporaneità rispetto alla cosiddetta commedia regolata affermata a Ferrara, Urbino, Roma e Firenze stessa.

D'altro canto, la fase storica attraversata dal capoluogo toscano tra la fine del XV secolo e i primi del XVI fu violenta e instabile: furono anni di sconvolgimento dell'intero quadro politico peninsulare con la discesa di Carlo VIII. A Firenze, in particolare, tale evento innescò una dinamica di scontro politico tra fazioni che portò alla rapida sostituzione del potere mediceo con quello savonaroliano, di questo con quello soderinano e infine del definitivo ritorno mediceo; anni di acuto travaglio ideologico con violenti scontri di piazza. Mancò, a Firenze, un polo egemone stabile, come la corte signorile di Ferrara o quella urbinata, che funzionasse come centro unitario di promozione culturale della nuova forma della commedia in volgare esemplata sui modelli greco-latini. Qui la condizione di precarietà del potere e di intensa conflittualità cittadina fu il contesto nel quale una molteplicità di voci sociali si espressero dando vita a una drammaturgia caratterizzata dall'eclettismo che comprendeva, accanto a quelle più tradizionali come la sacra rappresentazione, forme nuove, come le commedie morali.⁴ Solo di recente è stato rilevato l'interesse delle commedie e farse morali fiorentine sia per la loro specificità rispetto alla produzione allegorico-mitologico ed egloghistica delle altre corti italiane sia per la stretta relazione dei testi con i centri associazionistici committenti legati in forme differenziate a specifici gruppi di potere, sia per la particolarità delle tematiche. Paola Ventrone, che ha dedicato vari e importanti studi al teatro fiorentino del periodo e in particolare alla figure degli araldi come autori-attori di tale forma di drammaturgia, ha sottolineato come nelle commedie

recitazione a Firenze prima del principato, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 7-24.

4. L'espressione è già nell'*Argumento* della *Comedia di opinione fra li dei*, adespota, pubblicata da F. NERI, *Sulle prime commedie fiorentine*, «Rivista teatrale italiana», xiv, 1915, pp. 1-14. «Tu sentirai gentile spettatore, / In questa breve e moral commedia». Su di essa mi permetto di rinviare a I. INNAMORATI, *Due «commedie morali» del primo Cinquecento fiorentino*, «Quaderni di teatro», V, 1982, 18, pp. 89-105, dove analizzo anche *L'inganno* di Jacopo del Polta di cui il presente contributo costituisce integrazione.

morali, al pari di altre e più conosciute forme drammaturgiche fiorentine del periodo, in specie le sacre rappresentazioni, «l'uso del teatro come strumento della comunicazione politica a sostegno dell'ideologia repubblicana» si estenda almeno sino alla fine della seconda repubblica, nel 1530, un periodo in cui fiorirono farse e commedie morali di chiaro intento ideologizzante collegato a istanze contingenti.⁵

Si palesano notevoli differenze formali fra la nuova forma drammaturgica della commedia 'regolata' e l'insieme dei testi delle commedie morali fiorentine benché la contiguità dei gruppi committenti e dei destinatari, degli artefici coinvolti, della tradizione, della lingua e dei 'sali' si confermi di volta in volta con evidenza. Rispetto alla commedia moderna, i testi delle commedie morali appaiono formalmente più legati alla tradizione della letteratura recitabile e alla drammaturgia quattrocentesca, per via della presenza di figure allegoriche, della struttura paratattica, della metrica desunta dall'esempio della sacra rappresentazione ma anche dai capitoli in terza rima.

Comedia di opinione fra li dei, *Farsa dell'uomo che si vuol quietare e vivere senza pensieri*, *Commedia di adulatione*, *Farsa in qua dannati sunt iuvenes*, *Sperientia*, tutte di autore ignoto, e la *Commedia di ingratitude* di Giovanbattista dell'Ottoneo, la *Comedia di Fortuna* e l'*Interconvivio dello Inganno* di Jacopo del Polta sono alcuni dei titoli di tale particolare drammaturgia prevalentemente anonima, tranne alcuni casi in cui è certa la paternità degli ultimi araldi della repubblica fiorentina.

2. 'Dello Inganno' della Compagnia della Cicilia

In particolare, *Dello Inganno* di Jacopo del Polta, soprannominato Bientina dai territori d'origine della famiglia, presenta qualche ulteriore motivo di interesse per la manifesta relazione con la committente compagnia della Cicilia, resa nota dall'epigrafe nel manoscritto in cui è conservata l'operetta.⁶ *Dello Inganno* è una composizione tutta incentrata su di una disputa che oppose la confrater-

5. VENTRONE, *Politica e recitazione a Firenze prima del principato*, cit., p. 7.

6. Firenze, Biblioteca nazionale centrale, ms. Magl. VII 1186. A c. 85r. si legge: «Dello Inganno / della compagnia della Cicilia / composta per maestro Jacopo del Bientina / araldo della magnifica Si^a di Firenze / Copiata per me Girolamo da Empoli». A c. 86r. si trova l'incipit: «Inter Convivio Alla compagnia della cicilia a fiesole / lo ingano [sic] comincia a parlare / Ve ch'è pur vero quel proverbio che dice». Il testo è pubblicato in M. CATAUDELLA, *Jacopo da Bientina e un suo interconvivio*, «Filologia romanza», VII, 1960, pp. 143-156; e in ID., *Farse morali fiorentine*, testi raccolti e annotati da M. MONTANILE, Salerno, Edisud, 1984, pp. 110-121. Cito da quest'ultima edizione.

nita della Cicilia, proprietaria di un oratorio attiguo al terreno del convento di San Francesco in Fiesole, e il convento stesso, desideroso di espandersi a danno della confraternita come appare dalle parole pronunciate dall'Inganno. Su questo testo ci soffermeremo brevemente per tentare di comprendere l'uso del teatro nelle consuetudini conviviali delle confraternite di adulti.

Jacopo del Polta (Firenze, 1473-1539), ultimo araldo della repubblica, erede del titolo per le sue capacità di composizione e recita di testi d'occasione, per le sue salde relazioni con le brigate oligarchiche teatralmente più attive a Firenze, con trascorsi giovanili savonaroliani reindirizzati, successivamente, verso contesti sociali di fede medicea, riscosse notevole fama come inventore estemporaneo di scenette in occasioni festive al punto da essere ricordato (insieme ad altri celebri interpreti dell'epoca come Giovanbattista dell'Ottonaio, il Barlachia e il Baia) dagli scrittori più colti e raffinati della generazione successiva alla sua, come Vasari e il Grazzini.⁷

L'interconvivio *Dello Inganno*, in terzine, privo di scansione in atti o parti e con l'intervento di figure allegoriche, appare di fattura tradizionale (benché orientato alla resa recitativa come la maggior parte delle altre commedie morali) ed è di ardua interpretazione quanto al significato, come solitamente accade ai testi di natura strettamente occasionale.⁸

Il manoscritto che conserva il testo non trasmette la data dell'*Inganno*, ma il Bientina vi viene già qualificato come «araldo della magnifica S.ia di Firenze» e ciò accerta che la trascrizione dell'interconvivio risale al periodo successivo al conferimento della dignità araldica (1527), ma la data della composizione potrebbe anche essere precedente.

L'occasione della recita fu una riunione conviviale. Consuetudine dei confratelli della Cicilia era, infatti, quella di riunirsi per un pasto in comune in due ricorrenze annuali: per il 25 marzo, festa dell'Annunciazione e primo giorno dell'anno secondo il calendario fiorentino, e per il 22 novembre, giorno dedicato a Santa Cecilia. Probabilmente l'interconvivio del Bientina fu recitato per allietare il pasto dei confratelli e nello stesso tempo farli riflettere, in sintonia con la maniera tipica delle composizioni araldiche destinate all'intrattenimento delle più alte magistrature cittadine.

Stando alle parole dell'Inganno, il primo personaggio a parlare, la recita si svolse nell'oratorio fiesolano della compagnia della Cicilia, già in lite con i frati francescani:

7. Cfr. I. INNAMORATI, *Del Polta, Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1990, vol. 38, pp. 243-244.

8. Si veda ancora VENTRONE, *Politica e recitazione a Firenze prima del principato*, cit., pp. 12-13, che sottolinea l'importanza di porre in relazione le scelte formali 'irregolari' di tal genere di testi recitativi con la loro «funzione nella cultura della rappresentazione».

Egli è un pezzo ch'io non fu' tra voi
 alla scoperta, perché le brigate
 fanno romor e non mi ci vorrebbono,
 tanto è ch'io sono di nuovo istato frate
 qui in vicinanza, e, come preso m'ebbono,
 i' cominciai a fare la mia usanza
 e mostrai *qui* el bel luogo ch'egli avrebbono
 se vi potevon carpir *questa stanza*:
 perché gli arebbon poi per tutto detto
 d'aver fatto quel bene all'osservanza
 dello allargarsi.⁹

Nei confronti dei frati francescani traviati, l'autore non esita a recuperare i toni taglienti della tradizionale satira antifratesca, rimodellata sugli umori dei committenti: si pensi al doppio senso della parola «osservanza», del penultimo verso citato, in cui il termine dell'Osservanza francescana viene rovesciato nel suo significato contrario, ossia quello di attenzione ad allargare i confini delle proprietà conventuali («osservanza dello allargarsi»).

Nei primi cento versi dell'operina, l'Inganno racconta, assolvendo alla funzione di prologo, che dopo esserne stato a lungo lontano, ora è tornato dai confratelli della Cicilia per farsi riammettere in compagnia, ma i confratelli non lo riconoscono perché è truccato e travestito («e' ci è molti che sanno/ ben chi i' sono, ma la pelle rugosa/ e l'essermi vestito d'altro panno/ vi rende dubbj e non mi conoscete, /or su in buonora: i' sono el vostro Inganno»).¹⁰ In questo frattempo – continua – ha trovato alloggio lì accanto, presso il convento dei francescani, dove ha iniziato a tessere le sue frodi. I frati, da lui stesso subornati, hanno esiliato la Povertà, l'Astinenza e il Disagio e hanno concepito l'idea di impadronirsi della stanza della Cicilia. Fra costoro, però i frati più giovani erano di tutt'altro avviso:

et hanno detto: che ci giova o vale
 l'aver per tempo abandonato el mondo
 poi farci servi del ben temporale?
 El cristiano non può aver l'almo giocondo
 se non lassa ogni cosa affatto affatto;
 ma questa è la fatica questo è 'l pondo!

9. CATAUDELLA, *Farse morali fiorentine*, cit., p. 111, vv. 21-31. Miei i corsivi. Nel successivo intervento di Santa Cecilia, la patrona della compagnia afferma: «Or sù, in buon ora, in questo vostro ispasso / che voi pigliate *nella casa mia*, / ogni vano operar da voi sia casso» (ivi, p. 115, vv. 140-142).

10. Ivi, p. 111, vv. 11-15.

Che ci hanno quei della Cicilia fatto?
 hanno in sul lor murato un oratorio
 per ringraziare Idio che è pur ben fatto
 e doverremo dar loro adiutorio;
 e no' vogliam che sieno perseguitati
 solum per far più grande el refettorio!¹¹

Oltre alla Povertà, i frati corrotti hanno scacciato dal convento anche la Carità e la Pace che infatti compaiono subito dopo l'Inganno, anche loro sotto forma di figure allegoriche, condotte in scena da Santa Cecilia. L'Inganno, peraltro, non abbandona lo spazio della recitazione restando ad assistere alle allocuzioni di Santa Cecilia, poi della Carità e della Pace, per scambiare con loro poche battute prima di scomparire definitivamente. Merita rilevare però che costui, prima di chiudere il suo intervento principale, ribadisca, come aveva fatto intendere nei versi d'esordio, di essere già stato ospite della confraternita, alludendo probabilmente a un precedente dissidio interno alla confraternita, per cui ora, afferma, vorrebbe riprendersi quel posto che gli era stato promesso:

Io ci fui pure amato e riverito
 un tempo fa, ma voi non siete quelli
 tanto ch'io temo d'essere ischernito.¹²

Come a dire che l'attuale, rinnovato organico dei confratelli si presenta ora pronto contro qualsiasi insidia dell'Inganno.

Santa Cecilia prende quindi la parola, per ottantaquattro versi, esortando i confratelli ad amarsi l'un l'altro con citazioni evangeliche e ammonizioni apocalittiche riecheggianti l'esperienza giovanile savonaroliana dell'autore:

Sia prudente ciascun come el serpente
 semplice e puro come colomba
 e siate grati a Dio et alla gente.
 Io so che negli orecchi vi rimbomba
 l'aver essere da Dio giudicati,
 quando verrà la spaventevol tromba.
 Se senza carità saranno e' frati
 e senza carità sia chi esser vuole
 saranno tutti all'inferno dannati.¹³

11. Ivi, p. 112, vv. 58-69.

12. Ivi, p. 113, vv. 91-93.

13. Ivi, p. 114, vv. 125-130.

Forse in virtù di tal genere di moniti, Girolamo da Empoli scelse di trascrivere l'opera del Bientina sull'unico manoscritto che la conserva. Sia consentito, a questo punto, un brevissimo *excursus*: Girolamo da Empoli fu zio di quel famoso mercante e viaggiatore fiorentino, Giovanni da Empoli, al servizio delle più importanti imprese mercantili italiane e portoghesi, sotto le armi dell'Albuquerque.¹⁴ Per tre volte Giovanni navigò verso i territori della Cina e morì nel corso del terzo viaggio, nel 1517. Principale fonte informativa sulla biografia dell'avventuroso viaggiatore fu la *Vita di Giovanni da Empoli* compilata da suo zio, Girolamo appunto, del quale non possediamo molte altre notizie.¹⁵ Quest'ultimo narra, fra l'altro, che il nipote Giovanni, educato dal padre Leonardo e da lui stesso ai più severi principi della morale, fece parte delle schiere dei fanciulli savonaroliani e che la notte dell'assalto al convento di San Marco per catturare il Savonarola, egli si ritrovava proprio all'interno dell'edificio, nella libreria dei domenicani, insieme a Bartolomeo della Porta, il pittore Fra' Bartolomeo, che si fece poi domenicano.¹⁶ Girolamo dovette ispirare la sua vita alla predicazione di Bernardino da Siena. Lo suggerisce il fregio con cui volle adornare il frontespizio del codice su cui vergò la vita del nipote: il trigramma (JHS con la croce sopra la seconda lettera) diffuso dal riformatore francescano come contrassegno del culto per il nome di Gesù. Girolamo annotò di suo pugno l'età che aveva nel 1544, ottantanove anni, quando finì di redigere la biografia di Giovanni. La grafia è la medesima del codice magliabechiano in cui è raccolto *Dello Inganno* di Del Polta. Ora: se non è possibile accertare rapporti diretti di Girolamo da Empoli con i confratelli della compagnia delle Cicilia si può almeno ipotizzare che egli conoscesse o fosse amico del Bientina, il quale da fanciullo fu savonaroliano anche lui e visse, come Giovanni da Empoli, la angosciosa esperienza dell'assalto al convento di San Marco nell'aprile del 1498.¹⁷

Ma tornando all'interconvivio: nell'esortare i suoi devoti, Santa Cecilia vorrebbe veder scacciato l'Inganno, e pur sottolineando l'errore nel quale sono caduti i conventuali, non lesina raccomandazioni caritatevoli affinché i confratelli perdonino e non fomentino ulteriori litigi:

Discacciate da voi la passione
non guardate all'exemplo dei vicini

14. Si veda in proposito: M. SPALLANZANI, *Giovanni da Empoli, un mercante fiorentino nell'Asia portoghese*, Firenze, S.P.E.S., 1999.

15. Pur erronea in alcuni punti, la *Vita di Giovanni da Empoli* scritta da Girolamo resta ancora la fonte principale di informazione sul giovane mercante e viaggiatore fiorentino.

16. Cfr. E. MANCINI, *Giovanni da Empoli, mercante e viaggiatore (1483-1517)*, Empoli, Lambruschini, 1929, pp. 4-5.

17. Cfr. INNAMORATI, *Del Polta, Jacopo*, cit.

che son per quella fuor d'ogni ragione.
 Abbiate discrezion de' poverini
 che anniegan tutti in un bicchier di polvere,
 tanto l'ambizion gli tien pecorini.
 [...]
 però ciascun di voi segua lo stile
 del buon cristiano e pregate per loro,
 perché sempre pietoso è 'l cor gentile.¹⁸

Raccomandazioni dirette a persuadere l'intero collegio dei confratelli, evidentemente non così unanime nell'atteggiamento da prendere nei confronti dei padri francescani: se addivenire, cioè, a pacificazione del contenzioso o piuttosto riaprire una causa legale affrontando un'insidiosa contrapposizione con l'istituzione religiosa che era storicamente la guida spirituale della confraternita.

La finalità di scongiurare il pericolo di una spaccatura all'interno della confraternita (forse già verificatasi in passato, stando alle parole allusive dell'*Inganno*) sembra alimentare tutti gli interventi dei personaggi allegorici i quali alternano la minaccia delle pene infernali all'esortazione alla pace, all'amore fraterno e a seguire gli ammonimenti di Gesù Cristo. Afferma infatti la Carità:

Ma prima ben, seconde el mio parere,
 vo' lasciar a costoro un sol precetto
 el qual come cristian debbon tenere:
 notate tutti che 'l Signore ha detto
 che e' non sta dove non regna pace
 e chi vuole in sua grazia essere accetto,
 arda del fuoco di mea santa face.¹⁹

In quest'ottica non stupisce il fatto che nell'*Inganno*, in cui San Francesco interviene come personaggio principale, figurino la Carità – intesa qui soprattutto come amore fraterno anche verso i nemici – e la Pace – intesa come concordia – in luogo delle virtù tipicamente francescane come la povertà, la semplicità, il disprezzo per gli agi terreni pur menzionate dall'assistiate, ma non personificate né chiamate a parlare nell'operina. *Dello Inganno* mira, infatti, alla duplice finalità di rappacificare gli animi e riunire i confratelli in concordia e amore reciproco, respingendo la tentazione di riaprire un contenzioso con i frati confinanti. Dei quali, peraltro, San Francesco, non appena prende a parlare, rileva il decadimento morale in tutte le sue manifestazioni sottolineando il torto subito dai confratelli.

18. CATAUDELLA, *Farse morali fiorentine*, cit., p. 115, vv. 155-160 e 170-172.

19. Ivi, p. 117, vv. 210-216.

Infatti il santo afferma che, dopo aver visitato il convento fiesolano, ha trovato il proprio gregge del tutto sviato dai suoi precetti: non la povertà, semplicità e umiltà, bensì la superbia, «l'architettura / col fasto e colla pompa accompagnata».²⁰ Volgendosi poi alle scritture della biblioteca riferisce di aver trovato una moltitudine di atti e protocolli notarili e tra questi ha visto che i francescani hanno «mosso un piato», ossia hanno fatto causa alla compagnia:

Io guardo poi su quel che gli è fondato,
veggo che e' si contende un mezzo muro
e veggo che gli è intero a lor restato,
tanto ch'io non mi tenni ben sicuro
e son venuto a parlar con voi,
perché qualcuno de mia ci raffiguro.²¹

La condanna del proprio gregge dovrebbe suonare come un implicito risarcimento morale alla compagnia della Cicilia, col riconoscimento delle sue buone ragioni; in realtà il fine dell'allocuzione è ancora quello di ricomporre ogni contesa sicché l'assisiense ripartisce equanimente la colpa tra entrambi i contendenti, frati e confratelli esortandoli a cessare ogni contesa e a pensare al bene dell'anima:

E soleva el mio gregge essere accepto
per tutto, ora e' par che sia mezzo deluso;
ma di qua e di là viene el difetto:
non volete voi ire in Paradiso
e loro ancora non vi vogliono andare.
Questa non è la via, i' ve n'avisò,
hanno insieme e' cristiani a litigare
e non a piatire co' secolari e frati;
stolti, ch' avete voi del mondo a fare?²²

Sicché l'appello alla concordia universale che anima integralmente *Dello Inganno* svolgerebbe la sua funzione persuasiva in una duplice direzione: verso l'esterno, tutelando uno *status quo* favorevole all'istituzione francescana e ripristinando relazioni di buon vicinato che si erano irrimediabilmente deteriorate; verso l'interno della confraternita stessa per prevenire un'eventuale spaccatura tra coloro che intendevano reagire al sopruso subito e quanti, invece, intendevano superare l'incidente riprendendo la normale attività della confraternita.

20. Ivi, p. 118, vv. 242-243.

21. Ivi, p. 118, vv. 253-258.

22. Ivi, p. 119, vv. 262-270.

Nei primi decenni del XVI secolo, contrassegnati da violenti capovolgimenti di fortuna, l'armonia sociale era concepita da tutta la comunità cittadina come un valore prezioso e irrinunciabile per poter preservare gli equilibri economici e sociali di singoli e gruppi, la sopravvivenza di fazioni, comunità, famiglie.

L'uso 'politico' del teatro si manifesta, in questa operina, come strumento di conferma delle virtù di equilibrio e concordia universale che già furono dello stato repubblicano fiorentino e che ora vengono evocate a beneficio delle buone relazioni tra la confraternita della Cicilia e il convento francescano evitando che l'inasprimento della contrapposizione per via d'interesse fomentasse disordine compromettendo la credibilità delle rispettive istituzioni.

L'operetta recitativa si propose di esorcizzare la frustrazione di alcuni confratelli a causa del sopruso sofferto riconducendo tutti a più miti consigli ed eludendo scissioni o ulteriori iniziative legali contro il convento fiesolano: la committenza (i membri più influenti della congrega della Cicilia o addirittura il potere centrale per tramite loro) avrebbe così richiesto all'autore di comporre e inscenare una breve farsa morale – forse da lui stesso recitata nel ruolo dell'Inganno – che sancisse l'accordo interno alla compagnia, probabilmente raggiunto con difficoltà. Un teatro a uso interno, privatizzato, promosso da una parte e destinato all'altra parte dei confratelli per tutelare la concordia della associazione.

NICOLA BADOLATO

«NON HO SCRITTO UNA TRAGEDIA, MA UN DRAMA
PER LE SCENE DI VENEZIA»:
I LIBRETTI DI ADRIANO MORSELLI PER IL SAN
GIOVANNI GRISOSTOMO (1688-1692)

1. *Introduzione*

Il nome di Adriano Morselli figura tra i drammaturghi per musica di prim'ordine attivi a Venezia nella seconda metà del Seicento. Per quanto scarse, le notizie sulla sua biografia ci consegnano il profilo di un letterato ben inserito nel circuito teatrale dell'epoca.¹ Da alcuni ritenuto, forse erroneamente, segretario della duchessa di Brunswick e attivo in quella corte come maestro di cappella e direttore teatrale attorno al 1670,² nei suoi anni giovanili fu molto più probabil-

1. Francesco Saverio Quadrio (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, F. Pisarri, 1744, vol. III, p. 478) definisce Morselli semplicemente «veneto»; Girolamo Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, Modena, presso la Società Tipografica, 1793, vol. VIII, p. 493) lo dice più precisamente «veneziano», affiancandolo a Francesco Silvani, un altro importante librettista della generazione successiva. Il nome di Morselli non compare però nell'elenco dei «cittadini» veneziani compilato da Giuseppe Tassini nel secondo Ottocento (cinque voll. manoscritti conservati nella biblioteca del Museo Correr di Venezia, segnatura ms. P.D. c 4) e non resta traccia di documenti relativi alla sua vita né del suo testamento nell'Archivio di stato di Venezia. Non abbiamo dati certi sulla formazione intellettuale di Morselli, che pure sul frontespizio dell'ultimo suo dramma per musica, *L'Ibraim sultano* (1692), è indicato come «dottore». Si vedano le voci biografiche di Nicola Badolato nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2012, vol. 77, pp. 205-207 (anche on line: <[https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19169](https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-morselli_(Dizionario-Biografico)/>, consultato il 7 febbraio 2022); e di Harris Sheridan Saunders in <i>The New Grove Dictionary of Opera</i>, London, MacMillan, 1992, vol. III, pp. 472-473 (on line: <, consultato il 10 aprile 2022).

2. Non è improbabile che il musicista in questione sia il tenore Giovanni Morselli, cantore nella Cappella ducale di San Marco e scritturato nella corte di Hannover tra il 1675 e il 1676. Cfr. F. CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1885, p. 46 (ed. aggiornata a cura di E. SURIAN, Firenze, Olschki, 1987, p. 406); V. VAVOULIS, *A Venetian World in Letters: The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover*, «Notes», 59, 2003, pp. 556-609: 592-595; ID., «*Nel teatro di tutta*

mente impiegato come poeta di corte a Mantova sotto Ferdinando Carlo Gonzaga.³ Di certo intrattenne, a Venezia, stretti rapporti con la famiglia Ottoboni, in particolare col cardinale Pietro Vito (1610-1691), eletto papa nel 1689 col nome di Alessandro VIII, e con suo nipote Antonio (1646-1710), procuratore soprannumerario di San Marco e in seguito principe e assistente al soglio pontificio.⁴

La produzione drammaturgico-musicale di Morselli consta di sedici lavori scritti per i principali teatri d'opera di Venezia tra il 1679 e il 1692.⁵ Esordì al San Cassiano nel 1679 con *Candaule* (musica di Pietro Andrea Ziani), ripreso anche a Napoli nel dicembre dello stesso anno; nella medesima sala andarono in scena *Temistocle in bando* (dicembre 1682, musica di Antonio Giannettini) e *L'innocenza risorta, ovvero Ezio* (carnevale 1683, musica di Ziani). Per il San Angelo scrisse *Appio Claudio*, rappresentato nel dicembre 1682 con musica di Giovanni Marco Martini; *Falaride, tiranno di Agrigento*, dato nel novembre 1683 con musica di Giovanni Battista Bassani; e *L'incoronazione di Dario*, pensato per il carnevale 1684 con musica di Domenico Freschi. Fu poi attivo nel teatro di San Salvatore, per il quale scrisse *Tullo Ostilio* (carnevale 1685, musica di Marc'Antonio Ziani) e altri tre lavori musicati da Domenico Gabrielli: *Teodora Augusta* (carnevale 1686), *Il Maurizio* (carnevale 1687) e *Il Gordiano* (carnevale 1688).

Nell'ultimo tratto della sua carriera, tra il 1688 e il 1692, Morselli lavorò infine continuativamente per il San Giovanni Grisostomo, di proprietà della famiglia Grimani, per il quale elaborò sei libretti: *Carlo il Grande* (carnevale 1688), con musica di Gabrielli; *Amulio e Numitore* (carnevale 1689), *Pirro e Demetrio* (carnevale 1690) e *L'incoronazione di Serse* (carnevale 1691), tutti composti da Giuseppe Felice Tosi; *La pace fra Tolomeo e Seleuco* (carnevale 1691) e *L'Ibrahim sultano* (carnevale 1692, postumo), entrambi con musiche di Carlo Francesco Pollarolo.

La fama di Morselli si diffuse ben presto anche fuori Venezia: alcuni suoi drammi godettero infatti di fortunate riprese romane, con tutta probabilità favorite dai legami che il librettista aveva intrattenuto con la famiglia del cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), vice-cancelliere di Santa Romana Chiesa e

l'Europa". *Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010, pp. 368, 379-80, 390, 415, 419.

3. Cfr. E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres (1660-1760)*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 133 nota 269.

4. Per entrambi Morselli scrisse una serie di sonetti encomiastici, conservati in un unico esemplare superstite nella Bibliothèque Nationale de France (Yd. 864).

5. Per le attribuzioni dei drammi composti fino al 1688 cfr. C. IVANOVICH, *Minerva al tavolo*, Venezia, Nicolò Pezzana, 1681 (ed. aumentata in Venezia, Nicolò Pezzana, 1688, in part. pp. 433-452; reprint a cura di N. DUBOWY, Lucca, LIM, 1993); G.C. BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, Buonarrigo, 1730, pp. 115, 242. Per i lavori rappresentati nelle stagioni teatrali successive, si fa riferimento alle dediche o ai frontespizi dei libretti (cfr. qui tabella 1).

protettore dei teatri in cui vennero per così dire ‘importati’ molti melodrammi veneziani.⁶ Nel 1693 la *Teodora Augusta* (musica di Alessandro Scarlatti) fu data al Capranica,⁷ mentre nel teatro di Tordinona⁸ vennero rappresentati nel 1693 il *Seleuco* (musica di Scarlatti), nel 1694 *Tullo Ostilio* (musica di Giovanni Bononcini) e *Pirro e Demetrio* (musica di Scarlatti, ripresa poi anche a Napoli) e nel 1698 *Temistocle in bando* (musiche di Giovanni Lorenzo Lulier, Marc’Antonio Ziani e Giovanni Bononcini).⁹ Vari altri teatri italiani e stranieri ospitarono drammi di Morselli: il *Candaule* fu dato nel 1684 a Castelbuono, nei pressi di Palermo, e ripreso a Napoli nel 1706 (con musica di Domenico Sarro); *L’innocenza risorta* fu ripresa a Reggio nell’Emilia come *Il talamo preservato dalla fedeltà di Eudossa*, poi a Napoli nel 1686 come *Ezio* (musica di Scarlatti); la *Teodora Augusta* fu data a Piacenza nel 1689 come *Teodora clemente* (musica di Bernardo Sabadini); *L’incoronazione di Dario* passò a Bologna nel 1705 col titolo *Li tre rivali al soglio* (musica di Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini); *Pirro e Demetrio* comparve a Brunswick nel 1696, a Firenze nel 1711 come *La forza della fedeltà* e poi a Monaco di Baviera nel 1721 come *L’amor d’amico vince ogni altro amore* (musica di Pietro Torri).

2. Tendenze drammaturgiche e stilistiche: convenzioni, topoi e scene tipiche

Nel complesso mosaico della drammaturgia musicale veneziana del secondo Seicento l’attività di Adriano Morselli occupa una tessera di particolare inte-

6. Sulla figura di Pietro Ottoboni si vedano le voci biografiche di Lowell Lindgren in *The New Grove Dictionary of Opera* (cit., vol. III [1992], pp. 796-797) e in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, MacMillan, 2001, vol. XVIII, pp. 807-809), nonché il profilo che ne traccia Flavia Matitti nel *Dizionario biografico degli italiani* (cit., vol. 79 [2013], pp. 837-841, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-ottoboni_%28Dizionario-Biografico%29/>, consultato il 12 aprile 2022). Sull’attività teatrale dell’Ottoboni si veda M.L. VOLPICELLI, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1989, pp. 681-781; G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni. Il grand sièle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, 1, pp. 130-192; N. BADOLATO, *“All’occhio, all’udito ed al pensiero”*: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, Torino, Fondazione 1563 per l’arte e la cultura, 2016.

7. Cfr. E. NATUZZI, *Il teatro Capranica dall’inaugurazione al 1881: cronologia degli spettacoli con 11 indici analitici*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1999, pp. 114-115.

8. Per la storia di questa sala teatrale si riveda il classico A. CAMETTI, *Il teatro di Tor di Nona poi di Apollo*, Tivoli, Chicca, 1938. Cfr. inoltre S. ROTONDI, *Il teatro Tordinona: storia, progetti, architettura*, Roma, Kappa, 1987.

9. Cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1988, pp. 644, 655-656, 672-673, 727.

resse: si può annoverare, infatti, fra i primi veneziani ad alimentare un filone piuttosto innovativo nella librettistica dell'epoca, particolarmente sensibile ai modelli del teatro classico francese e per lo più ispirato a tematiche 'serie' o 'tragiche'. Di questa tendenza sono esempio eloquente soprattutto i lavori prodotti nell'ultima fase della sua attività e più nello specifico quelli scritti per il teatro di San Giovanni Grisostomo. Di proprietà della famiglia Grimani, come è noto questo teatro era stato inaugurato per il melodramma una decina d'anni prima, il 24 gennaio 1678, con *Il Vespesiano* di Giulio Cesare Corradi e Carlo Pallavicino.¹⁰ Sala grandiosa e lussuosissima,¹¹ poté contare sin dalle sue prime stagioni su copiosi investimenti economici della proprietà e sull'ingaggio di cantanti di prim'ordine,¹² oltre che sulla collaborazione di alcuni tra i migliori drammaturghi per musica dell'epoca, fra i quali Giulio Cesare Corradi, Giacomo Francesco Bussani, Girolamo Frisari e Matteo Noris.¹³

Per quanto portato a esplorare nuove tendenze drammaturghe, Morselli tuttavia non deflette, nella costruzione degli intrecci e nell'elaborazione del *plot*, dalle convenzioni di scrittura ormai ampiamente consolidate all'epoca, *in primis* dall'impiego tipico dei personaggi buffi e delle scene comiche; l'orientamento tragico rimanda bensì più un'aspirazione che a una effettiva realtà compositiva, come afferma il poeta stesso, quasi sminuendo ogni intento programmatico, nella prefazione ai lettori dell'*Amulio e Numitore* (1689):

Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia. Basta questa considerazione a render compatibili dalla discretezza del lettore i suoi difetti, quali sa-

10. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 125-126; ID., *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1985, pp. 341-343. Sulla storia di questo teatro si vedano: G. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 77-83 e 140-150; H.S. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo Pallavicino*, PhD Diss., Harvard University, 1985; M.T. MURARO, *Il teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1987, 5-6, pp. 105-113; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985, vol. II, pp. 63-126; G. MORELLI, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo teatro Grimani*, in *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di M.I. BIGGI e G. MANGINI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63; G. STEFANI, *Francesco Santurini impresario d'opera a Venezia (1674-1683)*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 55-82.

11. «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» (MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 57). Cfr. inoltre SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, cit., vol. II, pp. 72-76; M.I. BIGGI, *L'architettura*, in *Teatro Malibran*, cit., pp. 107-135: 107-110; ID., *La scenografia*, ivi, pp. 137-147: 137-138.

12. Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 126.

13. Cfr. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714)*, cit., passim.

ranno in parte scemati dalla musica impareggiabile del sig. Maestro Tosi e dalla virtù singolare de' recitanti.¹⁴

Un'affermazione, questa, con la quale Morselli sembra voler enunciare la consapevolezza di un'opposizione piuttosto netta tra due generi teatrali – il dramma per musica da un lato e la tragedia dall'altro – che, anche quando vertano su una materia comune, divergono di necessità nell'invenzione, disposizione ed elocuzione.¹⁵

Tratto caratteristico della drammaturgia di Morselli è in primo luogo un sensibile distacco rispetto alle unità pseudo-aristoteliche; le sue trame, di tessitura piuttosto complessa, sono di norma articolate su arcate cronologiche molto dilatate e infarcite di mutazioni sceniche assai frequenti. A parole la tematica amorosa, ingrediente di base del dramma per musica veneziano qui come lungo tutto l'arco del Seicento, sembra spesso ripiegata su finalità di edificazione morale ed etico-politica.¹⁶ Ciò avviene a partire anche dalla scelta dei soggetti, per lo più di derivazione storica, che sovente mettono in scena l'ascesa di personaggi e vicende esemplari esibendo le turpitudini e le scelleratezze dei tiranni quasi a titolo di monito. Si veda a tal proposito la breve ma significativa dichiarazione dello stesso Morselli nella dedica del *Pirro e Demetrio* (1690):

Questo drama è tutto amoroso, ma gl'amori sono tutti onesti ed adornati di qualche azione eroica per adattarsi alla dignità del teatro ed al genio nobile de' spettatori.¹⁷

O ancora attraverso la riproposta di argomenti politici e patriottici, particolarmente significativi nell'intorno d'anni della minaccia ottomana in Europa e dell'assedio dei turchi sotto Vienna (1683). Ne è esempio eloquente *L'Ibraim sultano* (1692),¹⁸ in cui l'autore presenta «le immagini del terrore ottomanico descritte ne' fogli di questo barbaro dramma», per quanto

l'autore del drama, per non terminarlo con questo tragico successo, si è presa la libertà tanto accostumata in questi teatri di far apparire fortunati i di lui amori e premia-

14. A. MORSELLI, *Amulio e Numitore*, Venezia, per il Nicolini, 1689, p. [5].

15. Per una panoramica sulle dichiarazioni di poetica contenute nei drammi per musica stampati a Venezia a partire dagli anni Quaranta del Seicento e fino alla metà del Settecento si veda A. CHIARELLI-A. POMPILIO, «Or vaghi or fieri». *Cenni di poetica nei libretti veneziani (1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004.

16. Cfr. P. GALLARATI, *Maschera e musica. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 9 e 210.

17. A. MORSELLI, *Pirro e Demetrio*, Venezia, per il Nicolini, 1690, p. 9.

18. Così lo stampatore nella dedica del libretto dell'*Ibraim sultano* (Venezia, per il Nicolini, 1692, p. [3]).

te le di lui qualità con la reale grandezza. E se bene l'alterare un'istoria pare oggidì su queste scene un arbitrio che più non cade in osservazione, ad ogni modo, per non disapprovare la delicatezza di qualcheduno, s'è stimato bene di non inserire nella serie de' monarchi ottomani, al mondo pur troppo nota, il nome di Baiazet, facendogli assumere quello d'Ibraino, il che niente ripugna al verisimile, trattandosi d'eccitare un'improvvisa sollevazione.¹⁹

Gli studi sull'opera impresariale alla veneziana si sono sovente soffermati sull'individuazione di una serie di dispositivi scenici, strutture drammatiche, situazioni e meccanismi d'intreccio che, intorno alla metà del Seicento, divengono vere e proprie convenzioni di scrittura;²⁰ il loro impiego è inteso ad assicurare ai drammi il favore degli spettatori che, pur essendo interessati a soggetti sempre nuovi, appaiono comunque affezionati ad alcune ossature più o meno fisse e alle varianti che i poeti di volta in volta sono in grado di apportarvi.²¹

L'esperienza drammaturgica di Morselli non si discosta, nel complesso, da questo orizzonte poetico. Non dissimilmente da quanto s'era ormai consolidato sulle scene dell'opera veneziana, anche nei drammi scritti per il San Giovanni Grisostomo è possibile rilevare una decisa tendenza a un'articolazione

19. Ivi, p. [6].

20. La locuzione è qui impiegata nell'accezione che ne fornisce L. BIANCONI, *Premessa a Tradizione, invenzione e convenzione*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. B., Bologna, il Mulino, 1986, pp. 225-227: «nel campo dell'opera in musica [...] la tradizione è legata [...] alla vischiosità delle istituzioni teatrali e del loro pubblico, che per convenienza economica e patto sociale tendono a perpetuare le forme di produzione. Si tramandano le competenze specifiche del personale operistico [...], si delinea un ambito comune di esperienze condiviso dagli uomini di teatro e dal pubblico, si sedimenta nell'“orizzonte d'attesa” – nelle aspettative con cui lo spettatore si rivolge al teatro d'opera – un corredo di stili e forme e motivi che agevola la comunicazione teatrale e condiziona la sensibilità collettiva. [...] Nel teatro d'opera prosperano le convenzioni che investono la drammaturgia in tutti i suoi aspetti ma hanno un ruolo attivo e una valenza positiva: sono, nell'accezione giuridica del termine, 'convenzione', intese, accordi, patti stipulati tra il palcoscenico e la platea, tra lo spettacolo e lo spettatore». Si rilegga inoltre L. BIANCONI e Th. WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296 (trad. it. parziale: *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattrocento e Settecento*, a cura di C. ANNIBALDI, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252).

21. Lo studio più completo sulla librettistica (non soltanto veneziana) del Seicento resta P. FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 2003. Si vedano inoltre E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991. La studiosa statunitense affronta una delle principali convenzioni operistiche seicentesche, il lamento, nel suo *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «Musical Quarterly», LV, 1979, pp. 346-359. Per un esempio specifico: N. BADOLATO, *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di 'ars combinatoria'*, «Musica e Storia», XVI, 2008, pp. 341-384.

spaziale piuttosto esuberante, che si traduce in un complesso e sfaccettato apparato scenico,²² con varie mutazioni per ciascun atto. L'impalcatura dei drammi si basa su blocchi di scene poste in successione, sequenze organizzate come pannelli che alternano azioni svolte in luoghi differenti, al chiuso o all'aperto, segmenti del testo drammatico distinti dall'uscita ed entrata dei personaggi resi più compatti da un'applicazione tutto sommato abbastanza coerente della *liaison des scènes*.²³ La tabella 1 riassume sinotticamente tutti gli scenari dei sei libretti qui esaminati. Si noterà, in primo luogo, una sostanziale corrispondenza con le principali tipologie sceniche diffuse nei teatri veneziani, grosso modo raggruppabili in quella dozzina di schemi ricorrenti già secondo la classificazione che ne propose Claude-François Ménestrier nel trattato *Des représentations en musique anciennes et modernes* (1681).²⁴ Il numero di mutazioni sceniche oscilla, di dramma in dramma, da un minimo di tre a un massimo di sei per atto; sono inoltre piuttosto frequenti le indicazioni che lasciano immaginare il ricorso a più o meno complesse macchine sceniche impiegate per potenziare l'effetto visivo delle mutazioni a vista: due esempi in *Carlo il Grande*, tre in *Amulio e Numitore*, uno in *Pirro e Demetrio*.

Cambi di scenografia e *mirabilia* scenotecniche così articolate e numerose sono senz'altro spia di un gusto e di un orizzonte d'attesa da parte degli spettatori: demoni che fuggono per aria, movimentate scene di caccia, duelli, carri e mostri che appaiono da sottoterra, letti che si mutano in esseri fantastici, venti trasformati in spiriti sono con tutta evidenza ingredienti particolarmente apprezzati sulle scene operistiche dell'epoca e Morselli dimostra di saperli dosare con sapiente efficacia dentro la propria scrittura. Su tutti, il caso

22. La magnificenza del teatro San Giovanni Grisostomo, insieme con quella dei Grimani suoi proprietari, è lodata già in IVANOVICH, *Minerva al tavolino*, cit., p. 401. Per le vicende di questo teatro cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 77-83; si veda inoltre M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'Opera italiana*, 5. *La spettacolarità*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, Torino, EDT, 1988, pp. 1-122: 61-62.

23. Il principio della *liaison des scènes* è teorizzato da F.H. D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657. Sull'importanza di questo meccanismo nella drammaturgia dell'opera seicentesca si veda H.S. POWERS, *Il "Serse" trasformato (I)*, «Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-492 (trad. it. in *La drammaturgia musicale*, cit., pp. 229-241). Nella dedica al lettore del suo dramma per musica *L'odio e l'amor* (Venezia, Rossetti, 1703), Matteo Noris designa la *liaison des scènes* con la locuzione «inanelatura delle scene», additandolo come uno dei principii cardine nella buona tessitura di un dramma musicale (cit. in A.L. BELLINA-B. BRIZI, *Il melodramma*, in *Storia della cultura veneta*, 5/1. *Il Settecento*, Vicenza, Pozza, 1985, p. 346).

24. Cfr. C.F. MÉNESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681, pp. 168-174. Si vedano anche le considerazioni di B. GLIXON-J. GLIXON, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 245.

di *Carlo il Grande* appare particolarmente significativo. Come è noto, l'apparato scenico impiegato per l'allestimento di quest'opera colpì particolarmente l'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), che in un passo del proprio diario di viaggio lo descrive in termini entusiastici, risultando particolarmente impressionato dal cambio di scena previsto a metà di II 10, laddove la *Camera con letto ove stanno molti fanciulli incantati in sembianza d'amori* segnalata in testa alla scena precedente si muta in una *Oscura spelonca* abitata da un drago, mostri e serpenti:

La mutazione più bella che ho visto in questo teatro fu quella per cui la splendida camera illuminata fu trasformata in una grotta spaventosa; una cosa molto meravigliosa a causa della grande diversità dei due scenari; la scena era illuminata sia dall'alto che da dietro le quinte e rischiarata in maniera eccellente con colore verde, giallo e bianco [...]. La cosa più sorprendente e più difficile che sia stata mostrata quanto a mutazioni di scene in questo teatro fu quando venne calato dall'alto l'intero scenario (contenuto entro il primo interscenio) insieme con un palco tutto nuovo con gente e cavalli vivi, che era una cosa assolutamente sorprendente ed inconcepibile.²⁵

Come s'è detto, un tratto caratteristico della scrittura drammaturgia di Morselli risiede nella riproposizione di *topoi* propri della tradizione librettistica veneziana di metà Seicento. In almeno due drammi il poeta fa ricorso, ad esempio, alla 'scena di follia', certamente uno tra i più fortunati e consolidati dispositivi teatrali dell'epoca.²⁶ Già impiegato nel corso di *Falaride tiranno d'Agrigento* (teatro San Angelo, 1684, musica di Bassani), laddove il cortigiano Perillo imbastisce

25. Cfr. N. TESSIN, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di M. LAINE e B. MAGNUSON, Stockholm, Nationalmuseum, 2002, pp. 357-370: 358 (il passo è qui riportato nella traduzione italiana di H. ZIELSKA citata in MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., p. 83). Attratto dagli aspetti strutturali e macchinistici, Tessin registra dettagli sulle scene di vari altri drammi musicali veneziani, tra cui anche *Il Gordiano* di Adriano Morselli (teatro di San Salvatore, 1688) e *La fortuna tra le disgrazie* di Rinaldo Cialli (teatro di Sant'Angelo, 1688).

26. Esempi molto noti di questo *topos* operistico si ritrovano già nella *Pazzia d'Orlando* di Prospero Bonarelli («opera recitativa in musica» del 1635), nella *Didone* di Giovan Francesco Busenello e nella *Ninfa avara* di Benedetto Ferrari (entrambe del 1641), nella *Finta pazza* di Giulio Strozzi (1641), nell'*Egisto* di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli (1643). Gli antecedenti, è noto, vanno ricercati nella tradizione teatrale di fine Cinque-inizio Seicento: nella *Pazzia* di Giovanni Donato Cucchetti (Ferrara 1581 e Venezia 1597), nella *Pazzia di Panfilo* di Livio Rocco (Ferrara 1614) e in diversi canovacci dei comici dell'Arte. Cfr. P. FABBRI, *On the Origins of an Operatic Topos: The Mad-Scene*, in *Con che soavità: Studies in Italian Opera, Song and Dance, 1580-1740*, a cura di I. FENLON e T. CARTER, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 157-195 (trad. it. *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, in *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, catalogo della mostra a cura di F. MILESI [Fano, 8 luglio-30 settembre 2000], Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72; ora in appendice a FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 341-381).

una serie di inganni basati su finte malattie e follie simulate per sottrarre la figlia Irene alle voglie del protagonista (si veda in particolare la sequenza di scene II 11-17), l'espedito drammaturgico di un'autentica pazzia ritorna in *Carlo il Grande* (1688), un raro esempio di dramma per musica ricavato dall'Ariosto, a quest'altezza cronologica:²⁷ proviene infatti con tutta evidenza dal modello dell'*Orlando furioso* la scena dell'impazzimento del paladino che si sviluppa in particolare in II 5-7. Come nella fonte ariostesca, la lettura dell'iscrizione che Angelica e Medoro hanno inciso sul tronco di un albero a testimonianza del loro amore provoca in Orlando la progressiva perdita del senno:²⁸

SCENA V

ORLANDO.

ORLANDO Dietro a l'infida Angelica tutt'oggi
 sudo nel corso invano. Io della selva
 i più cupi recessi
 tutti spiai. Ma di quai note impresso
 è il solitario faggio?
 "Divenne qui d'Angelica la bella..."
 D'Angelica? che leggo?
 "...in mezzo al bosco ombroso

Legge.

27. Così l'autore nella prefazione *A chi legge*: «Fu già occupata l'istoria di Carlo il Grande dal divino Ariosto nel suo meraviglioso poema. S'è valso l'auttore d'alcuni episodi del medesimo, se ben in qualche parte alterati e per accomodarsi alla scena e perché vi fosse qualche cosa del suo. Ha egli applicato più che all'intreccio alla vaghezza dell'apparenze per dilettar l'occhio, lasciando al signor Domenico Gabrieli l'ufficio di lusingar l'orecchie con la solita armonia delle sue note». Sull'impiego dell'*Orlando furioso* come fonte per la librettistica sei-settecentesca si veda E.M. ANDERSON, *Ariosto, Opera, and the 17th Century. Evolution in the Poetics of Delight*, a cura di N. BADOLATO, Firenze, Olschki, 2013 (in part. pp. 181-185, a proposito di *Carlo il Grande*, di cui si legge un'edizione moderna nel secondo tomo dello stesso studio: *Documents*, pp. 449-495). Cfr. inoltre SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 186.

28. Qui e nelle successive trascrizioni sono stati effettuati i seguenti interventi redazionali: normalizzazione della *h*; distinzione di *u* da *v*; riduzione di *et* ed *È* a *e* prima di consonante, a *ed* prima di vocale; riduzione a *-zi-* dei nessi *-ti-* e *-tti-* più vocale; congiunzione della grafia separata nelle preposizioni articolate, tranne nei casi in cui ciò comporti raddoppiamento fonosintattico, e negli avverbi composti da sintagmi preposizionali (*in fin* → *infin*, *in van* → *invan*, *in vero* → *invero*); normalizzazione delle maiuscole e minuscole, segni diacritici e accenti; normalizzazione e correzione dell'uso improprio di consonanti scempie o doppie quando non si tratti di voci attestate; normalizzazione della punteggiatura. Le porzioni di testo in versi lirici (arie, duetti, cori) sono distinte da quelle in versi sciolti (recitativi) mediante uno spazio bianco interlineare e un rientro supplementare. Ciò che si legge tra parentesi uncinate < > è stato interpolato in sede di trascrizione.

il povero Medoro amante e sposo.”
Sposa Angelica? O dèi!
Dei caratteri infausti
chi gl’arbusti segnò? D’altri il mio bene?
Il sangue entro a le vene
mi s’agghiaccia. Ma come
lasciò l’innata asprezza
la tiranna de’ cori? Eh che deliro.
Altre note io rimiro. *Guarda su l’albero ove scrisse Angelica.*
Ah mi sembrano, o Cieli!
scritte per man d’Angelica. *Le osserva più attentamente.*
scritte per man d’Angelica. Non erro. *Legge.*
“Angelica e Medoro in vari modi
legati insieme di diversi nodi.” *Resta immobile alquanto poi:*
Angelica e Medoro in vari modi
legati insieme di diversi nodi? *Con isdegno.*
O note! o piante! o Amore
sagittario de l’alme,
seminator di piaghe,
machinator di frodi. *Torna a pensare alquanto poi:*
Legati insieme di diversi nodi?

Piangete, pupille,
di tepide stille
l’arena spargete,
pupille, piangete.

Lagrime Orlando? Orlando vede e soffre
che s’innalza e verdeggi
di folti rami adorno
sugl’impressi virgulti il proprio scorno?

Perché più non cresca e scaglia
io quel faggio troncherò,
e per l’orrida boscaglia
fauni e driadi fugherò. *Sfodra la spada e recide l’albero.*

Ah lasso me, che feci. Il dolce nome,
il nome io lacerai
che poc’anzi adorai?
Vada la spada a terra,
la lorica si franga,
si calpesti il cimiero
e la spoglia fatal si squarci e snodi. *Getta l’armi e si snuda, poi pensa.*

- ORLANDO E dove Angelica? T'arresta.
*Giunge Medoro che fugge ad Angelica,
ed il ferma credendolo Angelica.*
- Mèta de' miei desiri,
 fonte de' miei piaceri,
 face de' miei pensieri,
 Angelica. *Lo prende per mano.*
- MEDORO Angelica.(Ei delira.)
 ORLANDO Chi sol per te sospira
 non accarezzi ancora?
 Ancor non t'incateni
 d'Orlando il tuo diletto
 il petto molle al petto.
- MEDORO Error tu prendi, Angelica non sono.
 ORLANDO Pazzo forse son io che non conosca
 le mamme candide,
 il labro morbido,
 il crine lucido
 onde m'allaccio?
- MEDORO (Uscir vorrei d'impaccio.) *Tenta svilupparsi da Orlando.*
 ORLANDO O de l'Arcadia
 ninfa durissima!
- MEDORO (O sorte asprissima!)
 ORLANDO A decider andianne
 gl'amorosi litigi.
 A Parigi, a Parigi. *Corre e si strascina dietro Medoro.*

Se in *Carlo il Grande* il ricorso al *topos* della follia è limitato alla già menzionata sequenza di scene e trova giustificazione essenzialmente nella fonte letteraria alla base del dramma, nell'ultimo lavoro scritto da Morselli per il San Giovanni Grisostomo, *L'Ibraim sultano* (1692), l'impazzimento simulato dell'eroe epónimo assurge invero a principio costruttivo dell'intera vicenda e si lega a una serie di equivoci generati da travestimenti e cambi di identità che coinvolgono vari personaggi. Ibraim sin dal principio dell'opera «si finge stupido» (così è scritto nella lista degli *Interlocutori*); ma se nella scena 1 5 è definito «scemo / di cervello e di mente» (sono parole di Zelto, un eunuco al seguito di Rusteno, in abito di donna per approssimarsi all'amata) e interviene ripetendo a sproposito una tiritera amorosa («Care luci, care, care, / saettatemi pur, ch'io vel perdono»), nondimeno una volta rimasto solo palesa la sua reale condizione e le ragioni che lo hanno spinto a fingersi folle. Si legga a tal proposito la prima parte di 1 6:

Non son stupido, no. Tale io mi finsi
 per sottrarmi alla scure a cui mi danna
 furor di mente e gelosia di scettro.
 Parmi che quegli entro la gonna involto
 sia il giovine Rusteno, unico germe
 di padre a me nemico. Io voglio ancora
 spiar la nota effigie, e se m'accerto
 castigar poi col ferro
 il suo pazzo ardimento
 che i divieti non cura e che non teme
 di violar col piè le sacre soglie
 la lascivia del core
 già nuda appar nelle mentite spoglie.

In più occasioni nel corso del dramma a Ibraim vengono assegnati sproloqui e frasi sgangherate che, se da un lato ne confermano lo stato di folle agli occhi degli attanti, dall'altro rientrano perfettamente nella consapevole finzione del personaggio. Così, ad esempio, in I 15 Ibraim introduce una serie di considerazioni sconnesse per lodare Rusteno (celato nelle sembianze di una donna muta), per far intendere in realtà che ha scoperto il travestimento del suo nemico. E ancora in II 6-7 si presenta in scena armato d'arco intento a inseguire un immaginario caprone «da donna [...] vestito», con ciò volendo palesare il mascheramento di Rusteno. Si legga, a titolo d'esempio, la scena II 6:

IBRAIM	Alla caccia, alla caccia. D'un capro ch'ardito da donna è vestito io seguo la traccia. Alla caccia, alla caccia.
ROSANA	(Ei sempre più delira.)
IBRAIM	(Ei sempre più delira.) Il veggio, il veggio. Io seguo la traccia d'un capro ch'ardito da donna è vestito.
ZELTO	D'un capro ch'ardito da donna è vestito?
<i>a Rusteno</i>	Il figlio di Calisto cangiossi in orsa? Benché di senno privo la pazzia di costui tocca sul vivo.
IBRAIM	Cacciatori, presto, presto, stringetelo, prendetelo.
ZELTO	Che sciocco! (E dove è mai?)

IBRAIM

Sarebbe questo?

Tocca Rusteno.

Seguir vogl'io, sì sì,
 se ben che mi ferì,
 la vaga fronte
 che tutte al monte
 rubò le nevi,
 i fiori al prato
 e al dio bendato
 la face e l'arco.

(Corro veloce ad aspettarlo al varco.)

Un altro dispositivo drammaturgico molto in voga nella librettistica veneziana di metà Seicento è la 'scena di prigionie'. Largamente diffusa nel repertorio sei-settecentesco, essa si costruisce come una serie piuttosto variegata di situazioni in cui uno dei personaggi principali del dramma, in genere l'eroe o l'eroina, è ridotto in stato di prigionia per cause per lo più connesse a vicende amorose.²⁹ La prigionie – una torre, un serraglio, un oscuro carcere – diventa in genere il luogo privilegiato dell'esercizio delle virtù incarnate dai personaggi; le scene di prigionie racchiudono dunque al loro interno episodi di lamento e autocommiserazione, di sfogo disperato contro la crudeltà della sorte, di preoccupazioni per gli amanti lontani, di riscatto e di fuga. Dal punto di vista strutturale, si tratta di norma di una breve sequenza di scene (in media da due a quattro) dall'impianto piuttosto riconoscibile: a un iniziale monologo del prigioniero fanno seguito l'intervento di un secondo personaggio a lui legato affettivamente (antagonista o deuteragonista) e successivi possibili sviluppi quali sentenze di condanna a morte (immancabilmente commutate in grazia sul finire dell'opera), liberazione dai vincoli, progetti di fuga ed evasione.

Morselli dimostra di ben conoscere e padroneggiare questo *topos* operistico e lo ripropone a più riprese nei suoi libretti. Già in *Temistocle in bando* (1683) la sequenza di scene III 5-9 ha luogo in un *Cortile con prigionie* dove è rinchiu-

29. Le origini della scena di prigionie sono molto antiche e sono rintracciabili già nel teatro classico greco-romano. Il primo melodramma veneziano in cui si ritrova una vera e propria scena di prigionie è *Sidonio e Dorisbe* di Francesco Melosio, dato nel teatro di San Moisè nel 1642 con musica di Nicolò Fontei. Altri esempi sono *L'Ormino* di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli (San Cassiano, 1644), *Il Romolo e 'l Remo* di Giulio Strozzi e Cavalli (Santissimi Giovanni e Paolo, 1645), *L'Ersilla* di Giovanni Faustini e Marc'Antonio Ziani (San Moisè, 1648), *La Torilda* di Pietro Paolo Bissari e Cavalli (Santissimi Giovanni e Paolo, 1648), *L'Erismena* di Aurelio Aureli e Cavalli (Sant'Apollinare, 1655). Lo studio più completo su questo *topos* operistico resta quello di A. ROMAGNOLI, «*Fra catene, fra stili e fra veleni...*» *Ossia della scena di prigionie nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995. Per un'analisi specifica cfr. E. ROSAND, «*Ormino travestito*» in *Erismena*, «*Journal of the American Musicological Society*», 1975, 28/2, pp. 268-291.

so Cleofante, uno dei personaggi principali dell'opera. In *Tullo Ostilio* (1685), la sequenza III 8-11 è collocata in una *Prigione con picciol lume*: in questo caso il personaggio incarcerato è Marzia, figlia dell'eroe eponimo, che appare *incatenata ad un sasso*. Nel *Maurizio* (1687), le scene III 9-12 si svolgono in un *Luoco di spettacolo con prigione e serraglio di fiere* dove è rinchiuso il re di Persia Cosdroe insieme con il suo servitore Leno. Anche il palcoscenico del San Giovanni Grisostomo ha ospitato analoghe scene di prigione. In *Carlo il Grande* il paladino Orlando è ridotto in catene (III 6); dolente per la propria condizione, s'addormenta posando il capo sul sasso a cui è legato; l'ingresso in scena di Rinaldo e Astolfo sull'ippogrifo (III 7-8) coincide con il rinsavimento dell'eroe; nello stesso carcere è rinchiuso anche Medoro, di lì a poco raggiunto, per essere liberato, da Angelica (III 9-10).

Ci soffermiamo però in particolare su una sequenza di quattro scene di *Amulio e Numitore* (III 6-9), articolata in quattro differenti segmenti narrativi: la presentazione dell'eroe in catene (Lavinio) che piange la propria condizione sventurata (III 6); l'ingresso dell'amata (Marzia), suo malgrado causa della sorte infausta dell'eroe che a torto ritiene suo antagonista, con dialogo pacificatore e annuncio del sacrificio per aver salva la vita (III 7); l'ingresso dell'antagonista femminile (Silvia), anch'ella reclusa, ora destinata all'eroe (III 8); il dialogo tra i due prigionieri (Lavinio-Silvia; III 9):

SCENA VI

Prigione.

LAVINIO.

«LAVINIO»

Dove siete, che non venite,
fiamme rigide, a divorarmi?
Se mi va struggendo ognora
il rigor de la dimora,
quest'è un troppo tormentarmi.

Dove &c.

Innocente son io, ma però sono
reo di me stesso, se me stesso accuso,
e la sventura mia solo è mia colpa.
Io generoso involo
ai perigli l'amico,
ma ingiusto in me condanno
l'innocenza e la fede,
e alfin son reo, se Marzia reo mi crede.

Fra gl'amanti il più infelice

non fu mai né mai sarà.
Son fedele, e non mi lice
il candore
del mio core
palesar a la beltà.
Fra &c.

SCENA VII

MARZIA, LAVINIO.

MARZIA Lavinio.
LAVINIO Lavinio. A un sventurato
fra i nudi sassi e l'ombra
s'accosta una reina?
MARZIA s'accosta una reina? Io son reina,
ma quel però tu sei che mi facesti.
LAVINIO Hai ragion.
MARZIA H Risolvesti
di sposar Silvia?
LAVINIO Allor che a lei mi unisco
unito ancor vedrai
al gelido Centauro il Cancro estivo.
MARZIA Morrai dunque?
LAVINIO Innocente.
MARZIA Silvia tradisti?
LAVINIO Il nego.
MARZIA Marzia?
LAVINIO Né meno.
MARZIA E come?
a due fé tu serbasti? Ah non m'intendo.
LAVINIO Se più chiaro ti parlo io Silvia offendo.
MARZIA E tanto ami colei
che sin con l'aria vana
dei fuggitivi accenti
d'offenderla paventi?
Cadrai, perfido, ingrato,
de la tua Silvia a canto. *Vuol partire.*
LAVINIO Già che tu mi condanni
moro contento.
MARZIA (Ahi, mi trattiene il pianto.) *Si ferma.*
LAVINIO Vanne, sì sì, fa' che s'appresti il rogo;
con l'ira ardente de le ciglia brune
accelera le fiamme, e incenerirsi

per tuo diletto osserva
 queste languide membra e semivive.
 MARZIA (Marzia non più, non vive.)
 LAVINIO E se ben vuole il fato
 ch'io sia perfido, ingrato,
 agl'uomini odioso ed agli dèi,
 e quel che più m'affligge a Marzia ancora,
 pur dopo la mia morte
 ricordati di me per questi almeno
 che a te, bella, consacro
 respiri estremi, e in un per la corona
 che su le bionde tempie io t'innalzai.
 MARZIA O caro, m'ami tu?
 LAVINIO Come t'amai.
 MARZIA Serbi l'ardore antico?
 LAVINIO Scemo né men d'una favilla.
 MARZIA È certo
 ch'ei non errò.) Mi sei fedel?
 LAVINIO Il core
 l'esponga.
 MARZIA E quel non sei
 che abbracciò la vestale e che gl'altari
 laido bruttò di sacrilegio orrendo?
 LAVINIO Se più chiaro ti parlo, io Silvia offendo.
 MARZIA (Ora più non l'intendo.)
 Vengane Silvia. *Verso la porta, poi a Lavinio.*
 A lei t'accoppia e vivi.
 LAVINIO Di morir son risolto.
 MARZIA Vivi perch'io non mora, e de la mia
 vita ti caglia almeno
 già che a la tua non pensi.
 LAVINIO Or sì che cede ai sensi
 l'alma ostinata e vinta alfin si piega
 agl'imperi d'Amor. Vivrò, se 'l chiedi;
 morirò, se l'imponi;
 sposerò Silvia; in braccio
 ti condurrò del mio rivale istesso,
 e andrò cercando negl'altrui diletti
 le mie sventure.
 MARZIA (O combattuti affetti!)
 LAVINIO Sin che l'Austro in grembo a Marte...
 MARZIA Sin che l'aura a Febo il crine...
 a 2 ...sussurrando agiterà,
 il mio cor t'adorerà.

SCENA VIII

SILVIA, MARZIA, LAVINIO.

MARZIA Ecco, Silvia, lo sposo. (Oh sorte dura!)

SILVIA Lo sposo?

MARZIA Lo sposo? Sì.

SILVIA (Fato crudell!)

MARZIA Che pensi?

SILVIA Nulla, ma...

MARZIA (Stelle ree!)

SILVIA (Cordogli immensi!)

MARZIA La vita io ti conservo e in un la prole,
e (ciò che dee proporsi
a la prole, a la vita)
l'onor avrai, che già perdesti, allora
ch'in laccio d'imeneo sarai congiunta.

LAVINIO Porgi la man.

SILVIA (Che si può far?) Son pronta. *Mentre vogliono
darsi la mano,
Marzia gl'interrompe.*

MARZIA Così presto?

LAVINIO L'impose

MARZIA Marzia, l'alta reina.

MARZIA (Ahi mi sento languir: di selce alpina
l'alma non ho.)

LAVINIO (Manca lo spirto.)

SILVIA (Amore
del mio adorato vago
mi porta in sen l'immagine.)

MARZIA Stringetevi.

LAVINIO, SILVIA a 2 Ubbidisco. *Mentre vogliono darsi la mano,
Marzia di nuovo gl'interrompe.*

MARZIA Piano, la brama ardente
troppo vi rese frettolosi. (Oh dio,
ei non sarà più mio.)

LAVINIO (E resisto?)

SILVIA (E non cado?)

MARZIA (Ah ch'altro mezzo
di salvarlo non c'è!)

MARZIA, LAVINIO a 2 (Demoni...)

SILVIA (Mostri...)

MARZIA, LAVINIO a 2 (...da le porte di Stige...)

SILVIA (...da le selve africane...)

MARZIA, LAVINIO a 2 (...a lacerarmi...)
LAVINIO (...ad ingoiarmi...)
a 3 (...uscite.)
MARZIA Stringetevi, ubbidite. *Si stringono la mano.*

Gioite pur, godete.
(E intanto io piangerò)
Sui vostri labri affiso
posi scherzando il riso
(ch'io cinta dagli affanni,
tiranni,
penando languirò.)

SCENA IX

LAVINIO, SILVIA.

SILVIA Perduto ho Ascanio.
LAVINIO Io Marzia
che per isposa iscelsi.
SILVIA O sparse al vento
amorse querele!
LAVINIO O mal nodrita
lusinghevol speranza!
O Marzia!
SILVIA O Ascanio!
LAVINIO E tanto
dopo ch'io ti son moglie
per l'amica sospiri?
LAVINIO De l'antico amor mio soffri i deliri,
se pietosa tu sei.
SILVIA Li soffrirò, purché tu soffra i miei.
LAVINIO Farò
quanto potrò
per adorarti.
Ma se lo stral primiero
di quel superbo arciero
dal cor non svellerò.
Di me non querelarti.
Farò &c.
SILVIA Farò
quanto potrò
per compiacerti,
ma se col novo foco

né men a poco a poco
 il primo estinguerò,
 non dovrai tu dolerti.

Ancora, la scena di prigione ritorna in un altro dramma dato al San Giovanni Grisostomo, *L'Ibraim sultano* (1692): il protagonista è rinchiuso in una torre che affaccia su un *Cortile con prigionieri da un lato del quale corrisponde una facciata del palagio della sultana*. Dopo un'iniziale fase di autocommiserazione (III 8), l'ingresso in scena dei giannizzeri guidati da Acmat (III 9) prelude a un tentativo di omicidio (III 10) che sfocia però nella fuga del prigioniero, il quale riesce a evadere dal carcere calandosi dalla finestra (III 11).

Si noterà infine la collocazione per così dire strategica di tutte queste scene di prigione, nei due lavori di Morselli appena descritti così come in generale nella librettistica veneziana coeva, nel terzo e ultimo atto: ciò ne testimonia senza dubbio l'efficacia sul piano drammatico, nel costituire in una sorta di *climax* l'antecedente più immediato allo scioglimento del *plot*.

Un'altra delle scene più sfruttate e ricorrenti nel dramma per musica alla veneziana è quella che affida alla lettura di una lettera l'orditura d'una serie di equivoci, rivelazioni o agnizioni molto apprezzate dagli spettatori.³⁰ Morselli impiega questo *topos* già al principio del second'atto nell'*Incoronazione di Dario* (1684), dove la giovane Argene detta al protagonista, di cui è in realtà segretamente innamorata, una lettera che dice destinata al proprio amato, ma con ciò approfittando della situazione per dichiarare il proprio amore (II 1-2). Il drammaturgo ripropone lo stesso meccanismo ancora in altri due lavori per il San Giovanni Grisostomo: *Pirro e Demetrio* e *L'Ibraim sultano*. Nel primo, l'intreccio è in parte ricavato dalle *Vite parallele* di Plutarco e si basa sul legame di amicizia tra il re epirota Pirro e il sovrano macedone Demetrio.³¹ La vicenda prende avvio dal matrimonio fittizio celebrato tra Pirro e la principessa Climene, amante di Demetrio, che però non può sposarla per via di un'antica inimicizia col di lei padre, e s'accorda con l'amico per potergli poi subentrare in seguito. Tra i falsi sposi, tuttavia, nasce l'amore e Pirro si trova a dover combattere tra la fedeltà all'amico e i sentimenti per Climene. Ciò provoca una serie di gelosie e accuse reciproche tra i due sovrani. Nel mentre Deidamia, ambiziosa sorella di Pirro, ordisce un complotto per uccidere il fratello con

30. Una panoramica su questa tipologia scenica si legge in B. GLIXON, *The Letter as Convention in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard*, a cura di J. KNOWLES, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, pp. 125-142.

31. Sulla fortuna di questo libretto di Morselli nei decenni successivi alla sua prima comparsa cfr. S.M. IACONO, *Il "Pirro e Demetrio" di Alessandro Scarlatti: fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l'Europa*, «Rivista italiana di musicologia», XLIII-XLV, 2008-2010, pp. 3-43.

l'aiuto inconsapevole di Mario, figlio del cavalier privato del sovrano e a sua volta al centro di una disputa amorosa che coinvolge anche il principe Clearte, invaghito di Deidamia. Nell'immane lieto fine Demetrio, convintosi della sincerità di Pirro, rinuncia a Climene e prende in sposa Deidamia, che riceve il perdono generale dopo che i suoi piani sono stati sventati con il contributo del fedele Arbante, padre di Mario. In una breve sequenza di scene (II 10-13) Deidamia consegna nelle mani di Mario una lettera, scritta di proprio pugno, recante l'ordine di uccidere Pirro; il che genera abbattimento e sconcerto nel destinatario (di seguito, due scene di questa sequenza):

SCENA XII

MARIO, DEIDAMIA *ritiratasi in disparte*. ARBANTE, BRENO *pure in disparte*.

MARIO No, no, spietato
garzoncello bendato,
le tue faretre no, non vo' temer.
Quel tuo grand'arco
che più d'orgoglio che di strali è carico
ti farò tosto di man cader.

No, no *&c.*

DEIDAMIA Sì risoluto?

MARIO Inclita donna, è troppo
crudele Amor.

DEIDAMIA È troppo
chi 'l segue impaziente: un giorno solo
non matura una messe, e in un istante
farsi non può d'un tenero virgulto
una quercia gigante. Hai tu a bastanza
fermo il petto a l'impresa
ch'io t'accennai?

MARIO Non è sì fermo agl'urti
de le sicane orribili tempeste
il battuto Peloro.

DEIDAMIA Or sei vicino
a le gioie che brami, e ti permetto
di palesar l'affetto.

Mario s'inginocchia.

MARIO Son io, bella, al tuo piè. De' miei natali
umili troppo al paragone e abietti
posi in guardia del cor la rimembranza,
ma se de la tua fronte il raggio ardente
non sdegnò trapassarvi e incenerirlo
quasi folgore acceso

SCENA XIII

MARIO *con la carta in mano.* ARBANTE, BRENO.

MARIO *legge* “Ne la stanza di Pirro in mezzo a l’ombre...”

BRENO *ad Arbante* (Piano t’accosta e leggi.)

MARIO “...io condurti farò. Svena l’indegno
e me per moglie avrai, per dote il regno.”

BRENO (Quanto son curioso!)

MARIO Ch’io sveni un re magnanimo e clemente,
ch’io paghi con la morte

i benefici e offenda

la mia stessa virtù con la mia spada?

No, non è questa de l’onor la strada.

Folle, ma che ragiono?

La caduta d’un re (tal è il costume)

per salir sovra il soglio a l’altro è grado;

purga di reità l’imprese audaci

il terror del periglio. Armisi pure

la destra mia feroce.

Dee preferir chi è saggio

l’error che giova a la virtù che noce.

Fra le piume in mezzo a l’ombre

quel superbo ucciderò,

svenerò...

*Arbante gli leva di mano la carta
e parte seguito da Breno.*

Il genitor! O Ciel! Qual nume averso,
qual barbaro destin qui lo condusse?

Ah che dal pugno a forza

un scettro egli mi svelle, e da le braccia
una reina!

Misero! Farà nota

la congiura al sovrano,

la bella accuserà. Dove mi volgo?

che risolvo? che penso? O come svoglie

i sudati disegni

il caso cieco degl’umani ingegni.

Lagrima, fuor dal seno

sgorgate a stilla a stilla.

Sciolte nel mesto umor

le nubi del dolor,

torni nel suo sereno

quest’alma un dì tranquilla.

Lagrima &c.

Ancora, la gran parte dell'intreccio del second'atto nell'*Ibrahim sultano* è ordito attorno *topos* della lettera. Qui però questo espediente è addirittura duplicato. In II 1 si fa infatti riferimento a una «carta» con cui il sultano Amurat (personaggio che viene solo citato nell'antefatto dell'opera) invia alla sovrana Rosana l'ordine di consegnare e far giustiziare Baiazet, di cui lei è innamorata. Una seconda lettera è rinvenuta, poco più avanti (II 8) in seno alla principessa ottomana Atalida, svenuta e soccorsa da Rusteno (come già ricordato in precedenza, in abiti femminili), che la legge di nascosto e vi ritrova «i sensi» e le «note amorose» della giovane per Baiazet; in seguito a questa scoperta, Rusteno decide di consegnare «il fortunato foglio» a Rosana, di cui è innamorato (II 9), al fine di distogliere le mire di quest'ultima su Baiazet; e ciò accade con la palese disapprovazione di Zelto, eunuco confidente della sovrana.

3. *Modelli drammatici e rapporti con il teatro francese*

Dopo la panoramica sui *topoi* e sui dispositivi drammaturgici che collocano i libretti di Adriano Morselli nel solco delle convenzioni di scrittura dell'opera veneziana del secondo Seicento, può essere utile riflettere su alcune scelte effettuate dal poeta rispetto ai modelli drammatici impiegati nei lavori di cui ci stiamo qui occupando. Alcuni di questi manifestano infatti, nella scelta dei soggetti, una diretta influenza della drammaturgia francese. Questo fenomeno, già variamente studiato tanto dai teatrologi quanto dai musicologi,³² comincia a prendere piede in campo operistico nell'ultimo quarto del Seicento e i lavori di Morselli s'affiancano ai primi esempi di questo 'filone' coltivato a Venezia proprio nel teatro di San Giovanni Grisostomo. Già Vincenzo Grimani aveva infatti tratto alcuni episodi del suo *Orazio* (1688, musica di Giuseppe Felice Tosi) dall'*Horace* di Corneille; in seguito Giovanni Matteo Giannini trae spunto dallo *Stilichon* di Thomas Corneille per *Onorio in Roma* (1692, musica di Carlo Francesco Pollarolo); Matteo Noris modella *Flavio Cuniberto* (1682,

32. Si vedano almeno L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII*, Paris, Librairie Ancienne Éduard Champion, 1925, pp. 132-138; N. MANGINI, *Sul teatro tragico francese in Italia nel secolo XVIII*, «Convivium», xxxii, 1964, pp. 347-368; S. INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi, P.J. Martello*, «La rassegna della letteratura italiana», lxxviii, 1-2, gennaio-agosto 1974, pp. 64-69; G.S. SANTANGELI-C. VINTI, *Le traduzioni del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1981; P. WEISS, *Teorie drammatiche e 'infrancosamento': motivi della 'riforma' melodrammatica nel primo Settecento*, in Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. BIANCONI e G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 273-296; P. FABBRI, *Drammaturgia spagnuola e drammaturgia francese nell'opera italiana del Sei-Settecento*, «Acta musicologica», lxxiii, 1991, pp. 11-14.

Gian Domenico Partenio) su *Le Cid* di Pierre Corneille;³³ e ancora Domenico David si ispira all'*Alexander le Grand* e al *Bajazet* di Racine per *L'amante eroe* (teatro San Salvatore, 1691, musica di Marc'Antonio Ziani).³⁴

Nella prefazione al lettore della *Pace fra Tolomeo e Seleuco* Morselli dichiara apertamente di aver attinto, per questo e per il precedente libretto dell'*Incoronazione di Serse*, dal serbatoio del teatro francese.³⁵

La fiacchezza della mia penna e la delicatezza del tuo buon genio [...] mi rende molto dubioso del tuo aggradimento. Nell'altro mio drama intitolato *L'incoronazione di Serse* presi un nobile e strano motivo da una delle più belle tragedie del gran Cornelio, e stimai meglio prender qualche nuova fantasia da' poeti stranieri che rappresentarti le cose stesse vedute cento e cento volte sopra le nostre scene. Sono però alcuni che non conoscono per invenzione se non quella che sono soliti a vedere e gl'intrecci ch'hanno qualche somiglianza peregrina credono esser poveri d'idea. Che sarà dunque del drama presente, in cui troverai successi non più veduti almeno su questi teatri? Non so.

Il dramma francese a cui Morselli si rifà per la stesura dell'*Incoronazione di Serse* è una *tragédie* di Pierre Corneille: *Rodogune, princesse des Parthes*, rappresentata per la prima volta nel 1644 e data alle stampe nel 1647 presso l'editore parigino Augustin Courbé. Se non nell'edizione originale, Morselli avrà potuto senz'altro consultarne la fortunata traduzione italiana del genovese Camillo De' Mari (Modena, Giulian Cassani, 1651).³⁶ L'operazione di Morselli non si lascia

33. Cfr. N. DUBOWY, «Un riso bizzarro dell'estro poetico»: il «Flavio Cuniberto» (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento, «Musica e Storia», XII, 2004, 2, pp. 401-424.

34. Un elenco più ampio di drammi per musica di derivazione francese si legge in FABBRI, *Il secolo cantante*, cit., pp. 320-321. Si vedano inoltre F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della "riforma" del libretto nel primo Settecento*, Bologna, il Mulino, 1994; M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies*, Turnhout, Brepols, 2000; G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni*, cit., pp. 129-192; R. STROHM, «La tragedia in maschera». *French Drama and Vivaldi's Operas*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra Italien en Europe*, 2. *La musique a l'épreuve du théâtre*, a cura di D. COLAS e A. DI PROFIO, Wavre, Margada, 2009, pp. 91-107.

35. La filiazione è segnalata anche da BONLINI, *Le glorie della poesia*, cit., p. 242, che ravvisa in questa operazione drammaturgica una novità destinata a costituire un modello per il futuro: «A questo drama ha somministrato l'idea M. Cornelio, il Sofocle della Francia. Né in avvenire sarà più o meno nuovo questo costume d'andar mendicando il soggetto alle composizioni drammatiche da fantasia forastiera, poiché già diversi de' più celebri autori francesi, Racine, Rotrou, Quinault, Pradon, de la Grange, de La Motte e l'accennato Cornelio, singolarissimi nel tragico e nell'eroico, serviranno più volte di guida a' moderni poeti italiani ne' loro drammi più elaborati e saranno abbondantissime fonti d'onde scaturiscano i più sublimi pensieri, così che non dovrà arrossire la nostra bella Italia d'aver avuto per maestra la Francia, quando alla medesima sia tenuta del maggior lustro de' suoi teatri». Cfr. inoltre SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., p. 195.

36. Sulla fortuna italiana della *Rodogune* nel Sei-Settecento si riveda il classico FERRARI, *Le*

descrivere come una traduzione della *tragédie* francese, piuttosto assume i tratti di un adattamento. Sembra infatti derivare da Corneille l'impianto complessivo del *plot*, costruito sulla contrapposizione tra una coppia di fratelli (Serse e Artamene / Séleucus e Antiochus) e una madre crudele e dispotica (Statira / Cléopâtre) per la conquista del regno di Persia; e sulla rivalità in amore tra i due fratelli, entrambi invaghiti della stessa donna (Elena / Rodogune), che risulta nel contempo nemica della sovrana. La caratterizzazione dei personaggi principali del dramma è ben sintetizzata dall'autore nella sua prefazione *A chi legge*:

Ebbi dall'istoria il carattere dei due principali personaggi di questo drama, Artamene e Serse, quali, benché contendessero del regno, con esempio di singolare generosità si conservarono amici. Presi pure dal sentimento opposto il carattere delle due femine, Elena e Statira, che divenute nemiche per causa del regno si tendono insidie fra di loro, non permettendo la debolezza del sesso che mantengano eguale imperturbabilità negl'animi loro. Elena però la rappresento magnanima e modesta; Statira lasciva e crudele, né deve esser tacciato d'improprietà il perdono che ottiene doppo tanti misfatti, mentre faccio ch'abbia per giudice un figlio.

Il librettista impiega alcune sequenze drammatiche della fonte francese riadattandole alle esigenze proprie dell'opera in musica, in generale riducendo all'osso il dettato di partenza (articolato in dialoghi molto estesi tra i personaggi, tanto nell'originale quanto nelle traduzioni italiane coeve) e imbrigliandolo nelle strutture formali del libretto, ovvero nella consueta alternanza tra più o meno lunghe porzioni di testo in versi sciolti per i recitativi e strofe in versi misurati per le arie e i duetti. A titolo esemplificativo si legga la sequenza che conclude il prim'atto dell'*Incoronazione di Serse* (I 10-12), dove i due fratelli Serse e Artamene apprendono dalla madre Statira ch'ella ancora non ha stabilito a quale dei due consegnare l'eredità del regno, nel contempo accusando Elena (di cui i due giovani sono innamorati) di aver avvelenato il re Dario, loro genitore. Una situazione analoga è presente nel second'atto della *Rodogune* (II 3-4): la regina Cléopâtre accoglie i figli Séleucus e Antiochus e dichiara di voler cedere il trono a uno di loro, rivelando nel contempo che Rodogune (amata dai due fratelli) è l'assassina del re Nicanore.

Dalla lettura sinottica di queste due sequenze di scene (cfr. qui tabella 2) si può ricavare qualche indicazione utile a definire le modalità operative di Morselli, che dall'ipotesto di partenza desume sostanzialmente il nucleo narrativo di base, procedendo a una decisa asciugatura del testo francese a favore

traduzioni italiane del teatro tragico francese, cit., p. 286; cfr. inoltre C. VIOLA, *Muratori e le origini di una celebre 'querelle' italo-francese*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. ELLI e G. LANGELLA, Milano, Vita & Pensiero, 2000, pp. 63-90: 86-87.

di una versione adatta alla messa in musica, dunque molto più breve e sintetica nei contenuti. Un procedimento simile si può osservare in più punti del dramma. Tra questi, si potrebbe leggere ad esempio la sequenza II 6-9 dell'*Incoronazione di Serse* con le sue corrispondenze nell'analogia situazione rappresentata nella *Rodogune* (IV 3-6), in cui la regina (Statira / Cléopâtre) assegna il trono separatamente a entrambi i figli (Serse e Artamene / Séleucus e Antiochus) col l'intento segreto di scatenarli l'uno contro l'altro. A differenza di quanto accade in *Corneille*, nel libretto di Morselli però la protagonista femminile non si macchia di omicidio e ciò va a vantaggio del lieto fine canonico nel dramma per musica, che in questo caso chiude l'opera con un matrimonio (Serse ed Elena) e con un atto di clemenza del nuovo sovrano nei confronti della madre Statira.

L'altro lavoro composto da Morselli per il San Giovanni Grisostomo che si rifà al teatro francese è *L'Ibraim sultano* (1692, postumo): il librettista attinge dichiaratamente il soggetto di questo suo dramma per musica dal *Bajazet* di Jean Racine (1672), non senza arricchire l'azione di personaggi supplementari – a partire ad esempio dall'eroe eponimo, che Morselli potrebbe aver derivato da un altro dramma, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* di Georges de Scudéry (1643) –,³⁷ che consentono frequenti deviazioni episodiche dall'intreccio principale. I prospetti riportati qui nella tabella 3 riassumono, scena per scena, il contenuto dell'*Ibraim sultano* e di *Bajazet*, e consentono di apprezzare le corrispondenze tra i due drammi, quantomeno nell'orditura del *plot* e nella riproposizione di alcuni nuclei narrativi. Si noterà in particolare la ripresa, nell'*Ibraim sultano*, della precipitazione messo del sovrano nell'Eusino (Morselli I 1 = Racine I 1); del *topos* della (finta) pazzia del protagonista (I 5 = I 1); dell'espedito della lettera inviata da Atalida / Atalide per ordinare l'uccisione di Baiazet / Bajazet (II 12 = IV 6); della scena di prigionia (II 8-13 = II 1-5). Il procedimento drammaturgico che pare di poter ravvisare è del tutto simile a quello descritto poco sopra: il dramma per musica procede secondo l'idea di un adattamento e non di una traduzione letterale, nel passaggio da un genere teatrale all'altro. Lo conferma, in modo particolarmente evidente, il finale lieto ordito da Morselli rispetto a quello tragico presente nella sua fonte di partenza.

37. Quest'ultima *tragi-comédie* deriva a sua volta da un fortunato romanzo in dieci volumi scritto nel 1641 da Madeleine de Scudéry, sorella del drammaturgo, che aveva goduto di una fortunata traduzione italiana di Paris Cerchiar stampata in due volumi a Venezia, prima presso il Valvasense nel 1644-1646, poi per Francesco Storti nel 1651, infine a Roma per il Moneta nel 1652-1660 e nel 1667.

4. Conclusioni

Il percorso qui delineato circa la produzione drammatico-musicale di Adriano Morselli nell'intorno d'anni che lo videro impegnato nel teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia ci consente di tracciare, seppur parzialmente, alcune linee conclusive. In primo luogo possiamo ribadire l'importanza di questo drammaturgo, tutto sommato fin qui ancora poco studiato, nel più ampio panorama operistico del secondo Seicento e in subordine riaffermare la centralità della sala di proprietà della famiglia Grimani nel circuito teatrale dell'epoca. Rispetto alle consuetudini della scrittura operistica di metà Seicento, infatti, le proposte spettacolari avanzate nell'ultimo trentennio del secolo vedono proprio in questo teatro la promozione di nuove tendenze drammaturgiche: sono anni di importanti cambiamenti nella morfologia dell'opera in musica, in un'epoca in cui, accanto alla progressiva scomparsa degli autori attivi soprattutto sulla metà del Seicento (quelli, per intenderci, che avevano operato nella generazione di Francesco Cavalli) si fanno strada molti mutamenti nella struttura di libretti e partiture, come la semplificazione degli intrecci, l'aumento del numero delle arie, la sempre più netta polarizzazione tra recitativi e numeri chiusi, che già sembrano preludere alle riforme del primo Settecento.

Per la comprensione di questi fenomeni, la lettura e lo studio approfondito dei libretti, delle tecniche di scrittura e di elaborazione del *plot* appaiono a oggi fondamentali per chi desideri addentrarsi in profondità nei meccanismi di produzione e fruizione dell'opera impresariale seicentesca, un genere che dall'Italia e da Venezia, come è noto, s'è irradiato capillarmente in tutta Europa. L'analisi della morfologia librettistica, delle strategie drammaturgico-musicali, delle fonti letterarie di volta in volta impiegate nella scelta dei soggetti dei drammi per musica e dei loro rapporti con le altre tradizioni teatrali europee, la persistenza e circolazione di modelli, il confronto con le tendenze letterarie e teatrali coeve sono alcuni dei nuclei tematici particolarmente rilevanti anche nel caso di studio di Adriano Morselli; un librettista di professione che può a tutti gli effetti essere annoverato tra gli esponenti più interessanti delle differenti declinazioni della drammaturgia musicale a Venezia verso la fine del Seicento,³⁸ il secolo che aveva visto la nascita del teatro d'opera, che ne aveva consolidato generi e forme, ma che seguitava nella continua ricerca di soluzioni nuove ed efficaci per gli spettatori.

38. Cfr. BIANCONI-WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, cit.; T. CARTER, *Mask and Illusion: Italian Opera after 1637*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, a cura di J. BUTT e T. C., New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 242-243; C. ANNIBALDI, *Quando l'opera si fece 'negozio'. Logiche di mercato e teatro musicale nel Seicento veneziano*, in *Fra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, a cura di G. ROSTIROLA e E. ZOMPARELLI, Roma, Ibis, 2017, pp. 213-241.

Tabella 1

Mutazioni sceniche nei drammi per musica di Adriano Morselli rappresentati nel teatro di San Giovanni Grisostomo

Riportiamo di seguito la trascrizione diplomatica dei frontespizi dei libretti da cui sono ricavate le didascalie sceniche di questa tabella, con l'indicazione degli esemplari consultati (tutti disponibili online in *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*, <<http://corago.unibo.it/>>).

CARLO / IL GRANDE / DRAMA PER MUSICA / Da Rappresentarsi nel Famosissimo / Teatro Grimano di S. Gio: / Grisostomo l'Anno 1688. / CONSAGRATO / All'Altezza Serenissima / DI / FERDINANDO / DE' MEDICI / GRAN PRINCIPE / DI TOSCANA, &C. / IN VENETIA, M.DC.LXXXVIII. / Per Francesco Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Privil.*

[Esemplare consultato: I-Bc Lo. 01808]

AMVLIO / E / NVMITORE. / DRAMA PER MUSICA / Da recitarsi nel famoso Teatro / Grimano di S. Gio: Grisostomo / l'Anno 1689. / CONSAGRATO / All'Altezza Serenissima / DI / GIORGIO / LANGRAVIO D'HASSIA, / Principe d'Hirsfeld, Co: di Cattimeliboco, / Dieza, Zighenhaina, Nidda, Sciaum- / burgo, Iseburgo, e Budinga, &c. Co- / mandante delle Truppe del Serenissimo / Duca di VVirtemberg in Levante, e Co- / lonello d'vn Reggimento d'Infanteria per / la Serenissima Republica di Venetia. / VENE- TIA, M.DC.LXXXIX. / Per il Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Privil.*

[Esemplare consultato: I-Bu A.V.Tab.I.F.III.32.9]

PIRRO, / E DEMETRIO. / DRAMA / Da Rappresentarsi in Musica nel / famoso Teatro Grimano di / S. Gio: Grisostomo / l'Anno 1690. / DEDICATO / All'Illustriss. & Excellentiss. / Signor / GASPARO / DE IVCA / NOBILE VENETO. / VENETIA, M.DC.LXXXX / Per il Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Priv.*

[Esemplare consultato: I-Bc Lo. 05320]

L'INCORONAZIONE / DI / SERSE / Drama per Musica / Da Rappresentarsi nel famoso / Teatro Grimano di San Gio: / Grisostomo l'Anno 1691 / CONSAGRATO / All'Altezza Serenissima / DI / SOFFIA / CHARLOTT / Elettrice di Brandemburgo, nata / Principessa di Bransuich, e / Luneburgo, &c.&c.&c. / IN VENETIA, M.DC.XCI. / *Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.*

[Esemplare consultato: I-Bc Lo. 05322]

LA PACE / FRA / TOLOMEO, e SELEVCO. / *Drama per Musica* / Da Rappresentarsi nel Famoso / Teatro Grimano di S. Gio: / Grisostomo l'anno 1691 / CONSACRATO / *All'Altezza Serenissima* / DEL DVCA / FEDERICO / DE SLEEVIG HOLSTAIN / Ereditario di Noruegia, Conte d'Ol- / demburg, e Delmenstort, &c.&c. / VENETIA, M. DC. XCI. / Per il Nicolini. / *Con Licenza de' Superiori, e Privileg.* [Esemplare consultato: I-Bc Lo. 04274]

L'IBRAIM / SVLTANO. / *DRAMA POSTVMO* / Del Sig. Dottor / ADRIANO MORSELLI / Da rappresentarsi in Musica nel / Famoso Teatro Grimano di / San Gio: Grisostomo / l'Anno 1692. / CONSACRATO / *All'Illustriss. & Excellent. Sig.* / GIO: ALBERTO / DI FERSCHEH / Tenente Colonello di S.M. Impe- / riale Primo Gentiluomo di Ca- / mera. Aiutante Generale, e Co- / missario di S. A. S. di Marggrauio / di Brandemburgo Baraide, &c. / IN VENETIA, MDCXCII. / Per il Nicolini / *Con Licenza de' Superiori* [Esemplare consultato: I-Bc Lo. 06566]

<i>Carlo il Grande</i> (1688)	<i>Amulio e Numitore</i> (1689)	<i>Pirro e Demetrio</i> (1690)	<i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)	<i>La pace fra Tolomeo e Seleuco</i> (1691)	<i>L'Ibraim sultano</i> (1692)
Castello d'Atlante sopra d'uno scoglio eminente in mezzo ad un lago. Si muta in campagna con colli e spelonche.	Tempio della dea Vesta.	Campagna di notte illuminata con padiglioni e fiume di lontano attraversato da un ponte.	Stanza con seggio.	Porto di mare con legni diversi.	Vista del seraglio sopra un canale che vien dal mare maggiore.
Stanza con baldacchino.	Gabinetto nella casa di Ascanio.	Stanza con seggio.	Giardino.	Luoco dirupato vicino alla città.	Bagni.
Castello d'Alcina, si muta in giardino.	Parte degl'orti di Amulio con palagio, torre, strada sotteranea.	Piazza con archi e colonne per ricever il re con la sposa.	Camera con letto.	Stanza.	Boschetto vicino alle prigioni.
Campagna seminata di stragi.	Mare con navi, fanali accesi di notte.			Campagna ingombata da alberi che vengono recisi da guastadori.	Luoco corrispondente ai giardini della sultana.
	Reggia di Venere sopra del mare.				

ATTO I

<i>Carlo il Grande</i> (1688)	<i>Amulio e Nimitore</i> (1689)	<i>Pirro e Demetrio</i> (1690)	<i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)	<i>La pace fra Tolomco e Seleuco</i> (1691)	<i>L'Ibrahim sultano</i> (1692)
Sala del consiglio di guerra.	Sala con apparato di nozze coperta da una gran cortina, che poi s'apre ed appar tutta la sala con trono nel mezzo.	Stanze terrene.	Cortile con stanze terrene.	Appartamenti della regina.	Camera della sultana.
Villaggio con bosco da una parte, dall'altra un ponte sopra il fiume con torre e sepolcro non terminato.	Luoco deserto con monti e dirupi vicino ad Alba, che poi si disfà cangiandosi in un esercito numeroso.	Grottesca nella reggia.	Sala nell'appartamenti di Statira.	Campagna con città assediata, di notte.	Deliziosa sopra colli vicina al luoco della caccia.
Camera con letto incantata. Si muta in spelunca oscurisima.	Appartamenti di Marzia con seggio.	Deliziosa nell'appartamenti di Deidamia.	Grottesca.	Cortile con porta che introduce nel serraglio.	Piazza nel mezzo della quale si vede sopra un colle una rocca preparata dalle milizie del serraglio per solennizzare con giochi la presa di Babilonia.
Campagna con la città di Parigi in prospetto.		Reggia di Venere da una parte, e dall'altra l'albergo opaco della discordia che poi si trasforma nella stessa reggia di Venere		Padiglione.	
					Steccato.

II OTTO

<i>Carlo il Grande</i> (1688)	<i>Amulio e Numitore</i> (1689)	<i>Pirro e Demetrio</i> (1690)	<i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)	<i>La pace fra Tolomeo e Seleuco</i> (1691)	<i>L'Ibrahim sultano</i> (1692)
Camera nella reggia di Parigi.	Sala con apparato di mensa.	Logge che restano sparita la reggia di Venere.	Deliziosa negli appartamenti di Statira.	Giardini nel serraglio.	Camera con letto.
Luoco spazioso con prigione e cielo della luna, di notte.	Altro apparato diverso in cui si trasmuta la sala.	Giardino negli appartamenti di Dedidamia.	Stanza negli appartamenti di Elena di notte.	Appartamenti d'Antioco.	Cortile con prigioni da un lato del quale corrisponde una facciata del pallagio della sultana.
Padiglione regio.	Finto giardino nel quale pur si trasforma la medesima scena.	Sala con trono.	Giardino sopra colli nei sodetti appartamenti di Statira.	Stanza nel serraglio.	Piazza preparata per celebrar la vittoria.
Anfiteatro fuori di Parigi in cui seguì la battaglia fra Ruggier e Rinaldo	Prigione.	Anfiteatro	Atro d'anfiteatro con seggio e tavolino.	Piazza.	
	Mura di dentro della città.		Anfiteatro.	Reggia della pace con machine.	
	Salone regio illuminato.				

ATTO III

Tabella 2

Confronto tra *L'incoronazione di Serse* di Adriano Morselli (1 10-12) e *Rodogune, princesse des Parthes* di Pierre Corneille (11 3-4)³⁹

A. Morselli, <i>L'incoronazione di Serse</i> (1691)		P. Corneille, <i>Rodogune, princesse des Parthes</i> (1647)	
Scena X		Scena III	
STATIRA <i>che torna a sedere sopra il letto.</i>		CLÉOPÂTRE, ANTIOCHUS, SÉLEUCUS, LAONICE.	
ARTAMENE, SERSE.			
STATIRA	Figli, son io già stanca di moderar le tante province a noi soggette. Ah, la corona i pensieri imprigiona fra cerchi d'oro ed alla fronte è insieme peso ed onor. Ma volentier, o figli, io per voi la sostengo e nell'opre m'affanno e nei consigli.	CLÉOPÂTRE	Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour Si doux à mes souhaits, si cher à mon amour, Où je puis voir briller sur une de vos têtes Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes, Et vous remettre un bien, après tant de malheurs, Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs. Il peut vous souvenir quelles furent mes larmes
ARTAMENE	Madre, il gravoso incarco omai lasciate: bastanti voi già deste esempi di giustizia e di pietate.	Que pour ne vous pas voir exposés à ses coups, Il fallut me résoudre à me priver de vous.	Quand Tryphon me donna de si rudes alarmes, Que pour ne vous pas voir exposés à ses coups, Il fallut me résoudre à me priver de vous.
STATIRA	Io bramo, il Ciel lo sa, veder sul trono l'un o l'altro di voi, ma porta agl'occhi l'amor materno la sua benda ancora né lascia ch'io tra figli	Quelles peines depuis, grands dieux, n'ai-je souffertes! Chaque jour redoubla mes douleurs et mes pertes Je vis votre royaume entre ces murs réduit; Je crus mort votre père; et sur un si faux bruit Le peuple mutiné voulut avoir un maître.	Quelles peines depuis, grands dieux, n'ai-je souffertes! Chaque jour redoubla mes douleurs et mes pertes Je vis votre royaume entre ces murs réduit; Je crus mort votre père; et sur un si faux bruit Le peuple mutiné voulut avoir un maître.

39. Per i criteri di trascrizione del libretto di Adriano Morselli si veda nota 28. Il testo della *Rodogune* di Pierre Corneille è ricavato dall'edizione digitale a cura di Paul Fievre per il portale ©Théâtre Classique, consultabile in http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=.../documents/CORNEILLEP_RODOGUNE.xml (aggiornato al 28 maggio 2020; consultato il 20 febbraio 2022).

J'eus beau le nommer lâche, ingrat, parjure, traître,
 Il fallût satisfaire à son brutal désir,
 Et de peur qu'il en prit, il m'en fallût choisir.
 Pour vous sauver l'état que n'eussai-je pu faire?
 Je choisîs un époux avec des yeux de mère,
 Votre oncle Antiochus, et j'espérai qu'en lui
 Votre trône tombant trouverait un appui;
 Mais à peine son bras en relève la chute,
 Que par lui de nouveau le sort me persécute:
 Maître de votre état par sa valeur sauvé,
 Il s'obstine à remplir ce trône relevé;
 Qui lui parle de vous attire sa menace.
 Il n'a défait Tryphon que pour prendre sa place;
 Et de dépositaire et de libérateur,
 Il s'érige en tyran et lâche usurpateur.
 Sa main l'en a puni: pardonnons à son ombre;
 Aussi bien en un seul voici des maux sans nombre.
 Nicanor votre père et mon premier époux...
 Mais pourquoi lui donner encore des noms si doux,
 Puisque l'ayant cru mort, il sembla ne revivre
 Que pour s'en dépouiller afin de nous poursuivre?
 Passons; je ne me puis souvenir sans trembler
 Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler:
 Je ne sais s'il est digne ou d'horreur ou d'estime,
 S'il plut aux dieux ou non, s'il fut justice ou crime;
 Mais soit crime ou justice, il est certain, mes fils,
 Que mon amour pour vous fit tout ce que je fis:
 Ni celui des grandeurs ni celui de la vie
 Ne jeta dans mon coeur cette aveugle furie.

divario alcun discerna. Ambo voi siete
 delle viscere mie germogli ed ambo
 d'indole eccelsa, e ben e quegli e questi
 dovrìa l'augusta sede
 empir dell'Asia al suo gran padre erede.
 Hanno l'api sensate un rege solo,
 un sol Giove ha l'Olimpo, e se commune
 fassi a due grandi un soglio
 divien campo di risse e di battaglia.
 Dell'ufficio vi caglia
 che Dario vi commise, ed il più degno
 di noi scegliete alle grandezze, al regno.
 Or la mente raccolgo e ad una ad una
 vostre ragioni io libro.
 E noi attendiamo
 dalle man vostre la maggior fortuna.
Statira pensa alquanto e poi dice.
 STATIRA A voi, Serse, la cuna
 l'ombra già ricoprese
 dello scettro paterno. A voi, Artamene,
 la natura e la legge
 che s'accordan di rado
 col numero degl'anni
 rinforzò le speranze.
Torna di nuovo a pensare.
 SERSE (Che farà?)
 ARTAMENE (Qual di noi fia che preponga?)
 STATIRA Serse...
 SERSE Madre, me forse?
 STATIRA No, no, Artamene...

ARTAMENE A me...

STATIRA Piano, il regnante
 sposterà poi la vergine di Sparta?
 La venerabil carta
 in cui del genitor la man tremante
 l'ultime note ha impresse
 comanda il nodo,
 anzi la beltà sola
 d'Elena la pudica
 a scemarvi ci affretta
 la pena del comando e la fatica. *Si leva Statira con ségno.*
 Dunque, dunque rimanga
 l'impaccio a me dei popoli vassalli
 che sposar non potete
 la vergine crudel, s'empi non siete.

SERSE Madre, che favellate?

ARTAMENE Che favellate, o madre?

STATIRA Impaziente di salir sul trono
 Dario, il dolce compagno, il padre vostro
 (o memoria dolente!)
 l'iniqua avelenò. Cangisi a lei
 la teda in rogo ed in catena il laccio
 dei funesti imenei. Ma pria di quanto
 una madre veridica v'espone
 il testimón sia Floro
 ed il fatto assicuri alla ragione.

Quella man se potete
 stringete

J'étais lasse d'un trône où d'éternels malheurs
 Me comblaient chaque jour de nouvelles douleurs.
 Ma vie est presque usée, et ce reste inutile
 Chez mon frère avec vous trouvait un sûr asile;
 Mais voir, après douze ans et de soins et de maux,
 Un père vous ôter le fruit de mes travaux;
 Mais voir votre couronne après lui destinée
 Aux enfants qui naîtraient d'un second hyménéel!
 À cette indignité je ne connus plus rien:
 Je me crus tout permis pour garder votre bien.
 Recevez donc, mes fils, de la main d'une mère
 Un trône racheté par le malheur d'un père.
 Je crus qu'il fit lui-même un crime en vous l'ôtant,
 Et si j'en ai fait un en vous le rachetant,
 Daigne du juste ciel la bonté souveraine,
 Vous en laissant le fruit, m'en réserver la peine,
 Ne lancer que sur moi les foudres mérités,
 Et n'épandre sur vous que des prospérités!

ANTIOCHUS Jusques ici, madame, aucun ne met en doute
 Les longs et grands travaux que notre amour vous coûte,
 Et nous croyons tenir des soins de cette amour
 Ce doux espoir du trône aussi bien que le jour:
 Le récit nous en charme, et nous fait mieux comprendre
 Quelles grâces tous deux nous vous en devons rendre;
 Mais afin qu'à jamais nous les puissions bénir,
 épargnez le dernier à notre souvenir:
 Ce sont fatalités dont l'âme embarrassée
 À plus qu'elle ne veut se voit souvent forcée.
 Sur les noires couleurs d'un si triste tableau

che d'Aletto le serpi trattò?
 Più ligustri e più nevi non ha
 che nell'uso dell'empierà
 il candor de' suoi vantri macchiò.
 Quella &c.

Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau:
 Un fils est criminel quand il les examine;
 Et quelque suite enfin que le ciel y destine,
 J'en rejette l'idée, et crois qu'en ces malheurs
 Le silence ou l'oubli nous sied mieux que les pleurs.
 Nous attendons le sceptre avec même espérance;
 Mais si nous l'attendons, c'est sans impatience.

Nous pouvons sans régner vivre tous deux contents:
 C'est le fruit de vos soins, jouissez-en longtemps;
 Il tombera sur nous quand vous en serez lasse:
 Nous le recevrons lors de bien meilleure grâce;
 Et l'accepter sitôt semble nous reprocher
 De n'être revenus que pour vous l'arracher.
 J'ajouterai, madame, à ce qu'a dit mon frère,
 Que bien qu'avec plaisir et l'un et l'autre espère,
 L'ambition n'est pas notre plus grand désir.
 Régniez, nous le verrons tous deux avec plaisir;
 Et c'est bien la raison que pour tant de puissance
 Nous vous rendions du moins un peu d'obéissance,
 Et que celui de nous dont le ciel a fait choix
 Sous votre illustre exemple apprenne l'art des rois.

CLÉOPÂTRE

Dites tout, mes enfants: vous fuyez la couronne,
 Non que son trop d'éclat ou son poids vous étonne:
 L'unique fondement de cette aversion,
 C'est la honte attachée à sa possession.
 Elle passe à vos yeux pour la même infamie,
 S'il faut la partager avec notre ennemie,
 Et qu'un indigne hymen la fasse retomber

Sur celle qui venait pour vous la dérober.
Ô nobles sentiments d'une âme généreuse!
Ô fils vraiment mes fils! ô mère trop heureuse!
Le sort de votre père enfin est éclairci:
Il était innocent, et je puis l'être aussi;
Il vous aimait toujours, et ne fut mauvais père
Que charmé par la soeur, ou forcé par le frère;
Et dans cette embuscade où son effort fut vain,
Rodogune, mes fils, le tua par ma main.
Ainsi de cet amour la fatale puissance
Vous coûte votre père, à moi mon innocence;
Et si ma main pour vous n'avait tout attenté,
L'effèt de cet amour vous aurait tout coûté.
Ainsi vous me rendrez l'innocence et l'estime,
Lorsque vous punirez la cause de mon crime.
De cette même main qui vous a tout sauvé,
Dans son sang odieux je l'aurais bien lavé;
Mais comme vous aviez votre part aux offenses,
Je vous ai réservé votre part aux vengeances;
Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,
Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.
Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aïnesse:
La mort de Rodogune en nommera l'aîné.
Quoi? Vous montrez tous deux un visage étonné!
Redoutez-vous son frère? Après la paix infâme
Que même en la jurant je détestais dans l'âme,

J'ai fait lever des gens par des ordres secrets,
Qu'à vous suivre en tous lieux vous trouverez tous prêts;
Et tandis qu'il fait tête aux princes d'Arménie,
Nous pouvons sans péril briser sa tyrannie.
Qui vous fait donc pâlir à cette juste loi?
Est-ce pitié pour elle? Est-ce haine pour moi?
Voulez-vous l'épouser afin qu'elle me brave,
Et mettre mon destin aux mains de mon esclave?
Vous ne répondez point! Allez, enfants ingrats,
Pour qui je crus en vain conserver ces états:
J'ai fait votre oncle roi, j'en ferai bien un autre;
Et mon nom peut encore ici plus que le vôtre.

SÉLUCUS

Mais, madame, voyez que pour premier exploit...

CLÉOPÂTRE

Mais que chacun de vous pense à ce qu'il me doit.
Je sais bien que le sang qu'à vos mains je demande
N'est pas le digne essai d'une valeur bien grande;
Mais si vous me devez et le sceptre et le jour,
Ce doit être envers moi le sceau de votre amour:
Sans ce gage ma haine à jamais s'en défie;
Ce n'est qu'en m'imitant que l'on me justifie.
Rien ne vous sert ici de faire les surpris:
Je vous le dis encore, le trône est à ce prix;
Je puis en disposer comme de ma conquête:
Point d'ainé, point de roi, qu'en m'apportant sa tête;
Et puisque mon seul choix vous y peut élever,
Pour jouir de mon crime il le faut achever.

Scena IV
SÉLEUCUS, ANTIOCHUS.

SÉLEUCUS Est-il une constance à l'épreuve du foudre
Dont ce cruel arrêt met notre espoir en poudre?
ANTIOCHUS Est-il un coup de foudre à comparer aux coups
Que ce cruel arrêt vient de lancer sur nous?
SÉLEUCUS Ô haines, ô fureurs dignes d'une mégère!
Ô femme, que je n'ose appeler encore mère!
Après que tes forfaits ont régné pleinement,
Ne saurais-tu souffrir qu'on règne innocemment?
Quels attraites penses-tu qu'ait pour nous la couronne,
S'il faut qu'un crime égal par ta main nous la donne?
Et de quelles horreurs nous doit-elle combler,
Si pour monter au trône il faut te ressembler?
ANTIOCHUS Gardons plus de respect aux droits de la nature,
Et n'imputons qu'au sort notre triste aventure:
Nous le nommions cruel, mais il nous était doux
Quand il ne nous donnait à combattre que nous.
Confidents tout ensemble et rivaux l'un de l'autre,
Nous ne concevions point de mal pareil au nôtre;
Cependant à nous voir l'un de l'autre rivaux,
Nous ne concevions pas la moitié de nos maux.
SÉLEUCUS Une douleur si sage et si respectueuse,
Ou n'est guère sensible ou guère impétueuse;
Et c'est en de tels maux avoir l'esprit bien fort
D'en connaître la cause et l'imputer au sort.
Pour moi, je sens les miens avec plus de faiblesse:
Plus leur cause m'est chère, et plus l'effet m'en blesse;
Non que pour m'en venger j'ose entreprendre rien:

Scena XI
ARTAMENTE, SERSE.

SERSE Statira Elena accusa
ed Elena Statira?
ARTAMENTE E quella e questa
per testimonio adduce
dello stesso delitto il servo stesso?
SERSE Ah chi di loro ha il re de' regi oppresso?
ARTAMENTE Sia rea la madre o pur l'amante, eguale
è la nostra sventura, e l'una o l'altra
cada a piè della tomba
che l'illustri di Dario ossa raccoglie,
a misfatto misfatto
da noi s'aggiunge.
SERSE Anzi, perché più atroce
sta d'un re la vendetta e men vulgare
o la sposa o la madre
ricerca il ciel, né vittima minore
ad un'ombra sì grande
dee consacrarsi.
ARTAMENTE (Insolito rigore!)
Farò guerra col destin
e so ben che vincerò.
Ma se cedo alla pietà
più il mio nome splenderà
e un piè bel trionfo avrò.
Farò &c.

Scena XII

SERSE.

«SERSE» Elena, il giurerei, fu l'omicida.
È straniera ed è greca. In breve d'ora
l'infanta mia catena
nell'agonie del misero servaggio
d'eroica libertà sarà trofeo
e non più acceso ai lampi
del sembianza serena che mi tormenta
chiaro mi renderà la fiamma spenta.

Voglio lasciar
d'amar

quel bel che m'innamora.
Lungi dal nudo arcier
vivrà senza piacer,
ma senza pene ancora.

Voglio &c.

Je donnerais encore tout mon sang pour le sien.
Je sais ce que je dois; mais dans cette contrainte,
Si je retiens mon bras, je laisse aller ma plainte;
Et j'estime qu'au point qu'elle nous a blessés,
Qui ne fait que s'en plaindre a du respect assez.
Voyez-vous bien quel est le mimistère infâme
Qu'ose exiger de nous la haine d'une femme?
Voyez-vous qu'aspirant à des crimes nouveaux,
De deux princes ses fils elle fait ses bourreaux?

Si vous pouvez le voir, pouvez-vous vous en taire?
ANTIOCHUS Je vois bien plus encor: je vois qu'elle est ma mère;

Et plus je vois son crime indigne de ce rang,
Plus je lui vois souiller la source de mon sang.
J'en sens de ma douleur croître la violence;
Mais ma confusion m'impose le silence,
Lorsque dans ses forfaits sur nos fronts imprimés
Je vois les traits honteux dont nous sommes formés.
Je tâche à cet objet d'être aveugle ou stupide:
J'ose me déguiser jusqu'à son parricide;
Je me cache à moi-même un excès de malheur
Où notre ignominie égale ma douleur;

Et détournant les yeux d'une mère cruelle,
J'impute tout au sort qui m'a fait naître d'elle.
Je conserve pourtant encore un peu d'espoir:

Elle est mère, et le sang a beaucoup de pouvoir;
Et le sort l'eût-il faite encore plus inhumaine,
Une larme d'un fils peut amollir sa haine.

SÉLEUCUS Ah! Mon frère, l'amour n'est guère véhément,
Pour des fils élevés dans un bannissement,

Et qu'ayant fait nourrir presque dans l'esclavage
Elle n'a rappelés que pour servir sa rage.
De ses pleurs tant vantés je découvre le fard:
Nous avons en son coeur vous et moi peu de part;
Elle fait bien sonner ce grand amour de mère,
Mais elle seule enfin s'aime et se considère;
Et quoi que nous étale un langage si doux,
Elle a tout fait pour elle, et n'a rien fait pour nous.
Ce n'est qu'un faux amour que la haine domine:
Nous ayant embrassés, elle nous assassine,
En veut au cher objet dont nous sommes épris,
Nous demande son sang, met le trône à ce prix.
Ce n'est plus de sa main qu'il nous le faut attendre:
Il est, il est à nous, si nous osons le prendre.
Notre révolte ici n'a rien que d'innocent:
Il est à l'un de nous, si l'autre le consent;
Régions, et son courroux ne sera que faiblesse:
C'est l'unique moyen de sauver la princesse.
Allons la voir, mon frère, et demurons unis:
C'est l'unique moyen de voir nos maux finis.
Je forme un beau dessein, que son amour m'inspire;
Mais il faut qu'avec lui notre union conspire:
Notre amour, aujourd'hui si digne de pitié,
Ne saurait triompher que par notre amitié.
ANTIOCHUS Cet avertissement marque une défiance
Que la mienneté pour vous soufrite avec patience.
Allons, et soyez sûr que même le trépas
Ne peut rompre des noeuds que l'amour ne rompt pas.

Tabella 3

Sinossi dell'*Ibrahim sultano* e di *Bajazet* a confrontoAdriano MORSELLI, *L'Ibrahim sultano*, Venezia, Nicolini, 1692

INTERLOCUTORI

IBRAIM che si finge stupido, fatto im-	ROSANA sultana
ratore de' Turchi	ATALIDA principessa del sangue ottomano
BAIAZET suo fratello	ACMAT primo visir
RUSTENO finto muta	ZELTO capo degl'eunuchi, confidente di
ORCANO bassà favorito d'Amurat	Rosana

atto I	mutazione	personaggi	intreccio
1	<i>Vista del serraglio sopra un canale che viene dal Mar Maggiore. Dall'alto delle mura viene gettato nel mare uno schiavo.</i>	ROSANA, ACMAT	Il messo del sultano viene gettato nel mare dalle mura della città. Esposizione dell'antefatto: Baiazet dev'essere ucciso per ordine di Amurat. Rosana promette Atalida in sposa ad Acmat.
2		ROSANA	Rimasta sola, Rosana dichiara il suo amore per Bajazet.
3		ROSANA, ATALIDA	Atalida riferisce a Rosana che Baiazet ricambia il suo amore. Atalida è segretamente innamorata di Baiazet, ed è gelosa, ma deve sottostare ai desideri della sultana.
4		ATALIDA	Lamenta la sua condizione infelice.
5	<i>Bagni.</i>	RUSTENO, ZELTO	Rusteno ama Rosana e si traveste da donna per introdursi nel serraglio, col favore dell'eunuco Zelto. Giunge Ibrahim, da tutti creduto pazzo, che si comporta come tale.
6		IBRAIM	Tra sé dichiara di non essere davvero folle ma di fingersi tale per sottrarsi alla morte che Amurat vuole anche per lui.
7	<i>Boschetto vicino alle prigioni.</i>	BAIAZET, ROSANA	Biazet è segretamente innamorato di Atalida, ma temporeggia con Rosana perché aspira al trono. Rosana si vede rifiutata e lo fa arrestare.

8		ACMAT, BAIAZET, ROSANA	Ira di Rosana che fa condur via Baiazet.
9		BAIAZET, ACMAT	Acmat cerca di convincere Baiazet ad accettare l'amore di Rosana e a sposarla. In realtà, Acmat ama Atalida e vorrebbe evitare la rivalità di Baiazet.
10		ATALIDA, BAIAZET, ACMAT	Atalida lusinga Acmat, di lei innamorato, poi si rivolge a Baiazet.
11		BAIAZET, ATALIDA	Atalida cerca di convincere Baiazet a dimenticarla e a sposare Rosana. Lui rifiuta.
12		ATALIDA	Lamenta la sua infelice situazione.
13	<i>Luoco corrispondente ai giardini della sultana.</i>	IBRAIM, ZELTO	Strepito di trombe che annuncia la vittoria di Orcano.
14		ORCANO, IBRAIM, ZELTO	Orcano ha vinto e ritorna trionfatore. Porta doni e bottino di guerra per la sultana.
15		IBRAIM, RUSTENO, ZELTO	Ibrahim finge sproloqui e loda la bellezza di Rusteno (in realtà s'è accorto del travestimento).
16		RUSTENO, ZELTO	Rusteno preme per vedere Rosana. Zelto vorrebbe andarsene.
<i>atto II mutazione</i>		<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	<i>Camera con strato ove siede la sultana.</i>	ROSANA, ORCANO	Rosana legge una lettera di Amurat che le impone di consegnare Baiazet perché venga giustiziato.
2		BAIAZET, ATALIDA, ROSANA	Baiazet si dichiara amante di Rosana, obbligato da Atalida. Baiazet e Rosana si promettono la fede di sposi.
3		BAIAZET, ATALIDA	Atalida piange, certa d'aver perduto per sempre Baiazet. Questi intende ritornare sui propri passi: preferisce morire piuttosto che perdere Atalida.
4		ATALIDA	Lamenta la sua triste condizione, e al contempo esprime speranza.

- 5 *Deliziosa sopra colli vicina al luoco delle cacce.* ROSANA, ZELTO, RUSTENO Zelto presenta Rusteno a Rosana come dono della regina di Babilonia.
- 6 IBRAIM, ROSANA, ZELTO, RUSTENO Ibraim vaneggia (in realtà per far scoprire il travestimento di Rusteno).
- 7 BAIAZET, ATALIDA, ACMAT, ROSANA, RUSTENO, ZELTO Baiazet giunge per negare l'amore prima dichiarato a Rosana, ma è interrotto continuamente da Atalida. Infine riesce nel suo intento.
- 8 ROSANA, ATALIDA, RUSTENO, ACMAT, ZELTO Ira di Rosana. Atalida sviene. Rusteno la sostiene e le trova una lettera in seno. In essa si palesa l'amore di Atalida per Baiazet. Acmat si sdegna.
- 9 RUSTENO, ZELTO Rusteno legge la lettera di Atalida. Decide di consegnarla alla sultana, sperando di ottenerne vantaggi.
- 10 ATALIDA, ACMAT Acmat dichiara di voler salvare Baiazet, e nel contempo decide di non amare più Atalida.
- 11 *Piazza del serraglio nel mezzo della quale si vede sopra un colle una rocca preparata dalle milizie del serraglio per solennizzare con giochi la presa di Babilonia. Notte con luna.* IBRAIM con pistola alla mano Ibraim armato vuole uccidere Rusteno.
- 12 ROSANA, RUSTENO, ZELTO, IBRAIM Rosana fa incarcerare Ibraim, Rusteno consegna a Rosana la lettera di Atalida. Rosana legge e decide di far uccidere Baiazet (pur contraddicendosi per via del sentimento che prova). Rusteno parla e tradisce il suo travestimento. Rosana lo fa incarcerare.

I LIBRETTI DI ADRIANO MORSELLI PER IL SAN GIOVANNI GRISOSTOMO

13		ORCANO, ROSANA, ZELTO	Rosana comunica ad Orcano che presto eseguirà i decreti di Amurat e farà uccidere Baiazet.
14		ROSANA	Vuole tentare <i>in extremis</i> di riconquistare l'amore di Baiazet.
<i>atto III mutazione</i>		<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	<i>Camera con letto</i>	BAIAZET, ATALIDA	Si scambiano promesse amorose.
2		BAIAZET, ROSANA	Rosana mostra a Baiazet la lettera di Atalida, lo scaccia e gli consiglia di nascondersi per evitare Amurat che sta giungendo.
3		ROSANA	Combattuta tra amore e ira per Baiazet.
4		ROSANA, RUSTENO	Rusteno si palesa a Rosana e le dichiara il suo amore. Rosana si apparta e medita un piano con Rusteno.
5		RUSTENO	Resta solo in scena, vede giungere Atalida.
6		ATALIDA, RUSTENO	Rusteno consiglia ad Atalida di fuggire con Baiazet per non incorrere nell'ira di Rosana, che ha scoperto la sua lettera.
7		ATALIDA	Risolve di partire.
8	<i>Cortile con prigionieri da un lato del quale corrisponde la facciata del palagio della sultana.</i>	IBRAIM, ACMAT	Ibraim incarcerato lamenta la propria condizione. I giannizzeri, guidati da Acmat, giungono per liberarlo (pensano però di liberare Baiazet). Ibraim dice che Baiazet è stato ucciso, e si propone come sultano. Se ne vanno.
9		ORCANO, ZELTO	Giungono per uccidere Baiazet, ma trovano aperte le porte della prigione. Ira di Orcano che minaccia di vendicarsi su Rosana.
10		ATALIDA, ZELTO	Giungono per liberare Baiazet, ma non lo trovano.
11		BAIAZET, ATALIDA	Baiazet si cala da una finestra e scambia promesse d'amore con Atalida.
12		ROSANA	Giunge alle prigioni, vede le porte divelte. Amurat è atteso da Rusteno nelle stanze della sultana.

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 13 | ROSANA,
RUSTENO | Rusteno ha ucciso Amurat e consegna a Rosana la testa di quest'ultimo. Si baciano. | |
| 14 | BAIAZET,
ORCANO | Orcano si prostra veduto Amurat ucciso. Acclamano Ibraim sultano. | |
| 15 | IBRAIM,
ACMAT | Ibraim e Baiazet si contendono il trono. Si scambiano il nome pur di far regnare Baiazet, per non incorrere in disordini. | |
| 16 | ATALIDA,
ZELTO | Rusteno chiede in sposa Rosana a Baiazet, e l'ottiene. Baiazet (Ibraim) ottiene finalmente Atalida. | |
| 17 | <i>Dilatatesi le nubi
scuoprono da un lato
un'apparenza di cielo,
dall'altro di terra e nel
fondo infernale.</i> | CINZIA | Cinzia scende a celebrare le vittorie e per portare gloria ai nuovi regnanti. |

Jean RACINE, *Bajazet*, Parigi, Hôtel de Bourgogne, 1672

PERSONAGGI

BAJAZET, fratello del sultano Amurat OSMIN, confidente del gran visir
 ROSSANA, sultana, favorita del sultano ZATIMA, schiava della sultana
 Amurat ZAIRA, schiava di Atalide
 ATALIDE, giovane donna di sangue
 ottomano
 ACOMAT, gran visir

La scena è a Costantinopoli, detta anche Bisanzio, nel serraglio del Gran Signore.

<i>atto I</i>	<i>mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1		ACOMAT, OSMIN	Osmin narra la vittoria di Amurat in Babilonia. I giannizzeri però sono scontenti del potere di Amurat, a loro avverso. Preferirebbero forse che Acomat prendesse il potere. Bajazet, nemico del fratello Amurat, si oppone a quest'ultimo. Acomat vuole far uccidere Bajazet. Il messo di Acomat è stato precipitato nell'Eusino. Acomat spera che Bajazet e Rossana si sposino. Ibrahim è "imbecille" e non è temuto da Amurat. Rossana si è invaghita di Bajazet, che in realtà ama Atalida. Questa è però promessa sposa di Acomat.
2		ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA, ZAIRA, ACOMAT, OSMIN	Acomat propone a Rossana di sposare Bajazet, opponendosi così al volere di Amurat.
3		ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA, ZAIRA	Rossana vuole sapere se Bajazet la ama. Atalide conferma che è innamorato di lei. Rossana dubita, e chiede ad Atalida di ordinare a Bajazet, se lo ama, di sposarla in quello stesso giorno. Se rifiuta, morirà.

4	ATALIDE, ZAIRA	Atalide dichiara di essere innamorata di Bajazet: Rossana non sa che Atalida, di cui si fida ciecamente, le è rivale in amore. Atalida vuole convincere Bajazet a sposare Rossana per salvarsi.
<hr/>		
<i>atto II mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	BAJAZET, ROSSANA	Rossana cerca di convincere Bajazet a sposarla. Rossana si vede respinta e si adira. Minaccia di farsi sposare da Amurat, e questo causerà la sua morte. Rossana fa incarcerare Bajazet.
2	ROSSANA, ACOMAT, BAJAZET	Rossana ordina ad Acomat di chiudere il serraglio e di informare Amurat ch'ella riconosce il suo potere.
3	BAJAZET, ACOMAT	Bajazet consiglia ad Acomat di scappare. Acomat cerca di convincere Bajazet a sposare Rossana per salvare la propria vita. Bajazet rifiuta.
4	BAJAZET, ATALIDE, ACOMAT	Giunge Atalide, allontana Acomat per parlare con Bajazet.
5	BAJAZET, ATALIDE	Atalida cerca di convincere Bajazet a sposare Rossana e a salvarsi. Sarà lei stessa a condurre Bajazet al cospetto della sultana.
<hr/>		
<i>atto III mutazione</i>	<i>personaggi</i>	<i>intreccio</i>
1	ATALIDE, ZAIRA	Zaira riferisce ad Atalide che Rossana ha richiamato Bajazet, non essendo più in collera con lui. I due si sposeranno.
2	ATALIDE, ACOMAT, ZAIRA	Acomat conferma le nozze tra Rossana e Bajazet. Acomat è pronto a sposare Atalida.
3	ATALIDE, ZAIRA	Atalide lamenta la sua triste condizione. Zaira la invita ad avere fiducia in un risvolto positivo della vicenda.

4	BAJAZET, ATALIDE, ZAIRA	Bajazet conferma ad Atalide Rossana ha placato le sue ire verso di lui. Atalide piange, convinta di aver perduto l'amato. Bajazet sostiene invece di non aver espressamente offerto la sua fede di sposo a Rossana. Ora vuole invece negare il suo amore verso Rossana.
5	BAJAZET, ROSSANA, ATALIDE	Rossana è felice della presunta promessa di Bajazet. Questi risponde freddamente
6	ROSSANA, ATALIDE	Rossana intuisce il ripensamento di Bajazet. Atalide cerca di convincerla del contrario. Rossana intuisce i sentimenti di Atalide per Bajazet.
7	ROSSANA	Inquietudine e confusione albergano nel cuore di Rossana.
8	ROSSANA, ZATIMA	Zatima annuncia l'arrivo di un messo di Orcan, con ordini da eseguire: Rossana pensa si tratti della condanna di Bajazet.
<i>atto IV mutazione</i>		<i>intreccio</i>
1	ATALIDE, ZAIRA	Zaira consegna ad Atalida una lettera di Bajazet, in cui questi dichiara di voler rivelare alla sultana che non l'ama, essendo invece innamorato di Atalide. Vedendo giungere Rossana, Atalide nasconde la lettera.
2	ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA, ZAIRA	Rossana si avvicina ad Atalide. Atalide invia Zaira a Bajazet.
3	ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA	Rossana mostra ad Atalide la lettera di Amurat, che pretende di trovare Bajazet morto al suo rientro vittorioso dalla Babilonia. Rossana dichiara di voler obbedire. Atalida sviene.
4	ROSSANA	Dal malore di Atalide Rossana ha confermato dell'amore di lei e Bajazet. Medita di tendere un inganno ai due, per sorprenderli e punirli.

5	ROSSANA, ZATIMA	Zatima rivela a Rossana che Bajazet è davvero innamorato di Atalide, e mostra il biglietto di Bajazet trovato in petto ad Atalide. Ira di Rossana, che medita vendetta.
6	ROSSANA, ACOMAT, OSMIN	Rossana conferma ad Acomat il proposito di uccidere Bajazet, traditore. Mostra la lettera ad Acomat. Ira di Acomat.
7	ACOMAT, OSMIN	Acomat cerca stratagemmi per fuggire e salvare Bajazet dalle ire di Rossana.
<hr/>		
	<i>atto V mutazione</i>	<i>personaggi</i>
		<i>intreccio</i>
1	ATALIDE	Preoccupazione di Atalide, consapevole che Rossana ha scoperto il suo amore per Bajazet.
2	Rossana, Atalide, Zatima	Rossana consegna Atalide alle guardie.
3	ROSSANA, ZATIMA	Rossana attende Bajazet.
4	ROSSANA, BAJAZET	Rossana affronta Bajazet e lo accusa di aver più volte simulato il suo amore per lei. Le mostra la lettera mandata ad Atalide. Se vuole salvarsi, Bajazet deve assistere all'esecuzione di Atalide. Bajazet piuttosto vuole morire al posto dell'amata.
5	ROSSANA, ZATIMA	Zatima annuncia a Rossana che Atalide vuole parlarle. Rossana la fa entrare.
6	ROSSANA, ATALIDE	Atalide confessa apertamente a Rossana il suo amore per Bajazet. Rossana, commossa, tuttavia non concede ad Atalide il permesso di sposare Bajazet.
7	ROSSANA, ATALIDE, ZATIMA	Zatima annuncia che Acomat si è introdotto coi suoi nel serraglio. Rossana va.
8	ATALIDE, ZATIMA	Atalide chiede a Zatima notizie di Bajazet. Zatima non risponde, Rossana le ha imposto il silenzio.

I LIBRETTI DI ADRIANO MORSELLI PER IL SAN GIOVANNI GRISOSTOMO

9	ATALIDE, ACOMAT, ZATIMA	Acomat giunge in cerca di Bajazet, per salvarlo. Chiede notizie a Zatima, che non parla.
10	ATALIDE, ACOMAT, ZATIMA, ZAIRA	Zaira annuncia che Rossana è stata assassinata da Orcano.
11	ATALIDE, ACOMAT, ZAIRA, OSMIN	Osmin annuncia che Rossana e Bajazet sono stati uccisi da Orcano, per ordine di Amurat.
12	ATALIDE, ZAIRA	Atalide, distrutta per la morte di Bajazet, si uccide.

ELENA CERVELLATI

RACCONTARE UNA BALLERINA DELL'OTTOCENTO: ALCUNI DISCORSI INTORNO A SOFIA FUOCO*

1. Premessa

Nel luglio del 1846 debutta al Théâtre de l'Opéra di Parigi una giovane ballerina italiana proveniente dal teatro alla Scala di Milano, Sofia Fuoco. La stampa specializzata di quella che allora è la più influente capitale della danza in Europa ne apprezza la tecnica vigorosa e la vivacità di esecuzione, ma anche una spiccata amabilità, tratti che si manterranno costanti nel percorso professionale che saprà costruire, tra altre prestigiose piazze europee, prime fra tutte Londra e Madrid, e circuiti di provincia meno rinomati, ma densi di acclamate rappresentazioni. Pur non arrivando a splendere nel firmamento delle più luminose stelle dell'epoca, la Fuoco sarà un'artista ammirata non solo per le capacità tecnico-interpretative, ma pure per una spiccata generosità, come raccontano gli scritti coevi di diversa natura che, sommandosi uno all'altro, vanno a comporre un suo sfaccettato ritratto.

Attraverso la lente privilegiata della 'microstoria' di Sofia Fuoco, questo saggio intende puntare l'attenzione sugli scritti multiculturali – e sugli sguardi che di quegli scritti sono nutrimento – messi in campo dal discorso critico, encomiastico e biografico dell'epoca, per indagare le modalità di costruzione dell'identità artistica di una ballerina italiana, ma dallo stile spesso etichettato come 'francese', attiva in Europa intorno alla metà dell'Ottocento, tra palcoscenici di primo piano e piazze di provincia. Gli studi teatrologici attenti all'ambito del balletto ottocentesco, pur essendosi considerevolmente consolidati nel corso degli ultimi tre decenni e avendo espanso il proprio terreno di

* Questo saggio si inserisce in un più ampio percorso di ricerca sviluppato dall'autrice intorno al balletto nell'Italia della prima metà del XIX secolo, che ha trovato in Sofia Fuoco un fulcro di interesse anche grazie alla partecipazione al convegno internazionale *Times for Change: Transnational Migrations and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, svoltosi presso l'Università di Salisburgo nel novembre del 2019.

indagine, mettendo in campo strumenti metodologici raffinati, hanno infatti dedicato una marginale attenzione a questa artista,¹ la cui figura e il cui ruolo sembrano invece del tutto adatti a mettere in luce un tassello di un'epoca evidentemente complessa dal punto di vista delle pratiche e delle poetiche coreiche.

2. Una ballerina italiana

Sofia Fuoco (pseudonimo di Maria Brambilla,² Milano, 16 gennaio 1830–Carate Lario, 3 giugno 1916) è un prodotto – se così possiamo dire – frutto della scuola di balletto scaligera. Entra infatti in quella che allora si chiama Imperial regia accademia di ballo, presso il teatro alla Scala di Milano, all'età di sette anni, e studia sotto la guida del celebre coreografo e maestro Carlo Blasis, entrando poi a fare parte del privilegiato gruppo di suoi allievi definiti 'Pleiadi'.³ Appare sul palcoscenico del maggiore teatro italiano giovanissima, a nove anni, in un ruolo minore e già a tredici anni, nel 1843, debutta come prima ballerina, nel 'ballo comico' *Don Fabio*.⁴ Nel 1846 interpreta il celebre *Pas de quatre* creato da Jules Perrot a Londra l'anno precedente, danzandolo

1. Fa eccezione il contesto della ricerca in Spagna, in particolare gli studi di Laura Hormigón, tra cui il volume *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2017. Peraltro, in Spagna, e in particolare a Madrid, Sofia Fuoco arriva salutata come una vera e propria diva, e il suo passaggio lascia quindi importanti tracce negli spettatori dell'epoca, e importanti testimonianze oggi a disposizione degli studiosi. Per la bibliografia italiana, oltre alla voce che Francesco Regli, in pieno Ottocento, dedica a Sofia Fuoco nel suo ineludibile *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc.* [...], Torino, Enrico Dalmazzo, 1860, s.v., possiamo citare le più recenti note biografiche curate da C. GABANIZZA, *Brambilla, Maria*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1971, vol. 13, https://www.treccani.it/enciclopedia/maria-brambilla_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 9 maggio 2022) e di G. TANI, *Fuoco Sofia*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1958, vol. v, pp. 768-770.

2. Quando Sofia Fuoco comincia ad apparire in teatro, alla Scala di Milano, è già attiva nel medesimo teatro la cantante Marietta Brambilla (Milano, 1807-1875). Forse per evitare di essere confusa con la collega, la ballerina sceglie uno pseudonimo che tra l'altro evoca il nome della madre, Maria Foco.

3. Oltre a Sofia Fuoco, anche altre cinque allieve di Carlo Blasis ebbero il privilegio di essere annoverate tra le 'Pleiadi': Marietta Baderna, Augusta Domenichettis, Flora Fabbri, Amalia Ferraris, Carolina Granzini; venne inoltre incluso nel gruppo un solo uomo, Pasquale Borri.

4. *Don Fabio* (Milano, teatro alla Scala, estate 1843), coreografo: Giacomo Serafini; interpreti: Sofia Fuoco, Efsio Catte, Giuseppe Bocci, Pietro Trigambi. Secondo quanto riportato dalla stampa, il balletto «fece ridere, e meritò al compositore e agli attori d'esser chiesti ripetutamente al proscenio» (*Gazzetta teatrale. Milano. Teatro alla Scala - Teatro Re*, «Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti e teatri», 11 luglio 1843, p. 11).

assieme a un gruppo di colleghe di rango: Carolina Galletti (meglio nota, poi, come Rosati), Carolina Vente (ovvero la ballerina polacca Karolina Wendt) e la diva della danza Marie Taglioni.

La formazione professionale e le radici culturali saldamente italiane sono nutrimento di una ricca carriera internazionale. Nel 1846 viene invitata al Théâtre de l'Opéra di Parigi dal direttore Léon Pillet, e il successo del debutto sull'importante palcoscenico parigino le permette di lanciarsi in una apprezzata carriera. Interprete privilegiata dei momenti danzati in alcune opere di Giuseppe Verdi sia a Milano sia a Parigi, oltre che di balletti a serata intera creati da rinomati coreografi come, oltre al già citato Carlo Blasis, Antonio Coppini, Dario Fissi, Antonio Monticini e Jules Perrot, la Fuoco chiude in un arco di tempo relativamente breve il proprio percorso professionale, quando alla fine degli anni Cinquanta, non ancora trentenne, si ritira dalle scene per stabilirsi sul lago di Como, dove conduce una vita del tutto lontana dalla dimensione pubblica fino alla morte, sopraggiunta in tarda età, nel pieno della prima guerra mondiale, in un tempo quindi ben diverso da quello che l'aveva vista attiva professionalmente.

Luigi Romani, colto conoscitore del mondo teatrale italiano, la include nel florilegio di ballerine che a suo parere a partire dalla metà dell'Ottocento hanno permesso alla scuola italiana di superare quella francese, che notoriamente aveva occupato una posizione di primo piano nella prima metà del secolo: oltre alla Fuoco, Carolina Rosati, Amalia Ferraris, Marietta Baderna, Carolina Pochini, Olimpia Priora, Amina Boschetti, Caterina Beretta, Marie Paul Taglioni (figlia di Paul Taglioni e nipote della ben più celebre Maria) e Claudina Cucchi. Secondo Romani, infatti:

l'arte della danza, si può francamente asserire, che non ebbe mai per la Scuola italiana un'epoca più brillante dell'attuale. Mentre per lo passato, le migliori danzatrici ed i loro compagni ci arrivavano da oltremonti, sicché ne venne l'appellativo onorifico fra i ballerini di primo ordine, di Coppia di rango francese: ora invece è l'Italia che manda le agili e seducenti sue figlie ad inebriare i sensi, e ad affaticare le mani plaudenti dei più esigenti pubblici d'Europa.⁵

Ma Sofia Fuoco è capace di offrire al pubblico l'immagine di una ballerina che, pur essendo impegnata in una carriera di alto livello, riesce allo stesso tempo a essere «simpatica», come viene spesso definita, non solo in Italia ma anche all'estero. L'anonimo autore del volumetto *Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco* stampato a Modena nel 1853 apre il proprio scritto

5. L. ROMANI, *Teatro alla Scala: cronologia di tutti gli spettacoli rappresentati in questo teatro dal giorno del solenne suo aprimento sino ad oggi*, Milano, Luigi Di Giacomo Pirola, 1862, p. XXI.

riferendosi alla «simpatica danzatrice»,⁶ ed espressioni del tutto analoghe si ritrovano pure in Spagna, quando, a Madrid, l'entusiasta pubblico del loggione del teatro del Circo lancia in sala dei volantini che lodano «la inimitable Fuoco», «la benefica Fuoco» e, appunto, «la simpática Fuoco».⁷

3. *Dire la danza di Sofia*

Intorno a Sofia Fuoco si costruisce un'immagine pubblica di ballerina piuttosto connotata e singolare, alla quale contribuisce in modo determinante una pletera di testi di diversa tipologia (commenti agli spettacoli, testi poetici, note biografiche) che tracciano un ritratto dell'artista talvolta confermato dall'iconografia, che ferma la ballerina in una abbondante serie di ritratti a busto intero che ne ribadiscono il carattere mite e i tratti non particolarmente seducenti, ma amichevoli. D'altra parte, la stessa ballerina si dipinge come poco avvenente quando, ormai ritiratasi da tempo dalle scene, ringraziando la collega e amica Amina Boschetti per averle inviato un bel ritratto le dice di non essere in grado di ricambiare la gentilezza «perché devi sapere che sono in guerra con i ritrattisti e più con le fotografie che mi sono sempre stati ingrati. Forse la colpa l'ha madre natura; però vedo altri che se non sono avvantaggiati sono almeno più naturali ma a me mi fanno sempre mille volte peggio».⁸

La stampa periodica del tempo, privilegiato e influente canale di informazione e di promozione piuttosto attento al mondo della danza teatrale, in particolare agli interpreti di nome, che hanno quindi la capacità di sollecitare l'attenzione dei lettori, segue con attenzione le attività di Sofia Fuoco, i suoi spostamenti, le sue dichiarazioni e alcune delle sue attività fuori dal palcoscenico, con una strategia ormai del tutto rodada, che va incontro non solo alle curiosità dei lettori, ma anche alle attenzioni degli impresari.

Nel luglio del 1846 il pubblico del Théâtre de l'Opéra di Parigi applaude il debutto della Fuoco nei panni della protagonista del *ballet-pantomime Betty*.⁹ La

6. [Senza autore], *Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco*, Modena, Tip. Vincenzi, 1853, p. 3.

7. A. SOLER, *Biografía de la Terpsícore milanese Sofia Fuoco*, Madrid, Impronta Militar, 1850, p. 67.

8. Lettera di Sofia Fuoco ad Amina Boschetti, Carate, 3 gennaio 1862, due pagine e mezza su carta di 19 x 12 cm., applicata su foglio di quaderno, citata nel catalogo della Libreria Musicale Gallini (Milano), n. 27 (primavera 2004), p. 8, http://www.gallinimusicait/cataloghi/cat_27_2004.pdf (ultimo accesso: 8 aprile 2022).

9. *Betty ou La jeunesse de Henry V* (Paris, Théâtre de l'Opéra, 20 luglio 1846), coreografia: Joseph Mazilier; musica: Ambroise Thomas; interpreti: Sofia Fuoco, Eugène Coralli, Joseph Mazilier, Lucien Petipa.

giovane ballerina, appena sedicenne, appare allo sguardo e alla penna del critico del quotidiano «La Presse», Théophile Gautier, come «vive, preste, éblouissante de rapidité», dotata di corporatura leggera e punte di acciaio, di una inflessibile e pulita precisione nell'esecuzione dei passi, di una netta originalità, che la rendono non migliore, ma diversa dalle più illustri colleghe già protagoniste dell'epoca, le celeberrime Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi e Fanny Cerrito: «elle a l'air heureux en dansant, et un sourire naturel s'épanouit sur ses lèvres».¹⁰ Il critico non manca di sottolineare il provincialismo che connota l'aspetto della ballerina italiana da poco arrivata in quella che a suo parere è evidentemente la capitale non solo della danza, ma pure del gusto, ma osserva che questo difetto verrà senz'altro superato grazie a qualche mese di soggiorno parigino, quando «M.lle Fuoco saura mieux se coiffer, s'habillera avec plus de goût, aura pris ce qu'il faut de la coquetterie française, et son mérite en paraîtra double».¹¹

A Londra, la Fuoco danza al Drury Lane, dove fa «great sensation»:

At Drury Lane, a great sensation has been produced this week, by the appearance of Mademoiselle Sophie Fuoco, a young and fascinating danseuse from the French Academy. In daring the greatest difficulties of her profession, and achieving them with perfect ease and confidence, she takes a position among the very highest rank of dancers. The feats which she performs on the very point of the toe (in Elssler's style) are those which have earned her the greatest celebrity among the Parisians. An entire "solo" in the course of a grand pas de deux is danced in this fashion, with surprising firmness and precision, and is one of the most remarkable performances of the kind.¹²

Anche la stampa londinese cita il suo nome assieme a quelli delle più grandi ballerine del momento, «the universally-accomplished Fanny Elssler [...]; then Dumilâtre, a very elegant *danseuse*; and the graceful Fleury; and again the fascinating and beautiful Plunkett», e la descrive come «the sylph-like, ever-pointing Fuoco – so full of hope and expectation, that she is *ever on the toe*».¹³

Proveniente da oltre Manica e quindi considerata dalla stampa britannica, come detto sopra, come una componente della scuderia dell'Académie française, è d'altra parte interessante notare come la Fuoco venga allo stesso tempo ricordata come di origine tedesca, in un curioso elenco delle nazionalità di ballerine celebri:

10. T. GAUTIER, *Théâtres. Académie royale de musique*, «La Presse», 20 luglio 1846.

11. Ibid.

12. *The Theaters*, «The Spectator», 21 novembre 1846, p. 9.

13. D. RYAN, *Royal Italian Opera, Covent Garden*, «The Musical World: A Record of the Theatres, Music, Literature, Fine Arts, Foreign Intelligence, &c.», 21 agosto 1847, pp. 534-539: 539.

What a remarkable circumstance it is that the French, who have possessed for more than two hundred years a liberally-endowed National Conservatory of Dancing, should have given us so very few first-rate female dancers: Taglioni, Cerrito, Ferraris, Marie Taglioni, Carlotta Grisi, were Italians; Fanny and Herminie Busler, Sophie Fuoco, were Germans; Lucille Grahn was a Dane; Perea Nena a Spaniard, and Bagdanoff a Russian. I can only cite Duvernay and Plunkett as coming from France; and the latter was of Irish extraction. On the other hand, the best male ballet-masters – Vestris, D’Egville, Coulon, Perrot, St Léon, Anatole – have been Frenchmen. The fact would seem to be that the French are better teachers than executants.¹⁴

Le identità nazionali citate nell’articolo vengono in parte confuse dall’autore,¹⁵ dichiarando quanto sia complesso assegnare una precisa e univoca indicazione delle origini geografiche di una artista e quanto, d’altra parte, all’epoca sia importante tentare di farlo.

In Spagna si lodano «le glorie teatrali della simpatica e inimitabile Fuoco» e, soprattutto, il fatto che la «bailarina milanese» sollevi gli entusiasmi imparziali di tutte le classi sociali, non solo di quelle altolocate:

Según verá el lector, el autor del himno, al cantarlas glorias teatrales de la simpática é inimitable Fuoco, consigna también el partido inmenso que tiene la bailarina milanese en todas las clases de la sociedad que concurren al teatro. No es solamente la alta clase la que le prodiga coronas y aplausos. La gran mayoría del público hace todas las noches otro tanto, y como dice muy bien el poeta, las palmadas y flores representan el fallo imparcial de todos.¹⁶

La fama della Fuoco viene amplificata dal confronto con un’altra celebrità danzante, Marie Guy-Stéphan (1818-1873), ballerina che all’inizio degli anni Quaranta si era esibita sul palcoscenico del Théâtre de l’Opéra di Parigi (dove sarebbe poi ritornata nel 1853) per diventare poi una vera e propria celebrità a Madrid. Gli ammiratori dell’una e dell’altra si dividono in due fazioni che assumono connotazioni che vanno a interessare una dimensione politica, secondo modalità peraltro non insolite. La Fuoco è infatti sostenuta dal generale Ramón María Narváez, membro del partito conservatore in quel momento al governo, mentre la Guy-Stéphan è favorita dal banchiere Marquis José de Salamanca y Mayol, appartenente all’opposizione. Lo scontro tra le due fazioni di sostenitori, ben distinti grazie al colore del fiore inserito nel bavero del frac,

14. G.A. SALA, *On Stage Costume: With some Reflections on My Lord Sydney’s Rescript*, «Belgravia: A London Magazine», VIII, 1869, pp. 101-116: 108.

15. In realtà, evidentemente Sofia Fuoco non è tedesca e Adeline Plunkett non è belga ma francese.

16. «España», 11 luglio 1850, pp. 1-4: 4.

rosso per i «fuoquistas» e bianco per i «guyistas»,¹⁷ assume proporzioni piuttosto ampie e testimonia sicuramente l'interesse con il quale il pubblico madrilenò segue la danza, ma anche la varietà delle possibili connessioni, sempre presenti, tra mondo della politica e mondo del teatro:

La belleza de dos célebres bailarinas que se exhibieron en el Circo fue la preocupación de Madrid y aun de España entera. La Guy-Stephan y la Fuoco tuvieron sus respectivas cortes de admiradores y hasta sirvieron de bandera a dos partidos políticos: los "guyistas" capitaneados por Salamanca y los "fuoquistas", dirigidos por el general Narváez, enemigo personal e irreconciliable del célebre banquero.¹⁸

In ogni caso, la contrapposizione tra le due ballerine è sicuramente utile a incrementare la vendita dei biglietti, e sicuramente non dispiace alla direzione del Teatro Circo. Viene inoltre ulteriormente enfatizzato dal fatto che ciascuna incarna un diverso stile di danza, da un lato quello italiano e dall'altro quello francese, se non una diversa cultura. Inoltre, la Guy-Stéphan, da tempo stabile a Madrid, era ormai riconosciuta come portatrice di una connotazione spagnola, particolarmente evidente e coltivata quando si trovava fuori dalla penisola iberica o quando veniva vista da sguardi di altra provenienza. Théophile Gautier, infatti, dopo averla vista danzare a Parigi scrive di lei:

Nous avons vu, il y a quelques années, Mme Guy-Stéphan à Madrid, au Théâtre del Circo, où elle faisait fureur. Nous nous souvenons d'un pas des Miroirs, d'un effet très original et très fantastique, qu'elle exécutait avec une rare perfection et qu'elle ferait bien de reproduire ici où elle obtiendrait un succès égal. Ses pas de caractère nous plurent aussi beaucoup, et les aficionados de danses nationales trouvaient qu'elle avait saisi admirablement l'esprit de la cachucha, des boléros, du zapatéado et de la jota, et Dieu sait la pretention exclusive qu'y mettent les Espagnols!¹⁹

In Spagna, l'apprezzamento nei confronti della Fuoco si fonda non solo sulle sue capacità artistiche, ma anche sulle sue doti caratteriali. Non manca, infatti, di mostrare una particolare attenzione ai bisognosi, decidendo di donare all'orfanotrofio locale tutti i proventi di una beneficiata, avendo comunque cura di diffondere la notizia, indirizzando al prefetto una lettera alla quale

17. R. DE NAVARRETE, *Revista de Madrid*, «La ilustración, periódico universal», 22 giugno 1850, pp. 194-195: 195. Il già citato volume di Laura Hormigón, *El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*, offre un informato quadro della scena coreica madrilenà negli anni Quaranta dell'Ottocento.

18. A. MARTINEZ OLMEDILLA, *Un prócer de antaño: recuerdos y genialidades del Marqués de Salamanca*, «ABC», 21 agosto 1927.

19. T. GAUTIER, «La Presse», 1° febbraio 1853.

viene dato ampio spazio nella stampa locale, rilanciando quindi l'entusiasmo per la persona, oltre che per la ballerina.

Quando, all'inizio degli anni Cinquanta, rientra in Italia dopo i successi internazionali, l'entusiasmo nei suoi confronti è all'apice, anche perché torna in patria impreziosita dallo statuto di «celebrità europea», come viene definita dalla stampa quando si esibisce al teatro Argentina a Roma, nel 1852.²⁰

Nelle città di provincia che va quindi a toccare, la sua presenza offre così a chi abita quei luoghi periferici la possibilità di sentirsi del tutto simile a chi ha la fortuna di frequentare le grandi metropoli, come accade agli spettatori del teatro Comunale di Modena, dove nel 1853 danza in coppia con Alessandro Paul, subendo ancora una volta quel cambiamento di identità nazionale che continua a dipendere da chi guarda, e da che cosa chi guarda desidera vedere. Un competente periodico specializzato come «Teatri, arti e letteratura», diretto da Gaetano Fiori, sottolinea l'impronta «francese» dello stile dei due interpreti principali: «il prestigio delle scene modonesi [sic] è per alcune sere reso ancora più splendido dall'insigne coppia dei primi ballerini di rango francese monsieur Alessandro Paul e dall'incomparabile Sofia Fuoco».²¹

Il medesimo periodico commenta una beneficiata in onore di Sofia Fuoco in un'altra città di provincia, Cesena, dove il pubblico l'accoglie con deciso entusiasmo nel settembre del 1853:

La Fuoco ebbe secondo il solito un trionfo luminoso; le grida, gli applausi d'entusiasmo erano senza esempio; dovette ripetere, come in ogni sua rappresentazione, le variazioni dei passi a due, e il passo della Tiranna; il pubblico era frenetico e mostrò in ogni forma, alla impareggiabile artista, come apprezza il suo merito unico, proclamandola la prima del giorno in ogni circostanza.²²

Ma l'apprezzamento degli ammiratori di Sofia Fuoco continua a essere sollecitato anche dalle generose azioni della ballerina, spesso rilanciate dalla stampa. Una serata realizzata a beneficio dei «disgraziati» ballerini secondari, che abitualmente ricevevano compensi davvero esigui, viene sostenuta anche dalla «cordialissima e gentile» Fuoco:

Il 15 settembre venne data in abbonamento una serata a beneficio degli artisti secondari di ballo. Le limitatissime paghe che dannosi a quei disgraziati che formano il corpo di ballo, appena forniscono loro i mezzi per vivere e vivere scarsamente, quin-

20. G. FIORI, *Roma - Teatro Argentina*, «Teatri, arti e letteratura», 18 novembre 1852, p. 95.

21. G. FIORI, *Spettacoli di primavera: Teatro Comunale di Modena*, «Teatri, arti e letteratura», 22 aprile 1852, pp. 62-64: 63.

22. G. FIORI, *Teatri: Cesena*, «Teatri, arti e letteratura», 29 settembre 1853, pp. 36-37.

di è che questi, generalmente parlando, difettavano dei mezzi per rimpatriare, per la qual cosa favoriti dalla cordialissima e gentile Sig.^{ra} Fuoco, dal maggior numero dei componenti l'orchestra, dal Sig. Bartelloni, dagli altri artisti primari del ballo, dal Sig. Pompeo Ceccarelli e dalla Sig.^{ra} Luigia Castagnoli, potevano ottenere l'attuale serata ad esclusivo loro beneficio, detratte poche spese tra le quali, credo, l'illuminazione ed alcuni suonatori.²³

Lo stesso accade anche in un'altra vicina cittadina, Faenza, dove la Fuoco dà nuovamente prova del proprio spirito caritatevole nei confronti dell'umanità e dove anzi il suo passaggio segna un momento importante per la vita della comunità locale. Giunta in occasione della fiera di San Pietro, nell'estate del 1853,²⁴ debutta il 23 giugno con un titolo sicuro come *Gisella*,²⁵ in cui interpreta il ruolo della protagonista, di fianco a un apprezzato danzatore di fama meno vasta, ma suo solido e abituale compagno in scena, Dario Fissi, e attorniata da una compagine di danzatori locali. La Fuoco viene portata a Faenza grazie all'attivo impresario bolognese Ercole Tinti, il quale offre a una cittadina di provincia la possibilità di sentirsi simile a una grande capitale grazie alla presenza di una 'ballerina italiana di rango', come viene definita la Fuoco in base alle categorie dell'epoca. Si tratta anche di una scelta sapiente da un punto di vista imprenditoriale: il pubblico, infatti, accorre per vedere una diva internazionale, permettendo al teatro di raddoppiare l'abituale prezzo del biglietto d'entrata e moltiplicando così gli incassi.

L'epoca e quelle terre sono però irrequiete: il 27 giugno il mazziniano partito d'azione mette in atto un riuscito attentato contro il governatore di Faenza e il 4 luglio viene ucciso un altro rappresentante del governo. Di conseguenza, vengono nominati nuovi responsabili di magistratura, governo e comando austriaco e, poiché i colpevoli non emergono e anzi nessun testimone si presenta, a partire dall'8 luglio viene imposta la legge marziale, che comprende il divieto di qualunque divertimento pubblico, inclusi, quindi, gli spettacoli del teatro Comunale, che viene chiuso. La serie di rappresentazioni che la Fuoco doveva fare viene quindi bruscamente interrotta, e tra l'altro per le date sopresse non viene dato nessun compenso ai ballerini, per esplicita decisione del

23. A. RAGGI-L. RAGGI, *Il teatro Comunale di Cesena: memorie cronologiche (1500-1905)*, Cesena, Tipografia G. Vignuzzi, 1906, p. 115.

24. Le informazioni relative alla presenza di Sofia Fuoco a Faenza nel 1853 sono prevalentemente tratte dalla documentazione d'archivio raccolta presso la Biblioteca Manfrediana di Faenza, in particolare nel *Repertorio Porisini*, VI/53, 1853.

25. Sofia Fuoco interpreta spesso il ruolo principale di *Gisella* quando si esibisce in Italia, forte della propria conoscenza della *Giselle* parigina, di cui interpreta il *pas de deux* dei contadini quando è scritturata dal Théâtre de l'Opéra, nel 1847 (cfr. I. GUEST, *The Romantic Ballet in Paris*, London, Dance Books, 1980, p. 298).

monsignore delegato apostolico della provincia. Le attività del teatro riprenderanno soltanto in autunno, quando la Fuoco sarà ormai lontana da Faenza.

Dopo questa prima esperienza, la Fuoco torna nella cittadina romagnola pochi anni dopo, nel 1856,²⁶ sempre in occasione della fiera di San Pietro, e riesce questa volta a esibirsi con agio, interpretando un balletto noto, *Caterina ovvero La figlia del bandito*, ripreso a partire dalla creazione del celebre coreografo francese Jules Perrot, e alcuni passi tratti da titoli di un repertorio personale che ha avuto modo di consolidarsi con sicurezza, come *Le nozze di Ninetta e Nene*, espressamente composto per lei da Dario Fissi, e il *pas de deux La Tiranna*, che danza in coppia con lo stesso Fissi. Il pubblico è entusiasta e si lascia andare alle manifestazioni di giubilo alle quali si assiste in tante città all'epoca in occasione delle esibizioni delle artiste, ma anche degli artisti, di fama: la sera dell'8 luglio la folla trascina la carrozza che conduce la Fuoco dal teatro al nobile palazzo nel quale è ospitata e la ballerina prima si affaccia a salutare gli ammiratori festanti, ma poi, disturbata dalle urla in suo onore, getta fuori dalla finestra un pitale da notte, i cui cocci, si racconta, vengono raccolti e conservati dagli ammiratori più accaniti.²⁷ Anche qui ha un'eco particolare la sua decisione di dedicare una serata, quella del 3 luglio, ai bisognosi, in particolare ai bambini lasciati orfani dal colera che aveva imperversato l'anno precedente: confermandosi danzatrice dalle spiccate capacità artistiche, tecniche e di temperamento, continua a dichiararsi pure come donna dal cuore buono e giusto.

4. *Mettere in versi Sofia*

Come accade abitualmente per le celebrità della danza, della musica e del teatro dell'epoca, in onore di Sofia Fuoco si moltiplicano i componimenti poetici encomiastici composti e stampati in occasione delle rappresentazioni da chi desidera fare sapere la propria ammirazione e lasciarne una traccia. Ricchi delle iperboli elogiative, delle metafore arditamente abituali e dello stupore ammutolito che connotano questo genere minore, nel caso della Fuoco di frequente non mancano di sottolineare la generosità della ballerina. È il caso di un sonetto composto a Imola, tutto dedicato alle sue doti caritatevoli:

26. Cfr. la documentazione d'archivio raccolta presso la Biblioteca Manfrediana di Faenza, in particolare i documenti ordinati nel *Repertorio Porisini*, VI/56, 1856.

27. Cfr. P. ZAMA, *Addio vecchia Faenza*, Faenza, Fratelli Lega, 1933, ora in A. EMILIANI, *Sofia Fuoco, la divina*, http://www.historiafaentina.it/Storia%20Attuale/sofia_fuoco.html (ultimo accesso: 9 maggio 2022).

A / Sofia Fuoco / che / ai fanciulli resi orfani dal cholera / volle destinata / una serata di beneficenza / interprete della riconoscenza de' suoi concittadini / Antonio Gessi / offre

Sonetto

Carità santa che nel Cielo ha sede
E quaggiù spande ognor dolcezze nove,
Ora, Donna, per Te fa certa fede
Come in alma gentil si nutre e move.

E sì soàvemente il suo cor siede
E del tapin la sorte lo commove,
Che là 've traggi a carolare il piede,
Ivi conforto, ivi ogni grazia piove.

No; che la tua non è lasciva danza,
Ma si par quella che il Popolo eletto
Presso l'Arca movea della speranza.

E la gente commossa al tuo gran zelo,
E l'Orfanello dall'umil ricetta
Alzan le mani ringraziando al Cielo.²⁸

Anche all'estero, ad esempio a Madrid, gli abituali toni laudativi messi in versi in onore dell'ennesima «Encantadora maga, tersícore divina, / ¡oh! deja que mis ojos contemplan tu victoria: / Tuyo es el triunfo, tuyas las palmas, que la gloria / sobra tus blancas sienas coloca sin cesar», si affiancano alle considerazioni messe in versi da un anonimo giornalista del periodico «La España» in un *Himno*, che la vede collocata fuori da tutti gli schemi, dalle fazioni, dalle bandiere, grazie a delle doti celebrate da tutto il «pueblo» di Madrid:²⁹

À LA INIMITABLE
SOFIA FUOCO,
el pueblo de Madrid.

HIMNO.

No hay aquí distinción de colores,
que reprueba la sana razón.
Los que aplaudían tu genio y primores,

28. Imola, Tip. Galeati, [1855]. Si tratta di un opuscolo a stampa conservato presso la Biblioteca Manfrediana di Faenza, GAB.STAMPE CASS. 33, CART. 2, n. 4/10, CART. 1/4.

29. «La España», 11 luglio 1850.

partidarios del mérito son.

Hizo mal quien, mezclando opiniones
de partido, pensaba ensalzarte;
á ti, Fuoco, que, encanto del arte,
no has tenido en España rival.
Busquen otras su fama en fracciones,
si sus dotes estiman en poco:
las que tienen tu mérito, oh Fuoco,
solo buscan el fallo imparcial.

Si á tos plantas coronas prodiga
la nobleza, del mérito amante,
ves al pueblo el aplauso constante
tributarte con sincero afán.
To'pe amigo será quien le diga,
la verdad ocultando a tus ojos,
que son blancos ò negros ò rojos
los que flores y aplausos te dan.

No hay aquí distinción de colores,
que reprueba la sana razón.
Los que admiran tu gracia y primores
partidarios del mérito son.

5. *Raccontare la vita di Sofia*

Oltre ai commenti, per lo più elogiativi, pubblicati sui periodici dell'epoca e al florilegio di componimenti encomiastici, come detto ricorrenti per le celebrità danzanti dell'epoca, per Sofia Fuoco viene tuttavia messa in campo una terza tipologia di scrittura, più insolita. Tra la capitale spagnola e la provincia italiana viene infatti dato alle stampe un singolare numero di scritti biografici, editi. L'entusiasmo suscitato dalla Fuoco a Madrid sollecita la redazione dell'ampia e laudativa *Biografia della Terpsicore milanese Sofia Fuoco* (1850),³⁰ che funge da punto di riferimento, anche se, spesso, per distaccarsene, per i più sintetici *Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco* stampati in Italia, a Modena, nel 1853,³¹ e per l'opuscolo *A Sofia Fuoco celeberrima danzatrice i*

30. SOLER, *Biografia de la Terpsicore milanese Sofia Fuoco*, cit.

31. [Senza autore], *Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco*, cit.

Faentini riconoscenti,³² pubblicato nel 1856 nella già citata Faenza.

La biografia spagnola di Sofia Fuoco ha una struttura particolare. Si apre infatti con una sintetica storia della danza, dalle origini al tempo in cui l'autore, Andrés Soler, scrive, che sfocia nella situazione della Spagna del momento, in cui appare Sofia Fuoco. Quindi si dedica a seguire dettagliatamente il percorso artistico della ballerina, dividendolo in tappe che coincidono con i luoghi nei quali viene ingaggiata, a partire dal periodo della formazione e del debutto, a Milano, attraverso Parigi e Londra, per arrivare infine in Spagna. Il soggiorno spagnolo viene diviso in due parti: la prima tra il 1848 e il 1849 e la seconda, dal 18 aprile al 31 luglio 1850, che tocca il denso periodo mardileno nel quale si dispiega anche la competizione con Marie Guy-Stéphan. Tra questi due capitoli, trova spazio una parentesi in altre piazze: Saragozza, ancora Parigi, quindi Bordeaux, Dieppe e Rouen. Il testo prosegue poi con un'antologia di alcuni ampi componimenti poetici in italiano e in spagnolo, tra i quali uno firmato dallo stesso autore. Infine, si chiude con un testo conclusivo, che ricorda come siano stati «enumeado con minuciosa precision todos los triunfos alcanzados hasta aqui por la encantadora Fuoco»,³³ ma come, in tal modo, vengano a mancare le emozioni, le sensazioni, i sentimenti scatenati dalla visione della danza di Sofia Fuoco, davanti alla quale lingua e intelligenza ammutoliscono. L'autore si propone di ovviare a quella che a suo parere è l'inevitabile fragilità della parola di fronte alla visione, cimentandosi nella redazione di un testo in prosa che tenta di dire l'indicibile, e quindi in un lungo testo poetico, che conclude davvero il volume. Il discorso sviluppato nella *Biografia* si articola quindi intorno a testi di diversa natura: narrazione storica; riflessioni generali sulla danza; critiche raccolte dalla stampa internazionale e da quella locale, che vengono riportate per intero, solitamente nella traduzione in spagnolo (tranne gli articoli in italiano); componimenti poetici pubblicati in occasione degli spettacoli. Si viene a costruire, quindi, una sorta di dossier di documenti originali, intessuto dalla voce dell'autore, un *collage* che, nel suo insieme, si colloca a cavallo tra il discorso giornalistico e quello saggistico, illuminato da sprazzi di testo poetico che si inseriscono nel racconto prosaico.

L'anonimo autore del volumetto pubblicato a Modena nel 1853, *Cenni biografici intorno alla celebre danzatrice Sofia Fuoco*, dichiara apertamente il proprio debito verso il testo spagnolo, di cui apprezza la ricchezza di documenti e l'accuratezza nel riportarli, e da cui trae infatti ampie citazioni. Ne critica tuttavia decisamente il tono, a suo parere segnato dai «continui slanci della [...] ardente fantasia Casti-

32. [S. REGOLI], *A Sofia Fuoco celeberrima danzatrice i Faentini riconoscenti*, Faenza, Tipografia Marabini, 1856.

33. SOLER, *Biografia de la Terpsicore milanese Sofia Fuoco*, cit., p. 78.

gliana» e dalla «bollente immaginazione» dell'autore, che trascina «la narrazione [...] a ogni piè sospinto gremita di comparazioni e metafore che forse torneranno accette agli abitatori della nobile terra di Cervantes, ma suonano certo incomportabili ai nativi di questa nostra Penisola».³⁴ Il tema del patriottismo connesso alla paternità della danza ritorna in diversi passaggi, in particolare in una accesa competizione con «la Senna altera di ogni vanto».³⁵ L'autore coglie l'occasione della lode a Sofia Fuoco per lamentare la necessità, da parte di tanti artisti italiani della danza e del canto, di spostarsi all'estero («ne' paesi dello Straniero»)³⁶ per trovare una fama e una ricchezza che non si riescono a realizzare in Italia.³⁷

A pochi anni di distanza, l'opuscolo *A Sofia Fuoco celeberrima danzatrice i Faentini riconoscenti*, pubblicato nel 1856, è un ulteriore esempio di testo laudativo d'occasione, scritto per celebrare attraverso un breve testo in prosa e una raccolta di testi poetici di vari autori una presenza d'eccezione per la cittadina che ospita la ballerina. L'autore del testo in prosa, Saverio Regoli, ricorda l'ammirazione per la ballerina, nata «non tanto per l'eccellenza nell'arte, quanto per la soavità de' modi e l'onestà della vita da lei serbata sempre [...]. Altamente generosa e di bontà senza pari, ella si piace talmente dell'altrui bene che le è continua sollecitudine il procurarlo».³⁸ Non manca la lode patriottica del ruolo di un'artista che grazie alla propria apprezzata attività porta lustro all'Italia, ovvero a un paese di cui si ricorda il ruolo importante nella cura delle arti, soprattutto nel confronto con quegli «Oltramontani»³⁹ ai quali spesso, sempre secondo l'autore, viene attribuito, a torto, ogni merito.

I discorsi intorno a Sofia Fuoco proseguono ulteriormente, anche nel XX secolo, prendendo ancora forme diverse.

Nei primissimi anni del Novecento entrano nell'autobiografia di una artista di fama che ha ormai concluso da tempo la propria carriera, Claudina Cucchi, che in *Vent'anni di palcoscenico*, raro esempio, a quell'epoca, di scritto autobiografico opera di una ballerina, ricorda con ammirazione colei che le aveva insegnato i primi passi di danza e che l'aveva incoraggiata a proseguire il percorso artistico.⁴⁰ Qualche anno dopo Gino Monaldi, autore di numero-

34. Ivi, p. 4.

35. Ivi, p. 5.

36. Ivi, p. 6.

37. Cfr. ivi, pp. 6-7.

38. [REGOLI], *A Sofia Fuoco celeberrima danzatrice i Faentini riconoscenti*, cit., p. 5.

39. Ivi, p. 7.

40. Cfr. C. CUCCHI, *Vent'anni di palcoscenico*, Roma, Enrico Voghera, 1904, p. 5. Su questo scritto autobiografico d'artista, cfr. il mio *Scrivere la propria danza: Claudina Cucchi*, in *Culture allo specchio. Arte, letteratura, spettacolo e società tra il Giappone e l'Europa*, a cura di S. COLANGELO e W. TADAHIKO, Bologna, Emil di Odoia, 2012, pp. 73-81.

se pubblicazioni divulgative di un certo successo sul mondo della musica, del teatro e della danza, dedica a Sofia Fuoco un breve ritratto nella ideale galleria dedicata a quelle che egli definisce le «regine della danza nel secolo XIX», nell'omonimo e svelto volume che viene pubblicato nel 1910.⁴¹ Da ragazzo, negli anni Cinquanta, Monaldi aveva visto la Fuoco danzare a Perugia, ma per mettere sulla carta un discorso su di lei non trova di meglio che prendere a prestito le parole di un altro spettatore, forse perché più autorevole o forse perché testimone maggiormente consapevole, Théophile Gautier, il quale nel 1846 scriveva, dopo avere assistito al debutto parigino della Fuoco in *Betty*:

Mlle Fuoco, la débutante, porte un nom d'heureux augure – feu! On le dirait fait exprès pour elle. [...] Dès sa première apparition, Mlle Sophie Fuoco s'est fait une place distincte. Elle a ce mérite de l'originalité, si rare dans la danse, art borné s'il en fut; elle ne rappelle ni Taglioni, ni Elssler, ni Carlotta [Grisi], ni Cerrito. [...] Mlle Fuoco vole aussi, mais en rasant le sol du but de l'ongle, vive, preste, éblouissante de rapidité.⁴²

Le parole di Monaldi traducono quasi fedelmente il passo del critico francese:

Nella Gisella del Cortesi faceva il suo debutto la Sofia Foco, danzatrice vivacissima che giustificava il proprio nome. Essa possedeva anzitutto un merito rarissimo nella danza – arte assai limitata – l'originalità. Essa non aveva niente a che fare con la Taglioni, con l'Elssler, con la Grisi, con la Grahn, con la Cerrito.⁴³

L'autore italiano aggiunge però qualche nota tratta dalla propria esperienza, rientrando pienamente in un *topos* della 'balletomania': ricorda infatti come a Perugia, tanti anni addietro, un gruppo di spettatori entusiasti si fosse impossessato di una scarpetta perduta dalla propria beniamina e scivolata giù dal palcoscenico, per farne dei brandelli da appuntare orgogliosamente sul petto, come una coccarda.

Qualche anno dopo, la morte di Sofia Fuoco è l'occasione per riprendere il tipo di discorso biografico già dispiegato quando l'artista era in piena attività, a metà dell'Ottocento. Lo studioso Camillo Rivalta si fa portatore della memoria della propria città in un piccolo volume dedicato alla Fuoco,⁴⁴ nel quale l'attenzione si concentra attorno agli aneddoti minuti legati all'impressione lasciata dal suo passaggio a Faenza: le scritte sui muri delle case, trac-

41. G. MONALDI, *Le regine della danza del XIX secolo*, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca, 1910.

42. T. GAUTIER, *Théâtres. Académie Royale de Musique*, «La Presse», 20 luglio 1846.

43. MONALDI, *Le regine della danza nel secolo XIX*, cit., pp. 183-184.

44. Cfr. C. RIVALTA, *Il tramonto di una diva (Sofia Fuoco)*. (Note di storia teatrale faentina), Faenza, Tip. Novelli e Castellani, 1916.

ciate dagli ammiratori e corrette dalla censura, ancora leggibili a distanza di sessant'anni, come un ritratto danzante disegnato su una parete, le fiaccolate e i concerti fatti per strada in suo onore, le urla e la confusione frutto dell'entusiasmo di un pubblico eccitato e ammirato, lo spirito caritatevole messo in atto non solo nel passato che rivive con nostalgica malinconia nelle pagine del testo, ma anche attraverso una generosità che permane nei lasciti testamentari descritti dettagliatamente.⁴⁵

Nino Bazzetta de Vemenia, giornalista e autore di pubblicazioni dedicate al mondo delle celebrità, attente a sollecitare le curiosità di un pubblico di lettori mondano e pruriginoso, nel 1925 dà alle stampe *La milizia della malizia*, in cui dedica alcune pagine alla Fuoco.⁴⁶ Forte del fatto di avere conosciuto davvero l'artista, quando, ormai anziana, si era ritirata da tempo dalle scene, nel capitolo *La figlia dell'aria Sofia Fuoco, e il sereno tramonto di una danzatrice milanese a Carate Lario* ne traccia un dettagliato profilo biografico, che non manca di sottolineare, come ormai d'abitudine, le vive qualità artistiche e le rare doti di spessore morale.

Ancora, Sofia Fuoco entra pure nella letteratura d'appendice quando la nota scrittrice di romanzi rosa Liala (ovvero Amalia Liana Negretti Odescalchi) in un romanzo pubblicato nel secondo dopoguerra, *Bisbigli nel piccolo mondo*,⁴⁷ si ispira a lei per delineare il personaggio di una ex ballerina che, come in effetti la Fuoco, abita in una villa sul lago di Como e ha un nome ugualmente evocativo, Fiamma Arval. Ma Liala entra nel più ovvio luogo comune facendone una donna dissoluta, quindi ben distante dall'attenta immagine piena di rettitudine costruita nel tempo dall'artista.

Infine, nel 2000, la drammaturga Patrizia Monaco ha dato alle stampe un testo per la scena, *Fuoco!!!*,⁴⁸ tutto costruito intorno alla ballerina, testimoniando così il permanere della singolare attenzione nei confronti di una figura appartenente a un tempo ormai lontano e che tutto sommato, nonostante gli anni di celebrità, non è mai assunta a una collocazione davvero forte nella cosmogonia ballettistica riconosciuta, né la sua posizione è stata mai ripensata dal successivo discorso storiografico.

45. Cfr. *ivi*, p. 15.

46. N. BAZZETTA DA VEMENIA, *La milizia della malizia. Il ballo e le ballerine milanesi. Precursori e trionfatori, memorie di palco e d'alcova, ricordi e curiosità intime*, s.l., Edizione dell'autore, 1925.

47. LIALA, *Bisbigli del piccolo mondo*, Bologna, Cappelli, 1948.

48. P. MONACO, *Fuoco!!!*, in *Donne di Milano: quattro atti unici* (2000), a cura di C. MIGLIORI, introduzione di F. RAME e F. ANGELINI, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2005².

6. *Epilogo*

Prima di morire, Sofia Fuoco fissa un ricco lascito di 5.000 lire in favore della Congregazione di carità di Carate Lario,⁴⁹ confermando forse, con le proprie ultime volontà, di avere messo in atto, in passato, non soltanto una sapiente strategia professionalmente utile, ma una verità di azione e di pensiero, di persona.

La molteplicità di testi fioriti intorno alla figura di Sofia Fuoco nel periodo della sua attività artistica testimoniano una articolata ed efficace strategia di comunicazione costruita attraverso una pluralità di voci, in paesi, culture e teatri differenti, nella natale Italia ma pure in un'Europa in cui la danza è già attiva promotrice di un multiculturalismo ancora non del tutto consapevole, ma attuato nei fatti.

Calda e virtuosa danzatrice milanese, italiana o francese, a seconda degli occhi che la guardano, originale ma provinciale, onesta e generosa, non bella ma simpatica: i variegati discorsi tracciati intorno a Sofia Fuoco, dispiegandosi inoltre in un arco di tempo ampio, che arriva a toccare i nostri giorni, delineano una figura non monolitica ma sfaccettata, che tuttavia proprio nel comporsi attraverso voci di diversa provenienza e di diversa natura riesce forse a fare trapelare, in definitiva, un'immagine reale.

49. *Accettazione del lascito di lire 5.000 disposte da Maria Brambilla ('in arte Sofia Fuoco') in favore della Congregazione di carità di Carate Lario*; corrispondenza con l'esecutore testamentario Guido Taroni; autorizzazione della Prefettura di Como (1916-1917), segnatura definitiva: cart. 2, fasc. 13; note: 1. Le disposizioni di Maria Brambilla sono deducibili dal testamento olografo rogato il 15 ottobre 1913, b. 2, numero corda 3048 (cfr. <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD00D2CB/>).

ILARIA CONTESOTTO

GLI AFFITTUALI DEI PALCHI DEL SAN GIOVANNI
GRISOSTOMO (1678)1. *Introduzione e contesto: tensioni interne al patriziato*

Nella seconda metà del Seicento, le casate del patriziato di Venezia erano ripartite in quattro classi.¹ La prima, denominata *case vecchie*, vantava origini tanto antiche da confondersi con quelle della Repubblica,² mentre la seconda, detta delle *case nuove*, comprendeva famiglie aggregate al patriziato dal Duecento. È importante sottolineare da subito che l'ingresso di queste nuove famiglie non fu pacifico: sedici di queste casate furono denominate *ducali* proprio a ricordare una congiura ordita ai danni delle *case vecchie* al fine di escluderle dal potere. Gli ingressi continuarono in maniera serrata, dando origine a una terza classe, denominata *case nuovissime*, aggregate per prestazioni personali e pecuniarie nel Trecento, al tempo della guerra di Chioggia.

L'aggregazione al patriziato di nuove famiglie, denominate *case per soldo*, nel periodo compreso tra la guerra di Candia (1646-1669) e la guerra di Morea (1684-1717) aveva comportato una accentuazione di tensioni sociali dunque già presenti.³ L'accesso alla casta sociale più elevata era stato concesso dietro

1. Le informazioni sul patriziato sono raccolte in A. DA MOSTO, *L'Archivio di stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, «Archivi dell'amministrazione centrale della Repubblica veneta e archivi notarili», II, 1937, pp. 25-28 (disponibile on line: https://www.icar.beniculturali.it/biblio/pdf/damosto_testo/screenDamosto.pdf; ultimo accesso: 7 aprile 2022).

2. Nel 697 dodici di queste famiglie, denominate apostoliche, concorsero all'elezione del primo doge. Cfr. A. MENIZZI, *Delle monete de' veneziani dal principio al fine della loro Repubblica*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Picotti, 1818, p. 44.

3. Sulle necessità economiche di tali aggregazioni cfr. già F. ZANOTTO, *Il palazzo Ducale di Venezia*, Venezia, Premiato stabilimento di G. Antonelli, 1861, vol. IV, p. 354: «A preparar nuove armi per la stagione ventura, trovandosi l'erario al fondo, fu d'uopo provvedere con mezzi straordinari; e furono: 1° si decretò la liberazione dei banditi, verso lo sborso di una somma, a titolo di commutazione di pena; 2° s'impose una nuova gravezza generale sui terreni della Terraferma; 3° si offrì la dignità di procuratore soprannumerario di S. Marco a chiunque nobile avesse offer-

una generosa contribuzione di denaro della Repubblica, particolarmente in difficoltà dal punto di vista economico.⁴

La divisione in chiave sociale espressa già in precedenza tra famiglie vecchie e nuove fu dettata inizialmente da una diversità di investimenti economici: le vecchie famiglie erano ancora legate al commercio e alla ricchezza del mare mentre le famiglie nuove erano più propense a investire nel territorio.⁵ Il nuovo assestamento politico durò fino agli anni Venti del Settecento; proprio nel periodo relativo alle due aggregazioni, dunque, il patriziato si differenziava in base allo *status* socioeconomico, senza riuscire mai a ottenere un'identità castale che consentisse alla classe patrizia di definirsi come un *unicum*. Le famiglie di antica affiliazione rivendicarono origini illustri come fonte di distinzione socio-nobiliare, isolandosi per rivendicare la propria superiorità, rifiutando la spartizione del potere con le altre famiglie.⁶ Ciò che nella pratica, però, creava una reale differenziazione era l'effettiva disponibilità di capitale: la povertà

to la somma di 25.000 ducati (p. 368); 4°. finalmente fu progettata una nuova aggregazione di cittadini al Maggior Consiglio, a chi esborsasse 100.000 ducati d'argento. Quest'ultima proposta venne contrariata nel Maggior Consiglio da Lorenzo Lombardo, ma pel discorso eloquente di Michele Foscarini fu approvata, sicché vennero ascritte al patriziato trentotto famiglie, dopo esperita la votazione dello stesso Consiglio Maggiore». Cfr. anche F. MIARI, *Il nuovo patriziato veneto: dopo la serrata del Maggior Consiglio e la guerra di Candia e Morea*, Venezia, Stab. Tipografico F.lli Visentini, 1891, pp. 1-94 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1986).

4. D. RAINES, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797*, «Storia di Venezia», I, 2004, pp. 1-64: 49. Le difficoltà, tuttavia, non riguardavano solo l'ambito economico, ma anche quello demografico. Cfr. M.T. TODESCO, *Andamento demografico della nobiltà veneziana allo specchio delle votazioni nel Maggior Consiglio (1297-1797)*, «Ateneo veneto», CLXXVI, 1989, I, pp. 1-50: appendici pp. 29 ss., http://www.storia-divenezia.net/sito/saggi/todesco_demografia.pdf (ultimo accesso: 9 marzo 2022). Secondo Da Mosto (*L'Archivio di stato di Venezia*, cit., p. 70), l'aggregazione di queste case fatte *per soldo* avrebbe comportato l'esborso di 100.000 ducati (60.000 in dono e 40.000 investiti in depositi di Zecca).

5. G. CRACCO, *Patriziato e oligarchia a Venezia nel Tre-Quattrocento*, Firenze, La nuova Italia, 1979, pp. 78-79. Le famiglie patrizie erano suddivise in: case vecchie (ben definite dal 1350); case nuove, denominate 'i curti', le quali non erano comprese tra le precedenti; case nuovissime, trenta famiglie annesse dal 1379 in seguito all'impegno profuso in campo bellico, patrizi non veneziani annessi nel Quattrocento; e le già citate case *per soldo*, annesse tra il 1646 e il 1669 (guerra di Candia) e tra il 1684 e il 1718 (guerra di Morea).

6. «La lotta al potere dei più agiati e alle cariche stipendiate dei meno abbienti creò una strana comunione di interessi tra grandi e piccoli, che ebbe come esito una situazione di stallo, che ostacolò diversi tentativi di riformare il corpo aristocratico nel corso del Settecento. I due gruppi rifiutarono categoricamente la spartizione di privilegi e potere con nuove famiglie. Si sacrificarono gli interessi della classe dirigente intera in favore di quelli strani gruppi» (RAINES, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio*, cit., p. 49).

generava dapprima emarginazione politica e culturale,⁷ poi conduceva a una perdita di potere e di prestigio.⁸

La base del sistema aristocratico veneziano era, da secoli, l'uguaglianza di diritti e doveri tra tutti i patrizi che ne erano membri.⁹ Il concetto di uguaglianza implicava che tutti partecipassero all'assemblea del patriziato, il Maggior Consiglio, nel quale risiedeva la sovranità della Repubblica, e concorressero alla gestione della cosa pubblica, eleggendo le cariche in cui si articolava il governo e accettando di esservi eletti. Il tentativo di mantenere compatto il patriziato passò anche attraverso alcune imposizioni apparentemente frivole: una legge del 1668 impose a coloro che frequentassero il Maggior Consiglio di indossare un abbigliamento 'obbligato', una tonaca che racchiudesse nella propria semplicità quei valori di condivisione ed equilibrio che avevano contraddistinto, almeno all'apparenza, il patriziato veneziano sino ad allora.¹⁰

In realtà appariva chiaro che ogni possibilità di ripristinare l'equilibrio sociale basato sul consenso di matrice repubblicana dell'eguaglianza sociale tra famiglie fosse ormai svanito; si manifestò allora all'interno del patriziato una novità assoluta. Per la prima volta fu esplicitata dai patrizi stessi una gerarchia socioeconomica ricalcata sulla distribuzione del potere. Ogni ramo venne valutato secondo parametri di ricchezza, numero dei membri e potenziale politico.¹¹

2. *Il teatro di San Giovanni Grisostomo*

Sito nel sestiere di Cannaregio, nell'area retrostante la chiesa di San Giovanni Grisostomo, l'omonimo teatro si affermò sin dalle prime stagioni come

7. Cozzi afferma che a Venezia «chi nasceva povero si trovava in un baratro»: G. COZZI, *La società veneta e il suo diritto: saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto veneto nell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 143 e 253.

8. Ivi, p. 141.

9. Ivi, p. 139.

10. R. FINLAY, *Politics in Renaissance Venice*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1980, pp. 81-96. Queste divisioni, secondo Finlay, venivano appianate dal Gran Consiglio, ove si riconciliavano divisioni potenzialmente pericolose.

11. Risale proprio al 1677 una discussione su queste tematiche, riassumibile nella contrapposizione tra 'correzione' e 'riforma'. Ci si chiedeva se dovesse esser considerato preminente per il bene della Repubblica il mantenimento dell'uguaglianza tra i membri del patriziato o se fosse opportuno riservare l'accesso al Consiglio dei dieci ai nobili più qualificati. Rappresentanti di queste correnti di pensiero furono le due maggiori personalità veneziane dell'epoca: Zuanne Sagredo, schierato a difesa dell'uguaglianza, e Battista Nani, schierato invece per l'autorità di pochi. Cfr. G. COZZI, *Repubblica di Venezia e Stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Torino, UTET, 1982, pp. 208-216 e 334-339.

il più esclusivo di Venezia.¹² La struttura architettonica era imponente, con palchi disposti su cinque ordini, parapetti dipinti, cariatidi ornamentali; per anni si è ritenuto fosse stato progettato per i fratelli Grimani da Tommaso Bezzi, ma alcune recenti evidenze ne smentiscono l'attribuzione.¹³ I Grimani di Santa Maria Formosa¹⁴ avevano manifestato da anni una forte predilezione per il teatro: Giovanni e Antonio fondarono nel 1639 il San Giovanni e Paolo e nel 1656 il San Samuele, arrivando negli anni Settanta a riscuotere gli affitti del San Moisè.¹⁵ Il San Giovanni Grisostomo prese il nome dalla chiesa adiacente alla costruzione e sembra sia stato eretto sopra il luogo in cui sorgeva precedentemente la casa di Marco Polo.¹⁶ Venne edificato sul finire del 1677

12. Sul teatro di San Giovanni Grisostomo, cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 140-145; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, I. to. I. *Venezia, teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale-Corbo e Fiore, 1995, pp. 63-126; G. MORELLI, *Inquiete muse e temporanee glorie del terzo Teatro Grimani*, in *Teatro Malibrán. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di M.I. BIGGI e G. MANGINI, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-63; E. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 53, 57-58, 62-68, 99.

13. L'attribuzione a Bezzi è stata recentemente messa in discussione; per gli argomenti a supporto di questa nuova lettura, cfr. G. STEFANI, *I fratelli Bezzi scenografi e impresari del Teatro di Sant'Angelo al tempo del doge Morosini (1688-1694)*, in *La 'splendida' Venezia di Francesco Morosini (1619-1694): cerimoniali, arti, cultura*. Atti del convegno internazionale di studi (19-20 novembre 2019), a cura di M. CASINI, S. GUERRIERO e V. MANCINI, Venezia, Marsilio, 2021, pp. 173-181: 175. «Va aggiunto che la firma sul celebre foglio con la pianta e il prospetto del Santi Giovanni e Paolo, in cui Bezzi si dichiara 'Ingegniero dell'Eccellenze suddette [i Grimani] nel Teatro di Santi Giovanni Grisostomo', non avvalorà l'ipotesi: il disegno senza data si riferisce a un periodo più tardo, quando l'architetto lavorava a pieno regime per i signori di Santa Maria Formosa; inoltre, quel foglio non era il frutto di un nuovo progetto, bensì la rilevazione tecnica del teatro 'come sta al presente'».

14. Cfr. M. BARBARO, *Arbori de' patritii veneti*, Venezia, Archivio di stato (d'ora in poi ASVe), *Miscellanea Codici, Storia veneta*, vol. IV, n. 20, p. 146 (consultabile anche on line: <http://asve.arianna4.cloud/patrimonio/96b54c49-348e-415d-9f32-373187d8eb6d/miscellanea-codici-storia-veneta-genealogie-barbaro-vol-iv-g-m-b-20>; ultimo accesso: 21 aprile 2022). Figli di Elena Gonzaga e Ludovico Francesco Grimani, Vincenzo e Giovanni Carlo appartenevano a una delle più nobili famiglie veneziane. Sui Grimani, cfr. H.S. SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, tesi di dottorato, Harvard University, 1985. «Vincenzo was a hard – nosed diplomat, highly valued for his abilities at negotiation, and specifically for his understanding of peninsular politics. Giovanni Carlo, a noted collector of antiquities and especially of Greek manuscript, was praised as a patron of the arts and particularly of men of letters» (ivi, p. 29).

15. L'informazione si ricava sempre dagli archivi del Fraterna. Cfr. ASVe, *Notarile. Atti*, bb. 6110-6111, passim.

16. «L'undecimo a San Giovanni Grisostomo, eretto con mirabil prestezza l'anno 1678 da Giovanni Carlo e Abate Vincenzo fratelli Grimani d'Antonio, nipoti ed eredi di Giovanni

e inaugurato l'anno successivo con il *Vespesiano* di Carlo Pallavicino.¹⁷ Non fu solo il lusso a caratterizzare la nuova costruzione; i fratelli Grimani ebbero anche l'accortezza di scritturare per le proprie produzioni i migliori cantanti sulle scene.¹⁸ La fama del San Giovanni Grisostomo travalicava i confini della Repubblica: numerose sono le testimonianze di viaggiatori stranieri che ne descrivono la sontuosità e la bellezza.¹⁹ Come precedentemente illustrato, proprio durante i primi anni dall'edificazione del teatro il patriziato veneziano risentiva di importanti tensioni interne, basate sul tempo di affiliazione e sulle ricchezze possedute. Questo contributo intende verificare se tali divisioni trovino riscontro anche tra i palchi teatrali,²⁰ nel tentativo di corroborare l'ipotesi che il teatro possa essere stata una naturale prosecuzione degli organi politici veneziani, dei quali manteneva organizzazione e divisioni interne.

3. Le fonti e il contenuto

I documenti che riguardano gli affitti del San Giovanni Grisostomo per la prima stagione sono custoditi nell'Archivio di Stato di Venezia, fondo No-

suddetto, mostrando in questo modo d'aver ereditata non meno la magnificenza che il genio virtuoso, per cui rendono maggior mente cospicua la nobiltà, e di stirpe, e d'animo. Il fondo era un casamento antico rovinato fino a fondamenti. Era prima abitazione di Marco Polo Nobile Veneziano, famoso per i suoi viaggi. Distrutta da un grandissimo incendio, che consumò diverse merci di gran valore, caduta in eredità à Stefano Vecchia, ora acquistata da suddetti nobilissimi cavalieri» (C. IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia* [1688], a cura di N. DUBOWY, Lucca, LIM, 1993, p. 401). Si tenga come riferimento anche l'*Introduzione* di Norbert Dubowy, ivi, pp. VII-LX. Sull'inaffidabilità delle *Memorie teatrali* di Ivanovich cfr. T. WALKER, *Gli errori di 'Minerva al tavolino': osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M.T. MURARO, premessa di G. FOLENA, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.

17. Il *Vespesiano* di Corradi debuttò il 20 gennaio 1677 m.v. Non è casuale la scelta del soggetto: sotto l'imperatore Tito Flavio Vespasiano fu ultimata la costruzione del Colosseo. Implicito, dunque, il paragone con la magnificenza del nuovo teatro Grimani, il San Giovanni Grisostomo, considerato il più bello e sontuoso d'Europa. Cfr. T. STOVER, *Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' 'Argonautica'*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 71.

18. Sulle modalità di scelta dei cantanti: G. GIOVANI, *Un agente veneziano a Roma per conto dei Grimani: Polo Michiel e il viaggio giubilare del 1675*, «Rivista italiana di musicologia», LII, 2017, pp. 5-32.

19. Sull'importanza delle testimonianze dei viaggiatori, cfr. L. BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, p. 320.

20. Sul teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo e la socialità tra i palchi, cfr. anche R. GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (seconda serie)*, «Nuova rivista musicale italiana», I, 1967, 3, pp. 491-495, consci delle successive revisioni operate da Nicola Mangini e dell'irreperibilità di alcuni documenti citati.

tarile. Atti, busta 6110. Si tratta di atti sottoscritti dal notaio Antonio Fratina, che seguiva gli interessi della famiglia Grimani dagli anni Settanta. Gli affitti dei palchi, suddivisi in due sottogruppi, riportano le date 20 gennaio 1677 e 6 febbraio 1677, da leggersi *more veneto (m.v.)*, dunque riferibili al 1678.²¹ I nominativi degli affittuali sono suddivisi per ordine di palchi; tale dato risulta di rilevante importanza se si analizzano categorizzandoli rispetto alla tipologia di patriziato cui appartengono.

Si tratta di un notaio che, lungo tutta la carriera, ha lavorato su scritture private, quindi non retribuito dalla Repubblica.²²

Nel caso del lascito Fratina, i documenti sono di calligrafia omogenea, vergati dal medesimo copista, piuttosto frettoloso nella redazione. Egli utilizza spesso abbreviazioni e altrettanto spesso si confonde, cancellando con una riga quanto scritto per correggere gli errori effettuati. L'elenco degli affittuali è suddiviso per ordini, distinti dalle diciture «P. Pian, P.o ordine, 2.do. ordine, 3.o ordine, 4.o ordine». Sono altresì riportate, nelle carte seguenti, le indicazioni in merito alla riscossione degli affitti, che tuttavia non sono state attualmente prese in considerazione.

Non tutti i nomi risultano perfettamente decifrabili e per alcuni non è stato possibile reperire dati biografici precisi. Si segnalano, tra gli affittuali non appartenenti all'aristocrazia veneziana, Negroni, Iommelli, gli ambasciatori di Spagna e Francia,²³ il principe e il duca di Bransvich. Altri palchi, a nome Vianello, Querini, Giacomo Marzani, sono riservati a non appartenenti al patriziato. Numerosa la presenza di religiosi: è segnalato l'abate Vincenzo Mo-

21. ASVe, *Notarile. Atti*, b. 6110, cc. 101v.-103r. e b. 6111, cc. 2r.-3v. L'abbreviazione *m.v.* (*more veneto*) affianca le date espresse in base al calendario vigente nella Repubblica di Venezia, secondo cui il nuovo anno iniziava a partire dal mese di marzo.

22. Fin dal Quattrocento, la carriera notarile a Venezia era suddivisa in due ambiti, quello pubblico e quello privato. Cfr. A. ZANATTA, *L'attività di un notaio veneziano del XVII secolo: Nicolò Bonnel, 1649*, tesi di laurea magistrale in Amministrazione, finanza e controllo, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2012-2013, pp. 36 e 42 (<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/3537/802818-1164352.pdf>; ultimo accesso: 17 marzo 2022). In base a tale scissione i notai erano suddivisi in 'ordinari' o 'numerarii', qualora questi rogassero per i privati, e 'notai d'ufficio' che operavano per lo Stato. Nel Seicento la redazione di documenti era affidata ai 'giovani pratici', o praticanti, poiché non esisteva una scuola per apprendere il mestiere, ma ci si formava tendenzialmente presso i notai più esperti della città. La mancanza di una scuola di formazione e la scarsa frequentazione dei centri universitari spiegano il motivo della poca cura con cui questi documenti sono redatti; si trattava di un lavoro ripetitivo, spesso molto noioso, che questi praticanti effettuavano per necessità più che per vocazione.

23. «Then there was the intricate world of diplomacy, ambassadors and residents, who by now habitually used printed publications as an instrument for political struggles and propaganda» (F. BARBIERATO, *Ripped Shoes and Books of Magic*, in *The Roman Inquisition*, a cura di K. ARON-BELLER e C. BLACK, Leiden, Brill, 2018, pp. 207-233: 215).

lin, il monsignor Abbate Badoer, l'abate Magno, il monsignor 'illustrissimo et reverendissimo' nunzio apostolico (Carlo Francesco Airoidi). Inoltre, grazie a un documento, è stato possibile attestare l'importante presenza di accademici Argonauti: Sebastian Foscarini, Marin Zorzi, Francesco Morosini Procuratore, Marco Contarini procuratore, Baldissera Beregan, Carlo Contarini, Alvise Giovan Toffetti, Christiano Martinelli, monsignor abate Badoer, Gieronimo Pisani.²⁴

3.1. Prime sottoscrizioni: 20 gennaio 1677

Di seguito trascriviamo l'elenco dei sottoscrittori dei palchi, riportando ove possibile alcune informazioni biografiche che li riguardano. L'elenco mantiene la suddivisione per piano.²⁵

Primo pian (costo: 35 ducati a stagione)

Zuane Grimani di. M. Ant.° P.°

Sebastian Foscarini²⁶

Bertuzzi Bembo²⁷

Z. Batta Fracassetti²⁸

24. *Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti registrati secondo l'ordine del loro ingresso* (1684), https://www.google.it/books/edition/Catalogo_degli_associati_all_accademia_d/Rc8JFbdwZvIC?hl=it&gbpv=1&dq=christino+martinelli+venezia&pg=PA15&printsec=frontcover (ultimo accesso: 9 marzo 2022).

25. Nella trascrizione dei documenti presenti in questo articolo si è adottato il criterio della trascrizione diplomatica. In particolare: punteggiatura, lettere maiuscole, abbreviazioni si indicano esattamente come nel manoscritto; le lacune meccaniche vengono riportate tra parentesi quadre [...]. Le porzioni di testo la cui lettura rimane incerta sono accompagnate dal simbolo [?].

26. Potrebbe trattarsi di Sebastiano Foscarini, che nel 1677 diventa provveditore di Comun e che manterrà la carica di ambasciatore alla corte di Parigi, come indicato nella voce che gli dedica Giuseppe Gullino nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, vol. 49, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-foscarini_res-5f6f49b5-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-foscarini_res-5f6f49b5-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 30 agosto 2022). È altresì citato negli elenchi del *Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti*, cit., p. 16.

27. Sulla famiglia Bembo, si consulti V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia compresi: città comunità mense vescovili, abazie, parrocchie ed enti nobili e titolati riconosciuti*, Milano, Edizioni enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1928-1935, 6 voll. e 2 appendici, vol. II (1929), p. 30. Appare probabile possa trattarsi del figlio di Francesco e Caterina Corner.

28. I Fracassetti entrarono nel patriziato solo nel 1704. Cfr. *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, Venezia, Bettinelli, 1780, p. 75. e F. SCHRÖDER, *Repertorio genealogico delle famiglie confermate nobili e dei titolati nobili esistenti nelle provincie venete*, Venezia, Alvisopoli, 1830, p. 468.

Abbate Vincenzo Molin
 Gie.^{mo} Negroni²⁹
 Ant.^o Ugerio³⁰
 Ant.^o Co. Savorgnan³¹
 Gie.^{mo} Ascanio Giustinian³²
 Gasparo Tonelli

1.o ordine (costo 50 ducati)

Be'netto Capello³³
 Fran.^{co} Corner³⁴
 Polo Michiel³⁵
 Marin Zorzi³⁶

29. Geronimo Negroni si distinse nel servizio per la Repubblica veneta e fu decorato per benemerenzza dal Senato romano con decreto dell'8 aprile 1723. Cfr. T. AMEYDEN, *La storia delle famiglie romane*, con note aggiunte di C.A. BERTINI, Roma, Collegio araldico, s.a. (rist. anast. Roma, Edizioni Colosseum, 1987), vol. II, p. 109. Un riferimento è presente anche tra gli inventari del SAN - Strumenti di ricerca online del Sistema archivistico nazionale, pp. 243 ss., https://www.archiviocaffarelli.com/CONTENUTI/ARCHIVIO/06_Negroni.pdf (ultimo accesso: 1° marzo 2022).

30. Potrebbe trattarsi dello stesso Antonio Ugerio che nel 1678 viene segnalato tra i viaggiatori in Toscana per osservare le produzioni naturali e i monumenti. Viene indicato come Antonio Ugerio «physico» nelle *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* di Giovanni Targioni Tozzetti (Firenze, Gaetano Cambiagi, 1777, p. 404), una raccolta di esperienze di viaggi naturalistici e culturali effettuati nei due secoli precedenti alla stampa del volume.

31. I Savorgnan, di origine friulana, furono ascritti al patriziato nel 1385. Nel 1688 la famiglia commissionò a Giuseppe Sardi un progetto per trasformare la loro casa di proprietà sul Canal Grande in un palazzo rinnovato, in stile barocco, su quattro livelli. Cfr. E. BASSI, *Palazzi di Venezia*, Venezia, La Stamperia, 1978, pp. 293-297 e M. BRUSEGAN, *I palazzi di Venezia*, Milano, Newton Compton, 2007, p. 332.

32. Girolamo Ascanio Giustinian fu riformatore dello Studio di Padova e procuratore, come appare in varie pubblicazioni coeve. Cfr. N. LÉMERY, *Corso di chimica*, Venezia, Hertz, 1700, p. XXI.

33. Benedetto Cappello fu uno dei Dieci savi e commissario di confini capitano di Vicenza dal novembre 1679. Sposò nel 1672 Foscarina di Agostino Lando come indicato nella voce che gli dedica Gino Benzoni nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 18 (1975), https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-cappello_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 8 marzo 2022).

34. Potrebbe trattarsi del figlio di un nobile caduto in Candia, come indicato in A. VALIERO, *Historia della guerra di Candia*, Venezia, Paolo Baglioni, 1679, p. 697.

35. Polo Michiel (1640-1686) avrebbe soggiornato, nel 1674, presso il palazzo romano dell'ambasciatore Mocenigo, raccogliendo informazioni su cantanti romani e musicisti utili ai fratelli Grimani per l'organizzazione delle stagioni teatrali. Cfr. GIOVANI, *Un agente veneziano a Roma per conto dei Grimani*, cit., p. 5.

36. Marino Zorzi fu lo sposo di una delle sorelle Loredan e uomo di guerra. Cfr. la *Dedica*

Nicolò Vincenzo Grimani Calergi³⁷

Fran.^{co} Morosini Proc.³⁸

Piero Magno

Sebastiano Foscarini³⁹

Zuane Soranzo⁴⁰

Aless.^{dro} Cont.ⁿⁱ de Ottavian⁴¹

Ambasciator di Spagna⁴²

Vice'nzo Pisani⁴³

del *Massenzio* di Francesco Bussani (Venezia, Francesco Nicolini, 1673, pp. 5-8).

37. Si tratta verosimilmente dello stesso Vincenzo Grimani. In realtà inizialmente il palco era prenotato a nome Nicolò Grimani Calergi, poi sostituito da Vincenzo.

38. Potrebbe trattarsi del futuro doge (1619-1694), eletto nel 1688 e impegnato nelle guerre di Candia e Morea. Cfr. *Vita di Francesco Morosini, Peloponnesiaco, doge di Venezia* di Buonaventura Camporota (Napoli, Del Vaglio, 1865) e la voce di Giuseppe Gullino nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 77 (2012), [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-morosini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-morosini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 8 marzo 2022). Cfr. anche: *Francesco Morosini, 1619-1694: l'uomo, il doge, il condottiero*, a cura di B. BURATTI, Roma, Poligrafico e zecca dello stato italiano, 2019; *La 'splendida' Venezia di Francesco Morosini*, cit. Sembra che Morosini fosse stato dapprima *procurador de supra* (nel 1670) e poi, tra il 17 luglio 1676 e il 17 luglio 1677, fosse stato insignito del titolo di *provveditore all'armar* (cfr. *ibid.*).

39. Fu Savio agli ordini dal 1677 come indicato nella voce di Giuseppe Gullino nel *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 49 (1997), [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-foscarini_res-5f6f49b5-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-foscarini_res-5f6f49b5-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 8 marzo 2022).

40. I Soranzo fanno parte delle case vecchie. L'unico atto a nome di Zuane Soranzo risale al 1677 e non riporta informazioni specifiche. Cfr. la voce di Mario Brunetti in *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 1936, https://www.treccani.it/enciclopedia/soranzo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 1° marzo 2022).

41. Dovrebbe trattarsi del figlio di Ottavian, cui il Loredan indirizza una lettera delle sue stampate per combinare un matrimonio. In questa pubblicazione viene indicato come «provveditore»: *Historia veneta di Alessandro Maria Vianoli nobile veneto, parte seconda*, Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1684, p. 688.

42. Sull'attività degli ambasciatori a Venezia a fine Seicento: M. INFELISE, *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione*, Roma-Bari, Laterza, 2022, pp. 55-56, e F. BARBIERATO-A. MALENA, *Rosacroce, libertini e alchimisti nella società veneta del secondo Seicento: i Cavalieri dell'Aurea Rosa Croce*, in *Esoterismo*, a cura di G.M. CAZZANIGA, Torino, Einaudi, 2010, pp. 323-357: 348. «In Venice owning and renting an opera box was the privilege of the upper levels of the Venetian patriciate, of visiting aristocrats or royalty, and (significantly) of foreign ambassadors. Because the access that foreign ambassadors had to Venetian policy makers was carefully controlled by law, attendance at the opera became one of the rare opportunities ambassadors had to see and be seen, to pick gossip, and even to enjoy a moment of private conversation with a Venetian senator or procurator» (E. MUIR, *The Culture Wars of the Late Renaissance: Skeptics, Libertines, and Opera*, Cambridge [MA]-London, Harvard University Press, 2009, p. 123).

43. Si tratta di un primo luogotenente generale della patria del Friuli. Cfr. *Della biblioteca volante di Giovanni Cinelli Calvoli*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1695, p. 28.

Filipo Bon Proc.^{r44}
 Ambasciator di Franza
 Aless.^{dro} Cont.ⁿⁱ Proc.^r⁴⁵
 Zuane Pisani⁴⁶
 Marco Contarini Proc.^r⁴⁷
 Prencipe di Bransvich⁴⁸
 Filippo, et Alessandro Crotta⁴⁹
 Pio Conti⁵⁰
 Tadio [?] Gradenigo⁵¹

44. Fu proprio Filippo Bon, figlio di Ottaviano, «procuratore ‘de Citra’ e uomo di notevole cultura a decidere, nel 1649, di dare inizio ai lavori di costruzione di un nuovo palazzo dominicale, più consono ai fasti della famiglia rispetto all’antica e fatiscente dimora ove allora risiedevano (*Venise. Ca’ Rezzonico. Musée de l’art vénitien du XVIII siècle*, a cura di F. PEDROCCO e A. CRAIEVICH, Venezia, Marsilio, 2012, p. 38).

45. «Elesse [Francesco Morosini] per suo Luogotenente Generale Alessandro Contarini imperiale Procuratore di S. Marco; che tratto dal zelo immenso di servire in così premurosa occasione alla Patria, volle offrire volontariamente, e senz’altro riguardo, sé stesso in olocausto alla fede» (*Historia delle guerre d’Europa dalla comparsa dell’armi ottomane nell’Ungheria*, Venezia, Bonifacio Ciera, 1683, p. 136).

46. Sembra trattarsi di un procuratore, come indicato nella dedica in *Del regno d’Italia sotto i barbari*, Venezia, Biagio Maldura, 1681, p. 7.

47. Accademico argonauta (*Catalogo degli associati all’Accademia degli Argonauti*, cit., p. 16) viene nominato, ad esempio, in *Il preludio felice. Musicali acclamazioni* di Francesco Maria Piccoli (Piazzola, nel luoco delle Vergini, 1685, p. n.n.).

48. Potrebbe trattarsi di Gio. Federico principe di Bransvich e duca di Luneburgh, ma anche di Ernesto Augusto o di Giorgio. Cfr. G. ARTALE, *L’alloro fruttuoso*, Napoli, Novello de Bonis, 1672, pp. 14-16.

49. Secondo l’archivio agordino, si tratta di una famiglia impegnata nel commercio dei minerali. Nell’elenco dei terreni posseduti dai fratelli Filippo e Alessandro Crotta nel *Capitanato di Agordo* si trovano maggiori informazioni. Cfr. i dati raccolti presso l’Archivio Agordino, <https://www.archivioagordino.org/s/archivio-agordino/page/fondo-crotta> (ultimo accesso: 17 febbraio 2022). Appare curioso come questa famiglia, annessa al patriziato proprio in quegli anni, occupi fisicamente uno spazio destinato alle famiglie più antiche. Come suggerito da Federico Barbierato (che ringrazio per i preziosi suggerimenti), la posizione fisica assunta in teatro potrebbe sancire una ulteriore relazione tra i Crotta e gli ambasciatori li presenti.

50. I Conti erano una famiglia padovana, appartenente al patriziato veneto, molto conosciuta a Venezia. Alcuni dettagli sono contenuti nella prefazione a *Prose e poesie del signor Abate Antonio Conti, patrizio veneto, tomo secondo, e postumo* (Venezia, Giambattista Pasquali, 1661, p. n.n.): «il Sig. Abate Antonio Conti, Patrizio Veneto, nacque (22 Gen. 1677) in Padova, dove la sua Famiglia era antichissima innanzi che fosse aggregata alla Nobiltà Veneziana, dei Nobili Uomini Pio Conti e Lucrezia Nani. L’istoria stampata (in Vicenza 1606) della Famiglia Conti, di cui un ramo è quella di Vicenza, ci dispensa di parlarne».

51. Data la difficoltà a decifrare quanto scritto, si può ipotizzare che si tratti di un figlio di Pietro Gradenigo ed Elisabetta Contarini. Nel *Catalogo degli associati all’Accademia degli Argonauti* è citato un Gio. Battista (p. 16), altro possibile riferimento al Gradenigo.

2.o ordine (costo 50 ducati)

Domenego Vianello

Baldissera Beregan⁵²

Ambrosi Lombria⁵³

Mattio Zambelli⁵⁴

Tomaso Malip.⁵⁵

Fran.^{co} Giustinian

Carlo Contarini⁵⁶

Gier.^{mo} Co. Lin o Lion⁵⁷

M. V. Abbate Pie'ro Gradenigo

Z. Alvise S. Gio. Toffetti⁵⁸

52. Fu un accademico Argonauta (ivi, p. 17). Secondo SCHRÖDER, *Repertorio genealogico*, cit., p. 111, i Beregan furono una famiglia aggiunta al patriziato dal 1649. Di origine vicentina, si arricchirono grazie a una fruttuosa attività mercantile. A tale famiglia appartenne anche Nicolò Beregan, poeta per musica.

53. Secondo le ricerche di Girolamo Alessandro Cappellari Vivaro (Vicenza, 23 settembre 1664-Vicenza, 14 aprile 1748), i Lombria entrarono nel patriziato nel 1646, ma si estinsero pochi anni dopo, nel 1722; vi avevano avuto accesso grazie a un fruttuoso commercio di rame. Una trascrizione del *Campidoglio veneto*, raccolta di ricerche del Cappellari Vivaro, è consultabile in rete: <https://www.conoscerevenezia.it/?p=56533> (ultimo accesso: 13 marzo 2022). Su Cappellari Vivaro: G. BENZONI, *Cappellari Vivaro, Girolamo Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 18 (1975), https://www.treccani.it/enciclopedia/cappellari-vivaro-girolamo-alessandro_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso: 13 marzo 2022).

54. Due rami della famiglia Zambelli furono ammessi al patriziato, quasi simultaneamente: gli Zambelli di San Stin, nel 1685, e gli Zambelli di S. Giacomo dell'Orio, nel 1648. Non è dato sapere con precisione di quale ramo si tratti. Cfr. V.M. CORONELLI, *Nomi, cognomi, età de' veneti patrizij viventi*, Venezia, Stamperia Mora, 1719, p. 157.

55. Sulla famiglia Malipiero, cfr. G. PAVANELLO, *Malipiero*, in *Enciclopedia italiana*, cit., https://www.treccani.it/enciclopedia/malipiero_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso: 13 marzo 2022). I Malipiero erano una casa ducale, ascritta al patriziato con i *curti*; tuttavia, non erano considerati tra le casate più nobili del loro cetto.

56. Accademico argonauta (*Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti*, cit., p. 16), fu ambasciatore straordinario dell'arciduca Ferdinando. Cfr. *Historia veneta di Alessandro Maria Vianoli*, Venezia, Gio. Giacomo Hertz, 1684, p. 714.

57. I Lin furono annessi al patriziato dal 1685. Di origine cinese, la loro casata fu annoverata tra le cosiddette case fatte per soldo. I Lin erano originari di Bergamo e il loro capostipite fu un certo Girolamo, il quale, trasferitosi a Venezia, lavorò come garzone presso la drogheria 'all'Angelo' di Gaspare Luca, a Rialto. Divenutone in seguito proprietario, continuò il commercio delle droghe, accumulando grandi ricchezze. Cfr. *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, cit., pp. 11 e 91.

58. Accademico argonauta (*Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti*, cit., p. 16) appartenente alla famiglia dei Toffetti, detti anche San Giovanni Toffetti e più spesso abbreviati in Sangiantoffetti, una famiglia aristocratica cremasca ascritta al patriziato veneziano e annoverata fra le cosiddette case fatte per soldo dal 1649. Sui Sangiantoffetti, cfr. *Dizionario*

Lodovico Co. Vidman⁵⁹
 Chrestin Martinelli⁶⁰
 M. V. Abbate Badoer⁶¹
 Bassian Fonseca⁶²
 Marin Badoer⁶³
 Gier.^{mo} Pisani⁶⁴
 Fran.^{co} Crotta⁶⁵
 Ant.^o Capello
 M. V. Abbate Carlo Molin

storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie, cit., pp. 13 e 138.

59. Dedicatario di diversi libri di poesia, tra cui *Il viaggio del marchese Villa in Levante* (Venezia, Stefano Curti, 1670). Si legge, nella *Dedica* (p. 2): «Nobilissima Casa arricchita de' più preziosi fregi, che dispensi il Veneto Imperio, ed illustrata dal lume di Eminentissima porpora, e d'altre decorose Cariche in Roma, ha saputo abbagliare le pupille della mia riverenza».

60. La famiglia Martinelli fu annessa al patriziato nel 1646, si estinse poi nel 1772. Christino viene annoverato tra gli accademici argonauti (*Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti*, cit., p. 15). Cfr. *Campidoglio veneto*, cit., <https://bibliotecanazionalemarciana.cultura.gov.it/manoscritti/Caphtm3/Cap3v45v.htm> (ultimo accesso: 13 marzo 2022).

61. Un abate Badoer è citato, proprio in quegli anni, tra le fila degli accademici Argonauti (*Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti*, cit., p. 16).

62. I Fonseca sono entrati a far parte del patriziato nel 1664 e da esso risultano assenti a partire dal 1713. Bassian fu figlio di Antonio Fonseca, figlio a sua volta di un ricco mercante portoghese, nuovo cristiano, che approdò a Venezia negli anni Trenta del Seicento. Conosciuto dalle istituzioni come contrabbandiere, spia dell'ambasciatore spagnolo e presunto marrano, è anche un nobile di Filippo IV di Spagna e, dal 1664, patrizio veneziano. Acquistato il titolo, la casa Fonseca intreccia alleanze matrimoniali con le altre famiglie aggregate, senza abbandonare i forti legami familiari con i Cortizos de Villasante, potenti banchieri portoghesi al servizio della corona spagnola che giungono a loro volta a Venezia dopo la rottura con la corte di Madrid. Figura di intersezione tra diverse sfere sociali, Agostino Fonseca ottiene ricchezza e prestigio grazie alla possibilità di attingere risorse dai diversi ambiti sociali di appartenenza. Proprio in questa eterogenea rete sociale risiedono i motivi che portarono, nell'arco di una generazione, all'estinzione della casa. Cfr. *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, cit., p. 10 e F. RUSPIO, *Da Madrid a Venezia: l'ascesa del mercante nuovo cristiano Agostino Fonseca*, «Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée», cxxv, 2013, 1, <https://journals.openedition.org/mefrim/1207> (ultimo accesso: 13 marzo 2022).

63. Potrebbe trattarsi del *Procuratore di S. Marco* in carica in quel periodo. Cfr. *Il Magnifico, ovvero la virtù mascherata* (Padova, Crivellari, 1661, p. 72). Tuttavia, potrebbe anche trattarsi di un caso di omonimia, poiché l'attribuzione 'procuratore' risale già agli anni Sessanta. In altri documenti Marin Badoer viene definito «governator straordinario»: F. SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Stefano Curti, 1663, p. 695 (rist. anast. Farnborough, Gregg International Publishers, 1968).

64. Accademico argonauta (cfr. *Catalogo degli associati all'Accademia degli Argonauti*, cit., p. 16), fu «Capitano di Verona» e «Procuratore sopra le Artiglierie»: *Ordini et capitoli dell'illustriss. et eccellentiss. signori Proveditori sopra l'artiglierie*, Verona, Gio. Battista Merlo, 1678, pp. 7-8.

65. Sulla famiglia Crotta, cfr. *infra* nota 49.

Alberto Gizi⁶⁶

Ducca Gio. Federico di Bransvich⁶⁷

Zuan Cunte

Z. Fran.co Sagredo

3.o ordine (costo, 40 ducati)

Vincenzo Dominis (40 ducati)

Zuane dal Lin (40 ducati)

Marchiò Tetta⁶⁸ (40 ducati)

Ottavian Cont.ⁿⁱ (80 ducati)⁶⁹

Abb.^c Magno⁷⁰ (40 ducati)

Z. Batta Celini⁷¹ e Lorenzo Carara (40 ducati)

Anzolo Manzoni⁷² (40 ducati)

4.o ordine (costo 30 ducati)

66. Si tratta della famiglia Ghisi, delle case nuove. La ricerca sui Ghisi è resa difficile da un probabile caso di omonimia; i dizionari storici attribuiscono alla famiglia origini friulane. Cfr. *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, cit., p. 81: i Ghisi erano una famiglia oriunda di Aquileia rimasta fino alla serrata del Maggior Consiglio. Tuttavia, in BRUSEGAN, *I palazzi di Venezia*, cit., p. 47, si legge che i Ghisi, famiglia delle case nuove, avevano acquistato a fine Seicento palazzo Boldù Ghisi a Cannaregio, tra palazzetto Da Lezze e palazzo Contarini Pisani.

67. Sul Duca di Bransvich e l'importanza della famiglia, cfr. *infra* nota 48.

68. I Tetta erano una famiglia croata, originaria di Sibenico, giunta a Venezia nel 1611. Nel 1636 la famiglia presentò supplica all'Avogaria perché Marchiò e Z. Nicolò venissero approvati cittadini originari. I due fratelli ottennero le grazie, e Marchiò si vide rivestito coi discendenti del titolo marchesale, riconosciuto dalla Repubblica nel 1683. Marchiò Tetta fu «Guardian Grande dell'Arciconfraternita di S. Rocco e Governatore dell'Ospitale» dei Mendicanti: G. TASSINI, *Curiosità veneziane ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Stab. lito-tipografico di M. Fontana, 1882, p. 628.

69. Fu uno dei destinatari delle lettere di Antonio Lupis. Cfr. *Il plico di Antonio Lupis*, Milano, Francesco Vigone, 1675, p. 23.

70. I Magno erano parte delle famiglie annoverate fra le case nuove. Cfr. *Dizionario storico-portatile di tutte le venete patrizie famiglie*, cit., p. 96.

71. I Celini furono una famiglia annessa al patriziato nel 1685. Arrivarono a Venezia da Bergamo. Cfr. DA MOSTO, *L'Archivio di stato di Venezia*, cit., p. 71, s.v. *Celini*.

72. Si tratta di una famiglia di prossima affiliazione al patriziato. I suoi componenti vennero da Padova, erano mercanti di 'ferrazza' (ovvero rottami di ferro), furono aggregati al Maggior Consiglio nel 1687 in virtù del contributo ai costi della guerra di Morea, ossia, grazie all'esborso di centomila ducati. Cfr. G. CAPPELLETTI, *Storia della Repubblica di Venezia dal suo principio al suo fine*, Venezia, Antonelli, 1854, vol. XI, p. 39.

Andrea Rimondo⁷³ sine Pie'ro Locatelli
Zuane Querini Avocato
Lodovico Co. Vidman
Gia.mo Marzani

3.2. *Affitti per la sola stagione 1678, sottoscritti il 17 gennaio 1677*

Ant.° Co. Savorgnan
Giac.° Marcello
Abb.° Contarini da S. Stin
Pie'ro Zanobio⁷⁴
Paulo Labia⁷⁵
Christofalo Minelli⁷⁶

3.3. *Affitti sottoscritti il 6 febbraio 1677 m.v.*

Primo pian (affitto del palco intero a 35, metà palco a 17)

Lalio Piovene (1654)⁷⁷
Tadio Gradenigo. per metà

73. I Rimondo, famiglia proveniente dall'Abruzzo, contribuirono alla costruzione della chiesa di San Geremia. Talora il cognome viene modificato in Arimondo. Cfr. A. DA MOSTO, *I bravi di Venezia*, Venezia, Ciarrocca, 1950, p. 138.

74. Gli Zanobrio vennero da Avignone, furono aggregati al Maggior Consiglio nel 1646 durante la guerra di Candia, grazie all'esborso di 100.000 ducati. Cfr. P. CORONELLI, *Blasone veneto o gentilizie insegne delle famiglie patrizie*, Venezia, Gio. Battista Tramontin, 1706, s.v. *Zanobrio*. Pietro Zanobrio è inoltre il dedicatario dell'*Historia del ministro Giulio Mazarino* del conte Galeazzo Gualdo Priorato (Venezia, Iseppo Prodociami, 1678).

75. I Labia arrivarono da Gerona, furono aggregati al Maggior Consiglio nel 1646 per la guerra di Candia, grazie all'esborso di 300.000 ducati. Furono la prima famiglia a cogliere l'occasione di entrare nel patriziato dietro pagamento; Giovanni Francesco Labia portò la famiglia ad aggiungersi al Libro d'oro il 29 luglio 1646. I Labia costruirono a S. Geremia un sontuoso palazzo sul Canal Grande. Cfr. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, cit., p. 28, e SCHRÖDER, *Repertorio genealogico*, cit., pp. 470-473.

76. I Minelli vennero da Bergamo e furono aggregati al Maggior Consiglio nel 1650 durante la guerra di Candia, con l'esborso di 100.000 ducati. Cfr. P. CANAL, *Venezia e le sue lagune*, Venezia, Priv. stabilimento naz. di G. Antonelli editore, 1847, p. 42. Il nome di Christoforo compare citato in *Regole et ordini a osservarsi alli confratelli del santissimo suffragio de' morti dei governatori & confratelli del suffragio di Santa Maria Mater Domini* (Venezia, stampatore anonimo, 1671, p. 12).

77. I Piovene appartengono alle case per soldo, entrati a far parte del patriziato nel 1654. Cfr. SCHRÖDER, *Repertorio genealogico*, cit., pp. 141-143. Si suppone che si tratti di Lelio Piovene, «Del Sig. Co: Lelio Piovene, nob. Ven. Accad. Dod.» (L. PIOVENE, *Glorie funebri, composizioni in morte di S. E. il sig. Battista Nani*, Venezia, Andrea Poletti, 1629, p. 78).

Almoro Dolfin⁷⁸

Ant.o Basadonna

Abb. Mocenigo de Pie'ro P.r

And.a Marcello

Ferigo Cavalli⁷⁹

1.o ordine (affitto a 50 ducati)

Piero Grimani fu di M. Anto.

Almoro Dolfin

2.o ordine (affitto a 50 ducati)

Christoforo et Emerico Vais

Mons. Ill. et Reverendiss. Nuntio Apostolico⁸⁰

3.o ordine (affitto a prezzi diversi)

Conte Carara et Fran.co Personè⁸¹ (40 ducati)

Dom.go Contarini per mettà (25 ducati)

Felice Ciceri (45 ducati)

Ant.no Bozetti (42 ducati)

Piero Alberti (40 ducati)

Mattio Bozetti (42 ducati)

Nicolò Cotti⁸² (50 ducati)

78. Nel *Massenzio* di Bussani il nome di Almoro Dolfin è associato a quello di Marin Zorzi, come dettagliato *infra* alla nota 36.

79. All'epoca rivestiva il ruolo di «proveditor alle Rason vecchie» (*Leggi per la patria e cittadinanza del Friuli*, Udine, Schiratti, 1686, p. 684).

80. Il nunzio apostolico era, in quel periodo, Carlo Francesco Airoidi. Fungeva da rappresentante pontificio preposto alla guida di una nunziatura apostolica, rivestendo sia compiti di natura ecclesiale che diplomatica. Sul ruolo del nunzio, figura paragonabile agli ambasciatori presenti presso la Repubblica e sul ruolo all'interno dell'Inquisizione veneziana, si prenda come riferimento: H. BIAUDET, *Les nonciatures apostoliques permanentes jusqu'en 1648*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1910, pp. 96-128, <https://archive.org/details/lesnonciatures-sap00biau/page/95/mode/1up?view=theater> (ultimo accesso: 13 marzo 2022). Altre informazioni rispetto alla figura del nunzio a Venezia sono reperibili presso il sito dell'Archivio storico del Patriarcato di Venezia: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=proidente&Chiave=77&RicProgetto=inquisizione> (ultimo accesso: 13 marzo 2022).

81. Non si rintracciano dati sulla famiglia Personè. Si segnala, tuttavia, tale Domenico Personè (a conferma della decodificazione del cognome), accademico Mascherato. Cfr. C.G. DI GESÙ, *Pie lagrime nella morte di Clemente X*, Roma, Paolo Moneta, 1670, frontespizio).

82. Nicolò Cotti fu verosimilmente un medico, come riportato in *La chirurgia dell'eccell. dott. e cav. m. Leonardo Fioravanti bolognese* (Venezia, Giacomo Didini, 1679, p. 51).

Ferigo Cavalli
Bortolomio Ansuise⁸³
Zuane Bragadin

4.o ordine (affitto a prezzi diversi)

Sig. Franc.o Cerchiari⁸⁴
Agostin Cavalli 30

Affitti successivi

16 febbraio
Affitto a Al.se Mocenigo primo ordine palco n 33 al Grisostomo per anni due.

16 febbraio
Affitto a Michiel Foscarini secondo ordine palco n 31 al Grisostomo per anni due.

12 aprile
Affitto a Zorzi (figlio di) Zuane prosseno metà palco n 1 al Grisostomo per anni tre.

4. *Analisi dei dati*

Presentiamo qui una breve elaborazione e analisi dei dati raccolti, al fine di evidenziare alcuni aspetti rilevanti, nella consapevolezza della parzialità dei dati trattati. Dopo aver classificato le famiglie del patriziato per periodo d'en-

83. Da un confronto con la dott.ssa Sabrina Minuzzi (che ringrazio sentitamente), si è ipotizzato che Ansuise fosse la venetizzazione del cognome di un viaggiatore francese (An Suisse).

84. Francesco Cerchiari viene citato come camerlengo proprio in quell'anno da D. BOZZONI, *Il silenzio di S. Zaccaria snodato*, Venezia, Brigna, 1677, p. 94. Nella Repubblica di Venezia diversi magistrati sovrintendenti alle attività economiche portavano questo titolo: «colla pratica d'una singular parsimonia, uniformata coll'esecuzione dell'antiche regole ed istituti del monasterio, prescritti dal venerabil capitolo, saggiamente conservati dalle illustrissime e reverendissime abbadesse, dall'illustrissimo Camerlengo e dal Signor Francesco Cerchiari al presente Castaldo, si mantiene il monasterio con singolar lustro e decoro. Questo, col Signor Gasparo Cerchiari suo padre hanno sostenuto nel corso di circa 60 anni la carica laboriosissima di Castaldo, con tanta fede, accuratezza e diligenza e con un equilibrio ricolmo d'ogni ragione e saggia provvidenza che non vi furono per il passato nevi saranno in avvenire successori che nell'economia gli avanzino. Egli con sommo applauso, dovuto a tanto merito, han accresciuto di tempo in tempo l'entrate tanto de' beni della città come di fuori; conservato le fabbriche molteplici e cadenti per la loro vecchiaia, restaurazioni infinite, fabbricazione intieramente di nuove e fati acquisti di beni suppressi da Sommi Pontefici alla congregazione di San Giorgio in Alga, posseduti da canonici della Madonna dell'Orto» (ibid.).

trata, si è proceduto a suddividere i risultati per gruppi di famiglie: ‘case vecchie’, ‘case nuove’, ‘nuove acquisizioni 1’ (ossia, case fatte per soldo in occasione della guerra di Candia tra il 1646 e il 1669), ‘nuove acquisizioni 2’ (ossia, case fatte per soldo in occasione della guerra di Morea tra il 1684 e il 1718) e ‘altri’, categoria che raccoglie le personalità esterne al patriziato. Per quanto riguarda gli spazi teatrali, si è preferito lasciare le indicazioni del notaio Fratina, che suddivide gli affitti in: ‘piano primo’, ‘primo ordine’, ‘secondo ordine’, ‘terzo ordine’, ‘quarto ordine’ (dal basso verso l’alto).

4.1. *Quale ordine era più richiesto?*

Degli ottantaquattro palchi prenotati tra il 17 gennaio e il 16 febbraio 1677 *m.v.* quelli più richiesti sono collocati nel primo e secondo ordine, come indicato nella Tabella 1. Vanno inseriti in questi due ordini i nominativi di coloro che il Fratina segnala tra i paganti 50 ducati, pur senza indicare nello specifico la loro collocazione in teatro. Si riscontra dunque una prevalenza (quarantatré su novanta) di affitti di palchi al primo e secondo ordine, i più costosi e prestigiosi. I meno richiesti risultano essere primo piano e quarto ordine, che raccolgono affittuali appartenenti a vari ceti della società veneziana e provenienti da fuori Venezia, senza che si riscontri una netta prevalenza.

4.2. *Presenza per tipologia di patriziato*

Ad aver sottoscritto un affitto, tra gennaio e febbraio 1677 *m.v.* furono, per quanto riguarda il patriziato, famiglie appartenenti alle ‘Case vecchie’ (ventitré palchi) e alle ‘Case nuove’ (ventisei palchi); appare rilevante la presenza di personalità esterne al patriziato, le più rappresentate in assoluto (ventisette palchi). Le ‘Nuove acquisizioni’, pur essendo famiglie di recente affermazione, sono, in ogni caso, in numero rilevante: quattordici ‘Nuove acquisizioni’, cui si sommano le ulteriori sei famiglie che sarebbero state inglobate negli anni successivi. La Tabella 2 mostra un sostanziale equilibrio tra le parti, se si considerano come categorie ‘Case vecchie’, ‘Case nuove’, ‘Nuove acquisizioni 1 e 2’ e ‘Altri’.

Se invece si considerano solamente gli appartenenti al patriziato, case vecchie, nuove (e nuovissime, qui inglobate tra le ‘Case nuove’) sono in maggioranza (Tabella 3).

4.3. *Distribuzione nei palchi*

La distribuzione complessiva nei palchi suggerisce alcuni interessanti spunti di riflessione, come evidenziato nella Tabella 4.

Appare evidente come, nel complesso, per ciascun ordine la situazione sia diversa (Tabella 5):

Piano primo: equa distribuzione delle sottoscrizioni tra i gruppi presi in considerazione. Il fatto che anche negli ordini di costo inferiore siano presenti personalità appartenenti alle case vecchie e nuove è indice della probabile appartenenza degli stessi a un ramo della famiglia con minori disponibilità economiche. Tale riscontro suffraga, almeno in parte, l'ipotesi di studiare la disposizione del patriziato in base al periodo di acquisizione. Sappiamo che nel tempo alcuni rami di famiglie prestigiose sono decaduti e potevano rimanere negli organi politici della Serenissima solo grazie a specifiche misure di sostentamento.⁸⁵ Il riscontro, dunque, che al medesimo cognome (dal medesimo, antico prestigio) corrispondano posizioni e affitti diversi può far pensare che i patrizi si schierassero a teatro anche in base ai propri mezzi economici e alla propria influenza politica e sociale. È utile in questo contesto ricordare che il San Giovanni Grisostomo, nelle fonti dell'epoca, era considerato come punto d'incontro dell'alta nobiltà veneziana con le personalità politiche e religiose più importanti del tempo; perciò, sarebbe stato importante essere presenti a prescindere dalla collocazione.⁸⁶

Primo ordine: nel primo ordine, i cui palchi avevano un prezzo di affitto pari a 50 ducati, prevalgono nettamente le famiglie appartenenti alle 'Case nuove' e 'Nuovissime'. Era dunque un ordine idealmente riservato alle famiglie più antiche e prestigiose, come conferma l'analisi dei nominativi svolta precedentemente.

Secondo ordine: pur presentando una quota sensibile di appartenenti alle 'Case nuove', la maggior parte delle famiglie appartenenti alle recenti acquisizioni si concentra in questo ordine (sette palchi su undici).

Terzo ordine: nel terzo ordine si accomodano le personalità esterne al patriziato: visitatori, professionisti, personalità religiose e politiche. Tali affitti vengono sottoscritti quasi tutti il 16 febbraio, a stagione iniziata.

Quarto ordine: nel quarto ordine, così come nel primo piano, si riscontra una distribuzione omogenea delle sottoscrizioni.

La situazione appare ancora più chiara se si prendono in analisi i dati rela-

85. Cfr. ad esempio il *Novissimum statutorum ac venetarum legum volumen*, Venezia, ex Typographia Ducali Pinelliana, 1729, p. 393 (*Parte del Maggior Consiglio*, 7 luglio 1619).

86. Ivanovich stesso, tra gli altri, definisce il San Giovanni Grisostomo «maravigliosa nuova erezione» (IVANOVICH, *Memorie teatrali di Venezia*, cit., p. 412). La magnificenza della nuova costruzione ebbe ampia eco anche all'estero; il teatro «più grande, il più bello e il più ricco della città» secondo il «*Mercure Galant*» del marzo 1683 sorgeva proprio «nell'area retrostante la chiesa di San Giovanni Grisostomo» (cit. in C. GRAZIOLI, *Luce e ombra: storie, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 47).

tivi alle sottoscrizioni separate, ossia quelle relative al 17 gennaio e al 16 febbraio, riassunti rispettivamente nelle Tabelle 6 e 8.

Se si analizzano i dati relativi alle prime sottoscrizioni, effettuate in un momento in cui il teatro doveva ancora aprire i battenti (*Il Vespesiano* andò in scena il 20 gennaio 1678),⁸⁷ si nota come vengano occupati sessantaquattro (più sei sottoscrizioni per il solo 1678) palchi su un totale di circa duecento.⁸⁸ Il numero di palchi sembra essere stato di trentatré per ogni ordine, per un totale di centosessantacinque palchi. In tal caso, prima dell'apertura del teatro il quarantadue per cento dei palchi era già occupato. Per questo, la collocazione dei primi sottoscrittenti è da considerarsi più significativa, in quanto avevano possibilità di scegliere con maggiore libertà dove posizionarsi. Se compariamo i dati riportati nella Tabella 7 con gli affitti dell'intera stagione, riscontriamo un medesimo andamento nelle sottoscrizioni: nel primo piano e quarto ordine non vi è una prevalenza nella tipologia di affittuali, mentre primo e secondo ordine sono maggiormente caratterizzati. Il primo ordine è specificamente dedicato a ospitare le case vecchie e nuove (sedici *vs* quattro sottoscrizioni), mentre il secondo ordine vede una prevalenza numerica delle nuove acquisizioni. Il terzo ordine, invece, acquisisce una connotazione specifica solo dopo le nuove sottoscrizioni del 16 febbraio.

Con la seconda tornata di affitti (Tabella 9) aumenta la presenza di affitti esterni al patriziato (quattordici nuove sottoscrizioni su venticinque), forse in seguito al successo della *première* dell'opera e alla reputazione della nuova costruzione teatrale. Tali contingenze potrebbero dunque spiegare il richiamo di spettatori e curiosi (cfr. nota 83 per la presenza di viaggiatori stranieri). Gli appartenenti alle case vecchie, nuove e le nuove acquisizioni avevano pressoché già scelto i palchi migliori, dato che con le seconde sottoscrizioni non si riscontra un aumento sensibile di prenotazioni. Anche questi ultimi affitti, in realtà, si allineano alle tendenze riscontrate nelle prime sottoscrizioni, ossia, case vecchie, nuove e nuove acquisizioni si collocano proprio dove si erano collocati i loro simili.

87. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 320.

88. «When S. Giovanni Grisostomo opened for the 1677/78 season, it set a new standard for capacity, with nearly two hundred boxes» (B.L. GLIXON-J.E. GLIXON, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 23).

5. *Conclusioni*

L'idea di studiare il posizionamento delle famiglie patrizie a teatro come espressione del rapporto politico e sociale tra le stesse è ambiziosa, poiché richiede uno studio comparato tra avvenimenti storici, fenomeni sociali e riscontri archivistici sugli affitti a teatro. I primi risultati ottenuti grazie a questa analisi sono incoraggianti: la sovrapposizione tra questi primi esiti e la bibliografia preesistente⁸⁹ permettono di aprire nuovi spiragli nella comprensione della socialità a teatro, specie nel San Giovanni Grisostomo, da più parti considerato il teatro per il patriziato e gli ospiti più importanti della Repubblica.

Se letti in quest'ottica, i documenti del Fratina sono contributi importanti per ricostruire la storia culturale e sociale del teatro veneziano. Una lettura sociale e politica del posizionamento a teatro può contribuire a tratteggiare l'importanza dei palchi non solo come luogo di potere, ma anche come centro di contrattazioni, scambi e creazione di nuovi rapporti sociali.⁹⁰ Si pensi alla presenza in teatro di famiglie che a breve sarebbero entrate a far parte del patriziato: il teatro, specie per chi si potesse permettere un palco da cinquanta ducati, non solo consentiva l'accesso a un luogo riservato alla classe sociale più alta, ma legittimava in anticipo ciò che a livello politico sarebbe stato formalizzato in un periodo successivo. Le informazioni ricavate dallo studio delle carte notarili del Fratina sono dunque preziose: i documenti ritrovati contengono i dati relativi a tutti i teatri dei Grimani (Santi Giovanni e Paolo, San Samuele e, nel periodo di riferimento, San Moisè), e consentono dunque una prima analisi comparata tra i diversi palcoscenici veneziani. Il contributo qui delineato rappresenta tuttavia soltanto un primo approccio a questa tematica, che necessita senz'altro di ulteriori approfondimenti. Nondimeno la lettura di questi documenti d'archivio può forse contribuire, anche dal punto di vista metodologico, all'impostazione di una più ampia riflessione sugli aspetti sinora solo sporadicamente affrontanti, quantomeno nella letteratura musicologica.

89. Di nuovo, si fa riferimento a D. RAINES, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patriziato veneziano, 1297-1797*, «Storia di Venezia», 1, 2004, pp. 1-64.

90. «Carnival helped to transform society, not just to reinforce hierarchy; by offering the 'people' an experience of utopia, it was a built-in mechanism of social reform» (E. MUIR, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 159). Il passaggio di Muir sembra parafrasare quanto già espresso da GIAZOTTO, *La guerra dei palchi*, cit., p. 491: «Il palco all'opera, la maschera sul volto: sono due mezzi per imporsi un contegno morale e una norma di protocollo civile. [...] Il palco è il surrogato di una dignità e di un potere di cui i cittadini più in vista ormai avevano perso la nozione, l'interesse e l'orgoglio. Stava diventando il mezzo per patrocinarne un contegno sociale fittizio o vacillante».

GLI AFFITTUALI DEI PALCHI DEL SAN GIOVANNI GRISOSTOMO (1678)

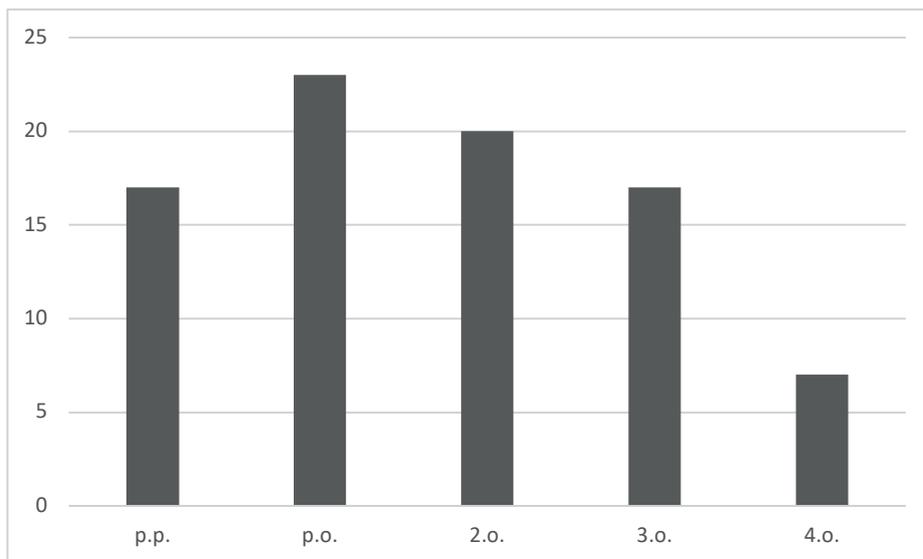


Tabella 1. Rappresentazione grafica del numero di affitti sottoscritti in base all'ordine.

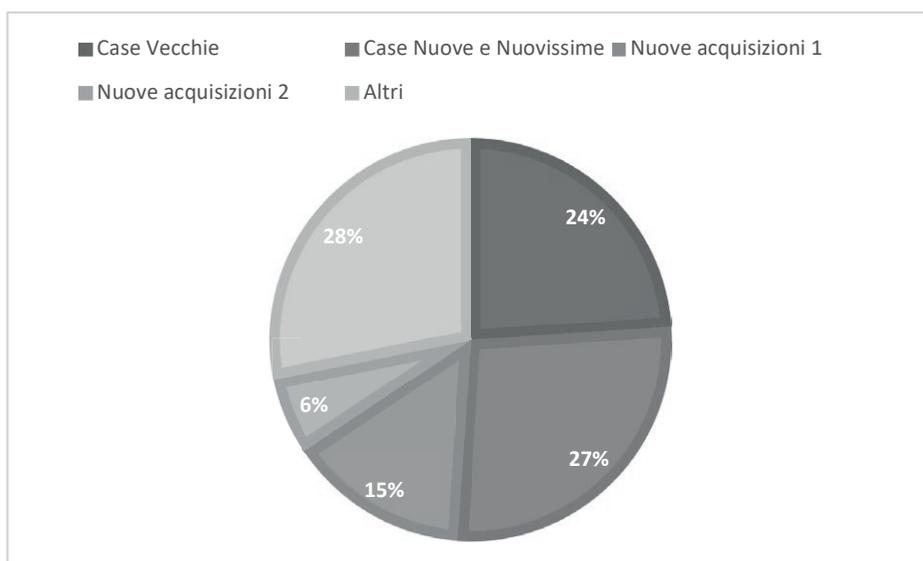


Tabella 2. Rappresentazione grafica della distribuzione degli affitti in base al periodo di accesso al patriziato.

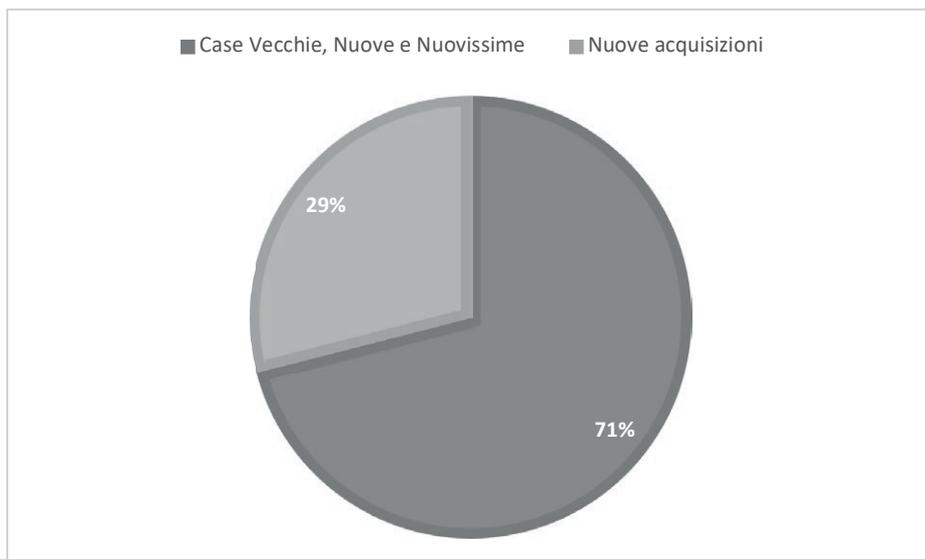


Tabella 3. Rappresentazione grafica del rapporto tra patrizi pre-Seicento e ‘Nuove acquisizioni’.

Tabella 4. Distribuzione per tipologia di patriziato nei palchi.

	p.p.	p.o.	2.o	3.o	4.o
Case Vecchie	4	10	4	2	1
Case Nuove e Nuovissime	6	9	7	1	1
Nuove acquisizioni 1	2	1	7	0	1
Nuove acquisizioni 2	2	0	1	3	0
Altri	3	3	5	11	4

GLI AFFITTUALI DEI PALCHI DEL SAN GIOVANNI GRISOSTOMO (1678)

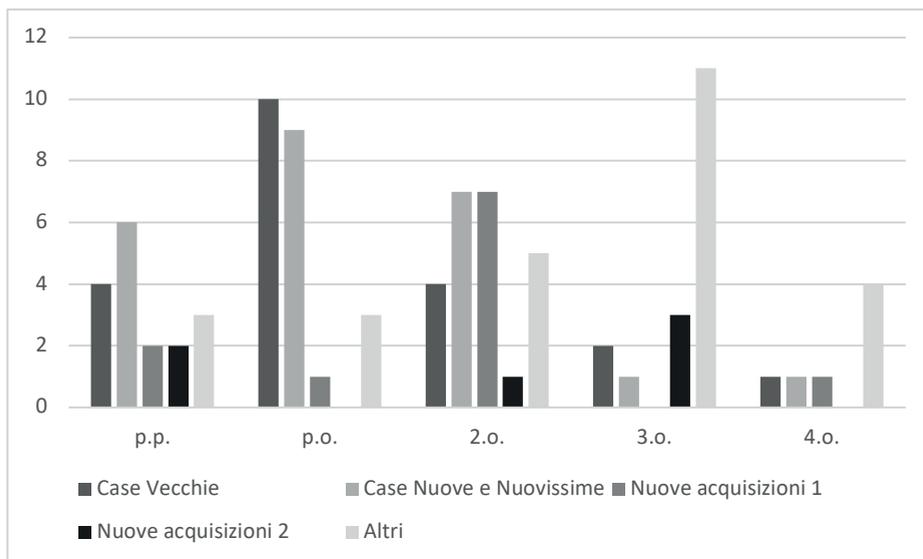


Tabella 5. Rappresentazione grafica della distribuzione degli affitti totali in base all'ordine di palco e al tipo di patriziato.

Tabella 6. Sottoscrizioni del 17 gennaio 1677 *m.v.*

	p.p.	p.o.	2.o.	3.o.	4.o.
Case Vecchie	2	9	4	1	1
Case Nuove e Nuovissime	4	7	6	1	1
Nuove acquisizioni 1	0	1	7	0	1
Nuove acquisizioni 2	2	0	1	3	0
Altri	2	3	3	3	2

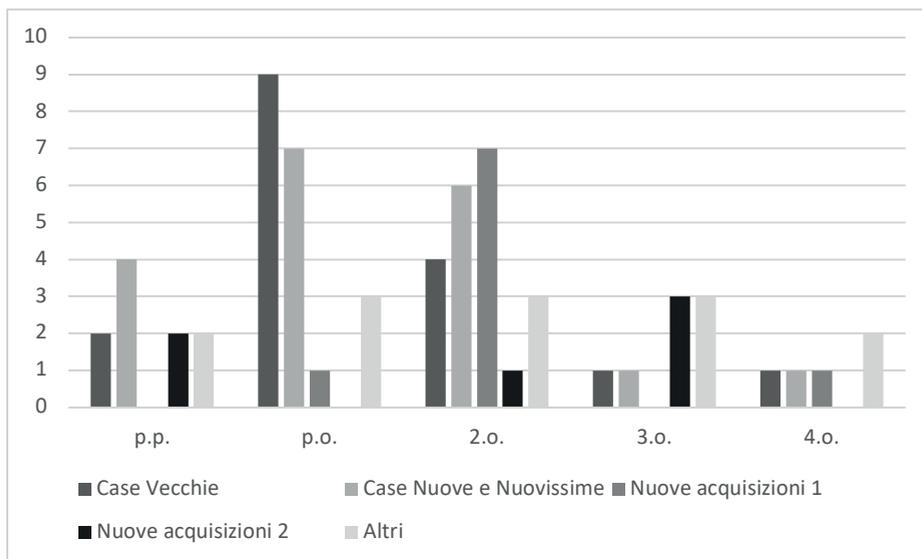


Tabella 7. Rappresentazione grafica della distribuzione degli affitti secondo le sottoscrizioni del 17 gennaio 1677 *m.v.*

Tabella 8. Distribuzione degli affitti secondo le sottoscrizioni del 16 febbraio 1677 *m.v.*

	p.p.	p.o.	2.o.	3.o.	4.o.
Case Vecchie	2	1	0	1	0
Case Nuove e Nuovissime	2	2	1	0	0
Nuove acquisizioni 1	2	0	0	0	0
Nuove acquisizioni 2	0	0	0	0	0
Altri	1	0	2	9	2

GLI AFFITTUALI DEI PALCHI DEL SAN GIOVANNI GRISOSTOMO (1678)

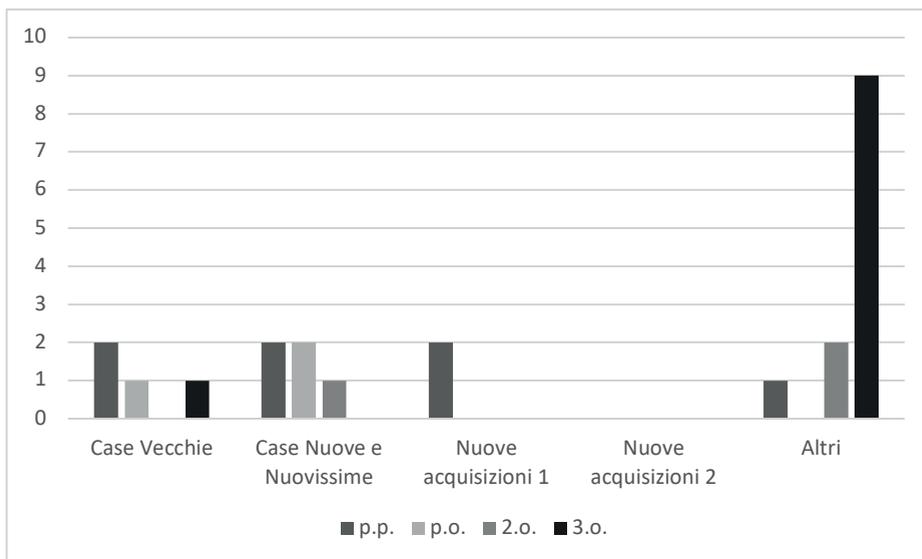


Tabella 9. Rappresentazione grafica della sottoscrizione degli affitti del 16 febbraio 1677 *m.v.*

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

SPECIALISTI DEL TEATRO COMICO DEL PRIMO
NOVECENTO: DINA GALLI, ANTONIO GANDUSIO,
AMERIGO GUASTI

Dina Galli, Antonio Gandusio, Amerigo Guasti, di cui ricostruiamo qui le vite artistiche, furono ‘attori al guado’. Diversi per formazione – figlia d’arte la prima, attore di scuola il secondo, di provenienza filodrammatica il terzo – furono accomunati da un talento comico che per affermarsi impose loro esclusive scelte di repertorio e qualche incisivo rinnovamento nel sistema dei ruoli del teatro italiano. Il tempo in cui vissero li costrinse a misurarsi con sempre più vigorose istanze di riforma teatrale. Dovettero confrontarsi con il crescente sviluppo della regia e con l’ormai consolidato favore della critica militante per la drammaturgia italiana, adesso apertamente sostenuta anche dalle politiche nazionaliste del regime fascista. Con intelligenza, talento e determinazione superarono l’*impasse* e seppero creare una propria originale via artistica. Cercarono e trovarono alleanza nel pubblico. Si piegarono talvolta al compromesso con il governo, quasi sempre alle logiche del teatro commerciale, ma mai sacrificarono la propria potente vocazione comica che portarono, sia pure con modalità differenti, a livelli di riconosciuta eccellenza. Sotto questo aspetto possiamo forse considerarli dei veri e propri fondatori.

La predilezione per un teatro ‘gaio’ e leggero li spinse a guardare oltralpe, al genere della *pochade*, che trasformarono, adattandolo alla cultura teatrale e ai gusti del pubblico italiano. Non dimenticarono neppure la tradizione comica delle più importanti compagnie dialettali del passato con cui intrecciarono importanti rapporti: Dina Galli aveva esordito nella compagnia di Edoardo Ferravilla; Antonio Gandusio collaborò con Emilio Zago apprendendo da lui molto in «comicità e rispetto dell’arte!».¹ Seppero abilmente appropriarsi sia della brillante *verve* francese, allora in voga, sia della *vis comica* della tradizione dialettale nostrana. Di entrambe assorbirono e rielaborarono i meccanismi sce-

1. A. GANDUSIO, *Cinquant’anni di palcoscenico*, prefaz. di G. CENZATO, Milano, Ceschina, 1959, p. 108.

nici recitandoli in lingua italiana e creando così un inedito repertorio comico nazionale. Vi arrivarono usando un talento e una prassi puramente attoriale e la conoscenza del mestiere del palcoscenico. A qualcuno però questo non piacque. «La Galli sgambetta [...], Guasti discorre [...], Gandusio suda» ammonì Silvio d'Amico dall'alto della sua autorità di intellettuale e critico teatrale, affidando il disappunto ad alcune pagine del suo *Tramonto del Grande Attore*. Insieme a lui anche altri non perdonarono a questi attori di aver importato un repertorio francese di facile e leggera consumazione, salottiero, privo di intenti educativi e di significato, snob e noncurante dell'arte. Pesò su di loro l'atavica condanna che aveva colpito anche i più illustri tra i comici dell'Arte, a cui infatti d'Amico non tardò ad accomunarli rilevando tratti comuni: «Gandusio è ormai tra i pochissimi attori italiani a continuare la tradizione, ereditata dalla commedia dell'arte, di un *ruolo fisso*».²

Tuttavia a ben guardare – e come risulta alla lettura dei profili artistici qui raccolti – le compagnie da loro formate rispondevano invece pienamente a quei canoni di armonia e di concertazione predicati dalla critica e praticati in Italia da colui che era considerato un 'protoregista', ovvero Virgilio Talli. Con Talli sia Dina Galli sia Antonio Gandusio avevano lavorato. Dalla lettura delle voci a loro dedicate non emerge però soltanto la loro capacità – soprattutto di Amerigo Guasti – di dirigere compagnie di 'complesso'. La loro energia scenica, specializzata sulle corde comiche, non esercitò la propria fascinazione soltanto su un pubblico spensierato e di facile entusiasmo. Produsse ispirazione anche in alcuni drammaturghi italiani di nuova generazione. Arnaldo Fraccaroli, Giovacchino Forzano, Giuseppe Adami, Luigi Chiarelli e, sopra a tutti, Dario Niccodemi, furono soltanto alcuni degli autori italiani a loro contemporanei che scrissero pensando alla loro arte o che furono da loro frequentati e interpretati con continuità. Ma evidentemente non era questa la nuova drammaturgia d'arte invocata da Silvio d'Amico.

Il severo critico però, in età più matura e dopo la morte di Dina Galli, riconobbe, almeno all'attrice, la supremazia di una forza comica travolgente. Un'abilità che, a suo dire, l'aveva resa la più brava interprete internazionale della commedia leggera. Smorzando l'intransigenza di passati giudizi giovanili così la ricordò, concedendole l'onore delle armi. Si accorse del suo impareggiabile valore: «quando, nel secondo ventennio del secolo, io mi misi a curiosare al di là dell'alpe, e dell'oceano, percorrendo in lungo e in largo tutti i paesi del nostro continente [...]. Scoprii allora nelle scene di quei paesi [...] attori e attrici insigni. Ma, nel genere della commedia leggera non un'attrice trovai – [...] non a Parigi non a Vienna non a Berlino non a New York [...] –

2. S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 94.

che valesse la nostra Dina. Scoprii l'autenticità della sua *verve*. [...] Nei momenti migliori la sua comicità arrivava all'umorismo vero, forzando i limiti dei suoi poveri testi, si colorava di patetico, si confessava sentimento, trepidazione, sbigottimento, pudore».³



Fig. 1. Petrolini - Gandusio - Fregoli - Diana Galli, da *Ritratti di attori celebri, 1921-1941*, fotografia (Bologna, Casa Lyda Borelli, busta ALB.FCB 18; per gentile concessione dell'Archivio fotografico della Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo, nella persona di Alberto Beltramo).

3. S. D'AMICO, *È morta Dina Galli*, ora in ID., *Le cronache 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2005, vol. v/2, p. 433.

EMANUELA AGOSTINI

DINA GALLI

(Milano, 6 dicembre 1877–Roma, 4 marzo 1951)

Sintesi

Dina Galli è la più importante prima attrice comica del primo Novecento. Esordisce nella compagnia dialettale di Edoardo Ferravilla e, dopo essere stata scoperta da Virgilio Talli, diviene capocomico di formazioni interamente dedicate al repertorio comico e comico-sentimentale.

Biografia

La data di nascita di Dina Galli è ricavata dal certificato di nascita. Nelle voci a lei dedicate nel dizionario di Nardo Leonelli e nell'*Enciclopedia dello spettacolo* si indica il 1875; il *Dizionario bibliografico degli italiani* e il *Dizionario dello spettacolo del '900* riportano invece correttamente il 1877.

Figlia dell'attrice Armellina o Ermellina Nesti (a sua volta figlia di uno scrittore fiorentino) e di Giuseppe Galli (impresario teatrale figlio di Luigi Galli buffo comico), Dina è avviata alle scene fin da bambina quando, dopo la morte del padre, la madre è scritturata nella Compagnia Olivieri. Nella biografia-intervista di Giuseppe Adami non è citata questa esperienza, mentre è invece ricordata la permanenza nella Compagnia Ferdinando Caravati. In ogni caso, l'esordio artistico dell'attrice avviene in tenera età nelle formazioni in cui milita la madre, impiegata per brevi parti in italiano all'interno di spettacoli di prosa e d'operetta. Alcune biografie si soffermano in particolare sull'applaudita apparizione della bambina di soli cinque anni al Politeama di La Spezia in una commedia dal titolo *Il primo dolore* (o forse si confondono con il dramma omonimo di Carlo Fabricatore?). Questo episodio è però successivamente negato dall'attrice.

Con la madre, tra il 1888 e il 1889, la Galli recita nella compagnia di prosa e canto Armellina Nesti diretta da Arturo Merone. Nel 1890 la Nesti è chia-

mata a sostituire la defunta Giuseppina Giovanelli in qualità di caratteristica della compagnia dialettale milanese diretta da Edoardo Ferravilla (la Ferravilla-Ivon-Giraud). Nei primi anni di permanenza nella formazione milanese, Dina Galli non ha una vera e propria scrittura, ma partecipa occasionalmente agli spettacoli come comparsa. La sua crescente propensione alla recitazione (suggellata dall'applaudita esibizione in un numero di canto di una commedia-rivista intitolata *Alla follia!*) convince Edoardo Giraud e Ferravilla a ufficializzare la sua posizione ingaggiandola come generica (nelle biografie la si dice scritturata scherzosamente come *Dittuttounpo*). Di particolare significato è la sua presenza in *El maestrin sentimental*, una scena comico-musicale scritta e interpretata da Ferravilla con grande successo.

L'apprendistato si conclude nel 1900 quando Dina Galli è accolta nella Talli-Gramatica-Calabresi come prima attrice giovane per il triennio comico successivo. L'esordio avviene a Venezia nella parte di Marta in *Denise* di Alexandre Dumas fils. Virgilio Talli, non del tutto convinto dai suoi risultati nel repertorio serio, riconosce invece la sua eccellenza in quello pochadistico e, limitatamente a questo genere, le affida in breve tempo anche parti di prima attrice. La sua consacrazione avviene nel 1902 al teatro Manzoni di Milano in *Loute* di Pierre Veber. Altra memorabile prova è quella in *La dame de Chez Maxim* di Georges Feydeau all'Arena di Verona. Dina Galli assume i panni della protagonista Crevette a seguito del rifiuto di Irma Gramatica, prima attrice della compagnia, di cimentarsi in una parte non adatta alle sue corde drammatiche e di dubbio decoro. L'interpretazione della Galli si distingue da quella delle più applaudite attrici del momento: alla femminilità trionfante della Crevette di Virginia Reiter e di Teresa Mariani si sostituisce una monelleria ingenua. Il pubblico, colpito dall'originalità della sua versione, le tributa continue acclamazioni.

La notorietà raggiunta è 'siglata' nel 1903 dalla scrittura nella Compagnia di Claudio Leigheb, capocomico che eccellea quale brillante (e che, tra l'altro, aveva collaborato con Virginia Reiter dal 1894 al 1900 contribuendo a valorizzarne le corde comiche). La necessità di assistere la madre inferma non le consente però di rispettare gli accordi. Al decesso della madre, avvenuto nel febbraio 1903, segue la gravidanza e la nascita della figlia Rosanna. La morte di Leigheb, nel novembre di quello stesso anno, impedisce la prosecuzione di ogni eventuale progetto artistico. Al momento di rimettersi al lavoro, nel 1904, la Galli decide allora di fondare una compagnia propria. In società con Pietro Tarra rileva in blocco quella di Teresa Mariani, che si era ritirata dal capocomicato (acquistandone anche le scenografie e appropriandosi dei contratti nelle diverse 'piazze'), e ne affida la direzione ad Andrea Beltramo. Diviene in questo modo il fulcro carismatico di un complesso in cui militano tra gli altri Odoardo Bonafini, Salvatore Rizzotto e Remo Lotti. L'esperienza del capocomicato solitario si ripete ancora nell'anno comico 1905-1906.

Su consiglio di Adolfo Re Riccardi nel 1906-1907 si costituisce la Sichel-Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, detta anche 'la compagnia dei cinque'. Il gruppo, ai cui vertici si collocano (oltre alla Galli) Amerigo Guasti (che si rivelerà il più fedele collaboratore dell'attrice), Giuseppe Sichel, Stanislao Ciarli e Ignazio Bracci, costituisce il più significativo caso di compagnia d'insieme del teatro del primo Novecento italiano. A questo proposito (riferendosi in verità alla posteriore Galli-Guasti-Bracci) Antonio Gramsci afferma che è l'unica compagnia italiana a «meritare veramente questo nome, poiché presenta organicità di ruoli e graduazioni di capacità che, pur lasciando agio ai *princeps* di mettere in rilievo le loro doti speciali, non nuoce all'insieme e dà risalto anche alle parti secondarie».¹

Con questa formazione Dina Galli allestisce tutte le principali *pochades* del momento: da *L'albergo del libero scambio* di Feydeau a *Le pillole di Ercole* di Maurice Hennequin e Paul Bilhaud, da *La prima notte* di Arthur Wing Pinero a *La presidentessa* e *Niente di dazio* di Hennequin e Veber, insieme a qualche titolo di commedia comico-sentimentale come *La sfumatura* di Francis De Croisset, *Friquet* di Gyp e Willy, *Zazà* di Pierre Berton e Charles Simon, in cui l'allegria del personaggio si fonde a note di dolente malinconia. La scelta di preferire, anche in vista del botteghino, l'allestimento di *pochades* salaci a commedie sentimentali dalle quali Dina Galli si sente maggiormente gratificata è dovuta soprattutto alla volontà di Sichel. La divergenza di opinioni rispetto al repertorio da privilegiare provoca la fuoriuscita dell'attore dalla compagnia nel 1909.

Dopo la separazione da Sichel, la Galli-Guasti-Ciarli-Bracci (che non rinuncia affatto in modo totale alle *pochades* più in voga) si incentra ancora più fortemente sulla personalità della prima attrice. Secondo una via eccezionale nel panorama teatrale italiano, Dina Galli rifiuta il repertorio serio privilegiando quello comico. Ai testi più leggeri si aggiungono anche un numero progressivamente più consistente di commedie sentimentali in cui l'attrice dà prova di sapere condurre gli spettatori dal riso alle lacrime. Alla ricerca di copioni che, pur non rinunciando al brio delle commedie di stampo francese, mettano in luce interamente il suo temperamento artistico, la Galli collabora anche con molti autori italiani. Un incontro particolarmente felice è in questi anni quello con la drammaturgia di Giuseppe Adami, di cui mette in scena *La capanna e il suo cuore* e *Pierrot innamorato*, e di Arnaldo Fraccaroli, di cui allestisce *La foglia di fico*.

La risposta del pubblico è costante. La Galli, ormai comunemente indicata semplicemente come 'la Dina', è una beniamina delle platee. Nel 1914 esordisce al cinema nei film muti *L'ammiraglia* e *La monella* diretti da Nino Oxilia.

1. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 2000, p. 281.

A questo secondo film prendono parte tutti i vertici della compagnia teatrale: il cinema tenta di far fruttare su larga scala un riconosciuto fenomeno teatrale e al tempo stesso la formazione utilizza un nuovo canale per rafforzare la propria immagine.

Nel 1914 Ciarli muore. Il 3 dicembre 1915 la Galli-Guasti-Bracci propone al teatro Olimpia di Milano *Scampolo* di Dario Niccodemi, un testo appositamente scritto per la prima attrice. L'interprete trionfa in una parte che le calza perfettamente e che finalmente le offre un'alternativa alle *cocottes* delle *pochades* francesi. La protagonista infatti è vivace e allegra, incline al sentimento, mai maliziosa e volgare. La fama della Galli, irrobustita anche da questa interpretazione, incrementa notevolmente. La richiesta da parte dei Savoia di recitare a Corte insieme a Guasti in *Pace in famiglia* di Georges Courteline corona definitivamente la sua ascesa.

Il coinvolgimento dell'Italia nel primo conflitto mondiale rallenta l'attività teatrale della penisola. Durante gli anni di guerra, Dina Galli si cimenta come burattinaia per rallegrare i soldati italiani feriti negli ospedali, portando in giro il burattino Fasulein creato dai bolognesi fratelli Lupi. Sempre negli ospedali si esibisce accompagnata da Guasti alla chitarra recitando *La vispa Teresa* di Trilussa e altre filastrocche.

Al termine della guerra l'attività della compagnia riprende con regolarità. Dal 1921, a seguito del ritiro di Bracci, la Galli continua a collaborare con il solo Amerigo Guasti. Consapevole del primato della collega, Guasti filtra la scelta del repertorio interamente sulle sue doti. Alle *pochades* d'importazione si aggiungono molti testi italiani di cui una parte espressamente scritti per lei (tra questi *Madonna Oretta* e *Le campane di S. Lucio* di Giovacchino Forzano, *Chiomadoro* di Fraccaroli, *La maestrina* di Niccodemi). Tra le opere d'importazione compaiono in cartellone *La monella* di Veber, *Divorziamo!* di Sardou, *Lottava moglie di Barbablù* e *Banco!* di Alfred Savoir, *Occupati di Amelia* di Feydeau, *Florette e Patapon* di Hennequin e Veber, *Il re* di Emmanuel Arène, Gaston Arman de Cavaillet e Robert de Flers. Una grande interpretazione è quella in *Biraghin* di Fraccaroli, cui seguono gli allestimenti di altri testi italiani come *Il dono del mattino* di Forzano, *L'onda e lo scoglio* di Alfredo Vanni, *La signorina dalle camelie* di Piero Mazzolotti, *Baldoria* di Fraccaroli.

A seguito della morte di Guasti, nel 1926, Dina Galli prende un periodo di riposo nella sua casa di Roma e in quella di Viareggio. Torna alle scene con una formazione finanziata dalla Società Theatralia di Gallieno Sinimberghi, Domenico Cimato e Arnaldo Lupi, con primo attore Enzo Biliotti. Dall'anno comico successivo (1927-1928) fino al 1929 la direzione della compagnia è assunta da Ernesto Ferrero. La principale novità proposta dalla Galli sotto la sua guida è *Ginevra degli Almieri* di Forzano. Nel repertorio si segnala anche *Corallina, fanciulla d'ogni tempo* di Fraccaroli. Nel 1928-1929 Luigi Cimara so-

stituisce Biliotti. Nel marzo 1929 la Galli interpreta nuovamente un testo di Forzano, *Jack Broder*, la cui parte principale, una stracciona da tutti scambiata per un ragazzo e infine scoperta da un produttore cinematografico, si adatta perfettamente alle sue corde. Nell'aprile 1929 debutta in una commedia musicale di Guido Cantini: *Locanda alla luna*.

Nel 1930 si associa a Antonio Gandusio: la collaborazione tra i due attori comici crea molta attesa nel pubblico, ma il continuo contrasto tra le due forti personalità e le difficoltà economiche della Società Sinimberghi cui la compagnia è legata decretano lo scioglimento del sodalizio al termine di un solo anno. Nel 1931-1932 la capocomicca si lega a Nino Besozzi e Enrico Viarisio. Nel 1932-1933 Besozzi, impegnato in produzioni cinematografiche, è sostituito da Augusto Marcacci. Tra le importate novità messe in scena si segnala *La piccola Tallien* di Giuseppe Adami al teatro dei Fiorentini di Napoli.

Un secondo tentativo di collaborazione con Gandusio nel 1933-1934 conferma l'incompatibilità della coppia. Quest'ultimo preme infatti affinché Dina Galli abbracci il ruolo di caratteristica. L'attrice invece non vuole affatto rinunciare al suo primato. Il fallimento della *Banca Nemo* di Louis Verneuil ad esempio, secondo Gandusio, è motivato dall'ostinazione della Galli a interpretare una parte non più adatta a lei. Le continue tensioni tra i capocomici non impediscono tuttavia alla formazione di ottenere una buona risposta dal pubblico. Tra le novità *La barca dei comici* di Luigi Bonelli, *Alla moda* di Dino Falconi e Oreste Biancoli, *Milioni* di Arnaldo Fraccaroli, e *La rivincita degli* di Gino Valori. Il 1933 segna anche il ritorno della Galli al cinema dopo le apparizioni all'epoca del muto. Sotto la direzione di Amleto Palmeri, l'attrice trasferisce sullo schermo una sua importante interpretazione teatrale, *Ninì Falpalà*, che ottiene però solo un moderato consenso.

Nel 1934-1935 fonda una compagnia solitaria diretta da Romano Calò. Primo attore è Giulio Stival che si fa onore, il 16 ottobre 1935 a Como, a fianco della Galli in *Madame Sans Gêne* di Victorien Sardou e Emile Moreau. La stessa coppia, nel 1935, è protagonista di uno spettacolo di straordinario successo, *Felicità Colombo* di Adami. L'eco di questa interpretazione è tale da spingere il drammaturgo a scrivere un seguito intitolato *Nonna Felicità*. Nei due lavori Dina Galli torna alla recitazione dialettale da cui aveva preso avvio negli anni della sua formazione. Entrambi vengono anche adattati per il cinema (rispettivamente nel 1937 e nel 1938) in due film di grande successo popolare. L'arguta salumaia milanese resterà il capolavoro della Galli e, complici anche gli adattamenti cinematografici, si configurerà nel tempo come l'interpretazione più ricordata della sua carriera. Un tentativo di emulare le commedie di Adami è costituito in teatro anche dagli spettacoli *La Ninetta del verziere* (diretto nel 1937 da Luciano Ramo) e *Paola Travasa* (diretto da Marcello Giorda nel 1939) che non suscitano però altrettanti entusiasmi.

A Stival succedono dal 1937 al 1939 Romano Calò e dal 1939 al 1940 Marcello Giorda. Tra le novità messe in scena in questo arco temporale figurano *L'amica di tutti e di nessuno* di Alessandro De Stefani, *Lanterna cieca* e *Donna serpente* di Adami, *Evelina zitella per bene* di Andrea Dello Siesto, *Eva in vetrina* di Guglielmo Giannini, *Aprite le finestre* e *Una volta in tutta la mia vita* di Carlo Veneziani, *Facciamone una donna* di Gherardo Jovinelli, *Un sorriso sul mondo* di Piero Mazzolotti, *La moglie di papà* di Alessandro De Stefani e Raffaele Matarazzo.

Dal 1940 al 1941 la Galli si associa a Nerio Bernardi. Lo spettacolo più significativo del periodo è *Madre Allegria* di Luis Fernandez De Sevilla e Rafael Sepúlveda, in cui interpreta la parte di una monaca dal cuore generoso. Dal 1941 al 1943 la capocomicca affida la direzione della compagnia a Corrado Racca. Tra gli allestimenti si ricordano: *Passo d'addio* di Adami, *Il sole a scacchi* di Giannini, *KL47* di Renato Lelli.

Alle interpretazioni teatrali alterna quelle cinematografiche: nel 1939 recita, nuovamente con Gandusio, in *Frenesia* di Mario Bonnard (riadattamento di *Alla moda!* di Falconi e Biancoli), nel 1941 in *La zia smemorata* di Ladislao Vajda e in *Il sogno di tutti* di Oreste Biancoli. Compare in seguito in brevi apparizioni in numerosi film: nel 1942 partecipa a *Giorno di nozze* di Raffaello Matarazzo, nel 1943 a *Stasera niente di nuovo* di Mario Mattoli, nel 1944 a *Tre ragazze cercano marito* di Duilio Coletti, nel 1945 a *Lo sbaglio di esser vivo* di Carlo Lodovico Bragaglia, nel 1947 a *Vanità* di Giorgio Pastina, nel 1950 a *I cadetti di Guascogna* di Mattoli e nel 1951 a *Sambo* di Paolo William Tamburella. Nel 1945 partecipa a alcuni rilevanti spettacoli della Morelli-Stoppa tra cui *Fiori di pisello* di Edouard Bourdet diretto da Ettore Giannini con Nino Besozzi, Paolo Stoppa e Rina Morelli.² Nello stesso anno è anche una delle due vecchiette di *Arsenico e vecchi merletti* di Joseph Kesserling e la medium di *Spirito Allegro* di Noel Coward.

Associatasi nuovamente a Stival allestisce tra il 1946 e il 1948 *Vogliamoci bene* e *Come si dice* di Mattoli, *Viva l'imperatore* di Sacha Guitry, *Gli occhi azzurri dell'imperatore* di Ferenc Molnár e *Okay oder Die Unsterblichen* di Ernst Wiechert. Si unisce poi a Nino Besozzi (1948-1949) e infine con Corrado Racca e Enrico Viarisio. Con quest'ultimo e Milly prende parte alla rivista *Quo vadis?* di Dino Falconi, Oreste Biancoli, Angelo Frattini e Orio Vergani. Già in precedenza si era cimentata con successo in questo genere (ad esempio nel 1945 in *Col cappello sulle ventitré* di Riccardo Morbelli). *Quo vadis?* è la sua ultima interpretazione. Muore in un albergo di Roma il 4 marzo 1951.

2. Su cui si vedano i contributi di Leonardo Spinelli pubblicati in «Drammaturgia», xvi / n.s. 6, 2019, pp. 175-242.

Famiglia

Dina Galli è figlia d'arte. La madre Armellina (o Ermellina) Nesti recita in compagnie minori di teatro e operetta e, alla morte di Giuseppina Giovanelli, come caratterista della compagnia dialettale milanese diretta da Edoardo Ferravilla. Il padre Giuseppe, ventiquattrenne al momento della nascita di Dina, è figlio di Luigi Galli, basso comico di una certa notorietà, presente, all'età di sessant'anni, quale testimone dell'atto di nascita della nipote. Circa le sue doti artistiche le fonti non sono concordi: molte di esse, tra cui il volume di Augusto De Angelis, *Dina Galli e Amerigo Guasti* (Milano, Modernissima, 1923, p. 18) riportano la notizia che fosse un cantante buffo (forse confondendolo con Luigi); sull'atto di nascita di Dina è invece registrato come impresario teatrale. Luigi Galli è anche il nome di un fratello di Dina, attore nella compagnia di Edoardo Ferravilla e autore di alcune commedie in dialetto milanese, morto nel 1919 a soli 46 anni.

Formazione

Figlia d'arte, Dina Galli muove i suoi primi passi sul palcoscenico ancora bambina in compagnie minori di teatro e d'operetta in cui milita la madre Armellina Nesti. Decisivo è l'incontro con Edoardo Ferravilla, con il quale recita come generica e in seguito in parti da attrice giovane. La frequentazione di Ferravilla è senza dubbio un'esperienza fondante per la sua crescita artistica. Il capocomico milanese è tra i maggiori attori comici del momento (se non il maggiore in assoluto). L'addestramento di Dina Galli avviene dunque interamente nell'ambito del genere comico alla 'scuola' di uno straordinario e multiforme interprete. La pratica quotidiana delle scene le consente di assimilare tutti i trucchi del mestiere: le tecniche dell'improvvisazione, il processo di preparazione degli spettacoli secondo il quale il personaggio viene 'abbozzato' prima della costruzione del testo, la propensione verso il canto e la musica sono parte del 'bagaglio' che la Galli acquisisce nei suoi anni di apprendistato e che porta con sé per tutta la carriera. Entrambi gli attori ammettono la singolarità del loro rapporto. Dina Galli identifica in Ferravilla il suo maestro. Il capocomico milanese, che di solito sconfessa gli attori che si dicono suoi allievi per dare più lustro al proprio lavoro, riconosce nella 'monella' la sua erede: «allievi, nel comune senso che si vuol dare alla parola, io non ne ho mai avuti [...] farò una mezza eccezione in onore della Galli».³

3. R. SACCHETTI, *Aneddoti ferravilliani*, Milano, Bietti, 1939, pp. 86-87.

Il repertorio su cui la Galli si esercita in gioventù è quasi esclusivamente dialettale. Al momento della scrittura nella Talli-Gramatica-Calabresi è costretta a rimediare i limiti della sua preparazione studiando dizione. L'attrice si prenderà una rivincita negli anni della piena maturità artistica portando al successo nazionale, in *Felicita Colombo* e in *Nonna Felicita* di Giuseppe Adami, il personaggio di una salumiera milanese.

Il merito di aver individuato le doti di Dina Galli va in buona parte riconosciuto anche a Virgilio Talli che nel 1900 la scrittura come prima attrice giovane. Talli intuisce la sua eccezionale propensione verso la recitazione comica e non esita ad affidarle precocemente parti di prima attrice nel repertorio pochadistico. Grazie a lui la personalità artistica della Galli può finalmente rivelarsi al pubblico in prove di consistente difficoltà. I successi ottenuti le consentono già dopo un solo triennio comico (cui segue un anno di riposo) di formare come capocomico una propria compagnia.

Interpretazioni/Stile

Corpo minuto e magro, viso aguzzo, occhi grandi e prominenti (che Silvio d'Amico paragonò a due uova al tegame), faccia ossuta, bocca allungata con una costante espressione di stupore, voce non troppo robusta, Dina Galli colpisce immediatamente lo spettatore per il particolare aspetto fisico di cui la natura l'ha dotata. La sua recitazione valorizza quelli che in un'aspirante prima attrice del teatro del primo Novecento dovevano apparire incontestabilmente come difetti. Né bella né procace per convincere il pubblico e primeggiare Dina Galli è costretta a inventare una via del tutto originale. I 'difetti' fisici che avrebbero potuto danneggiare la sua ascesa giovanile diventano i suoi punti di forza, la sua 'maschera'. Le mani lunghe e ossute sono messe in maggior rilievo dalla gesticolazione continua. L'eccessiva magrezza è pretesto per continue allusioni autoironiche. Un esempio anedddotico in proposito è quello che ricorda una sua improvvisata esclamazione, «per carità, amico, non parliamo degli assenti...», usata per interrompere nel corso di uno spettacolo il primo attore intento a lodare i suoi seni.⁴

Dopo gli anni dell'apprendistato con Edoardo Ferravilla, il momento cruciale per la futura carriera di Dina Galli si colloca all'apertura del nuovo secolo, nel 1900, con la scrittura nella Talli-Gramatica-Calabresi. È infatti il rigoroso capocomico Virgilio Talli, forse in parte deluso dall'esordio della Galli in

4. Cfr. E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri*, Torino, Stabilimento grafico Armando Avezzano, 1937, p. 65.

Dionisa di Alexandre Dumas fils, a intuire l'eccezionale potenziale della sua prima attrice giovane in un repertorio adatto alle sue innate corde comiche. L'ascesa della Galli, indirizzata da Talli verso le *pochades*, è ulteriormente favorita dall'atteggiamento intransigente della prima attrice Irma Gramatica che si rifiuta di interpretare commedie leggere ritenute inadatte al suo temperamento artistico.

La previsione di Talli è confermata dalla consacrazione di Dina Galli in *Loute* di Pierre Veber. La sua originalità nel panorama teatrale italiano è però evidenziata soprattutto da *La dame de Chez Maxim* di Georges Feydeau, banco di prova per il confronto con attrici già affermate. La versione della Galli si distingue dalle altre per la direzione intrapresa. Alla malizia piccante della *Crevette* di Virginia Reiter e Teresa Mariani oppone una monelleria ingenua che spoglia di volgarità, ma anche di tensione erotica, gli intrecci ammiccanti. Sarà questa la cifra stilistica di tutte le successive interpretazioni di Dina Galli che cristallizza la sua immagine in quella di eterna bambina.

La cospicua parte del repertorio in cui Dina Galli si cimenta con successo in giovinezza appartiene all'ambito pochadistico. L'attrice interpreta un consistente elenco di *pièces* 'a orologeria' di importazione francese privando le disinibite protagoniste di ogni prorompenza femminile. Lo sguardo ironico, ovvero distaccato, dell'interprete verso le proprie creazioni smaschera continuamente il gioco teatrale. In questo modo conferisce ai testi d'importazione un aspetto familiarmente italiano: «Dina Galli ha avuto naturalmente il privilegio di interpretare, e quindi di rivelare, il pariginismo di una casalinga di Milano; il desiderio di avventurierismo di chi è immancabilmente destinato a rimanere provinciale».⁵

La specializzazione nel genere della commedia è rimarcato dal ruolo assunto, quello di prima attrice comica, pernio di formazioni il cui repertorio esclude il dramma serio di ascendenza dumasiana, privilegia la commedia leggera, ma include (in misura crescente dopo la separazione da Sichel) anche le più importanti commedie sentimentali (come *Zazà* di Pierre Berton e Charles Simon) in cui la Galli conduce gli spettatori dal riso alle lacrime. Una prima interpretazione particolarmente incisiva di questo genere è quella in *Friquet*, in cui veste i panni di una ragazzina del circo, una «bambina sedicenne, magra, patita e quasi lacera».⁶ Il finale tragico che chiude le gags della monella ribelle porta gli spettatori alla commozione: «Dina Galli, sulla scena, [...] dava ai suoi monosillabi quella rassegnata disperazione necessaria a *Friquet*, creatura

5. L.M. PERSONÉ, *Il teatro italiano della «Belle Époque» Saggi e studi*, Firenze, Olschki, 1972, p. 354.

6. L. RIDENTI, *La vita gaia di Dina Galli*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 106.

umile e semplice, che si uccide per amore, e che morendo felice di essersi uccisa, vede per la prima volta l'irraggiungibile ed inconsapevole uomo del suo sogno, giunto fino a lei per chiuderle gli occhi».⁷

La necessità di personalizzare il repertorio spinge la Galli a incoraggiare gli autori teatrali a scrivere per lei. Una felice collaborazione è quella con Dario Niccodemi che, indirizzandole la commedia *Scampolo*, le offre finalmente una valida alternativa alla drammaturgia francese. In *Scampolo* Dina Galli trova una parte effettivamente corrispondente al suo temperamento di eterna bambina vivace e allegra, ma anche incline al sentimentalismo. Oltre a Niccodemi altri autori, tra cui Giuseppe Adami e Arnaldo Fraccaroli, contribuiranno a definire la sua personalità artistica dandole modo di incarnare sulle scene personaggi femminili perfettamente aderenti alle sue qualità, ragzine ingenuie e furbe spesso dai tratti quasi androgini. Tra questi, pare piuttosto significativo quello della protagonista di *Jack Broder* di Gioacchino Forzano: una stracciona vestita da ragazzo e da tutti ritenuta un uomo che alla fine viene scoperta da un produttore cinematografico.

Con l'avanzare dell'età, il criterio di scelta delle parti deve essere sottoposto a ripensamento. La diatriba con Gandusio evidenzia come negli anni 1930-1931 l'attrice si trovava di fronte a un momento di passaggio nella sua carriera. Il conflitto tra i due capocomici nasce dalla volontà di entrambi di recitare nelle parti dei protagonisti. Secondo Gandusio, l'attrice si sarebbe dovuta piegare al ruolo di caratteristica: Gandusio percepiva che la collega, non più giovanissima, aveva difficoltà a rinnovare il repertorio e a trovare parti adatte alla sua età e alla sua personalità artistica. L'ostinazione di Dina Galli a fare sempre e comunque la protagonista è descritta dal capocomico in questi termini: «in *Diky* vuol fare la giovane innamorata, nel *Campanello d'allarme* vuol fare la seconda donna mentre c'è una caratterista bellissima che ringiovanisce atto per atto. Invece *Il signor conte*, dove lei fa mirabilmente una macchietta zitellona, piace e si replica dappertutto, il che prova che avevo ragione io [...]. Piace invece *Alla moda*, dove lei fa mia moglie, una donna di settanta anni».⁸ Aggiunge ancora Gandusio: «se avesse accettato le parti di caratterista e attrice madre, avrebbe rinnovato se stessa, e si sarebbero scritte commedia apposta per lei».⁹ Evidentemente il passaggio al ruolo di caratteristica nel consueto repertorio avrebbe costituito una retrocessione per la prima attrice comica che si sarebbe limitata a parti minori. Tuttavia l'indicazione di Gandusio conferma la necessità per la Galli di trovare nuove parte più consone alla sua età.

7. Ivi, p. 108.

8. A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Ceschina, 1959, pp. 131-132.

9. Ivi, p. 133.

Il cinema, cui si dedica (dopo due episodi all'epoca del muto nel 1914) soprattutto a partire dagli anni Trenta, raccoglie alcune interessanti testimonianze dello stile interpretativo dell'attrice in questa seconda fase della carriera. Quando nel 1933 si cimenta in *Ninì Falpalà*, trasposizione sul grande schermo di un suo passato successo, l'attrice ha già una lunga carriera alle spalle. La protagonista è un'artista del varietà ormai sfiorita che per farsi pubblicità simula un suicidio architettando un piano che viene però mandato all'aria dall'intromissione di un troppo zelante salvatore. Nel film, che non ebbe una particolare risonanza, Dina Galli si cimenta in una serie di gags che propongono l'ennesima variazione sui contrasti tra ingenuità e astuzia, furbizia e goffaggine, allegria e malinconia. In una sequenza particolarmente apprezzata la *chanteuse* affamata compensa con il cibo la carenza di affetto. Le direttive del regista Amleto Palermi, che impone all'attrice una gesticolazione misurata, limita però la *verve* istintiva dell'attrice.

Anche altre successive interpretazioni cinematografiche sono adattamenti dei precedenti successi teatrali della capocomico. Il cinema d'epoca fascista cristallizza un'immagine già piuttosto tarda dell'attrice che non è ormai più un'indomabile monella quanto un'irresistibile 'zia'. Alle 'bambine' della prima parte della carriera seguono nella seconda donne 'anziane' la cui femminilità è un ricordo. Così come in gioventù Dina Galli non aveva mai sottolineato gli accenti femminili, in vecchiaia interpreta ora l'amica, ora la vedova, ora la zitella e solo di rado ha un marito in scena: «la 'libertà' sentimentale gioca a favore della sua aria da monella senza età, esaltando quell'aria indifesa che intenerisce».¹⁰

Tra scena e schermo, il maggiore successo dell'intera carriera di Dina Galli è quello in *Felicità Colombo* (1937) di Giuseppe Adami, in cui l'attrice torna a confrontarsi con la recitazione in milanese per tratteggiare il personaggio di un'arguta salumiera, la cui figlia sposa il rampollo di un conte impoverito, ma snob. I comportamenti artefatti degli aristocratici sono messi in ridicolo dalla lealtà e dalla naturalezza di Felicità, popolana di buon cuore. Il film di Mario Mattoli, raro esempio di prodotto dialettale in epoca fascista, segue di poco la straordinaria affermazione dello spettacolo. Il regista lascia all'interprete piena libertà di movimento. Il risultato, estremamente lusinghiero sia sotto il profilo artistico sia sul piano commerciale, induce il produttore Capitani a investire nel suo seguito *Nonna Felicità* (1938). Stavolta Felicità è alle prese con un nipote che si è fatto abbindolare da una francesina a caccia di un marito ricco. Al fianco di Dina Galli, nella parte dell'amico fidato, Armando Falconi. La coppia Galli-Falconi si ripropone anche nei successivi film tra cui *La zia smemora-*

10. S. MASI-E. LANCIA, *Stelle d'Italia*, Roma, Gremese, 1994, vol. I, p. 793.

ta (1941) di Ladislao Vajda (dove l'attrice, che aveva ormai più di sessant'anni, interpreta il ruolo di una zia svampita e simpatica) e *Il birichino di papà* (1942) di Raffaello Matarazzo (in cui nei panni di una stizzosa nobildonna offre la parodia di un'interpretazione da prima attrice e madre).

Diva al teatro, dove si cimenta accolta da acclamazioni anche in alcune riviste e commedie musicali fino alla morte, Dina Galli si confronta episodicamente anche con la radio e continua a prendere parte a un non inconsistente numero di film dove però la sua presenza è limitata a particine di carattere confinate in camei. In *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mario Mattoli ad esempio, figura solo in due brevi apparizioni in cui interpreta la parte della proprietaria di una casa da affittare. Come per offrire una 'versione ridotta' di Felicità Colombo, il personaggio parla in milanese e scivola dal comico verso la commozione.

Complessivamente Dina Galli è un'attrice di indiscusso successo di pubblico. Una parte della critica la attacca severamente per la scelta di un repertorio più attento alle ragioni di botteghino che non a quelle dell'Arte. Primo tra tutti, il giovane Silvio d'Amico che però, nel necrologio dell'attrice scritto in età più matura, avrebbe rivisto la sua posizione giustificandola con l'eccessiva intransigenza della gioventù. Riportando l'opinione di chi nel passato aveva provato a convincerlo del contrario (tra cui una stupita Eleonora Duse che avrebbe esclamato: «ma se è la nostra migliore attrice!»), d'Amico giunge ad ammettere che nel genere della commedia leggera Dina Galli superava di gran lunga ogni interprete italiana o straniera.

Proprio l'attaccamento a quel 'deplorable' repertorio esclusivamente comico (e comico-sentimentale) costituisce a posteriori un elemento di grande interesse perché assolutamente originale nel panorama teatrale italiano. Il riso, cura al mal di vivere (e all'orrore della guerra), acquista in Dina Galli una funzione terapeutica totalizzante. Secondo quanto affermato da Vito Pandolfi sarebbe stato anche strumento per ridicolizzare le meschinità del tempo: l'attrice «metteva in luce le debolezze, i tic, le finzioni dell'epoca sperando che gli spettatori dovessero un po' vergognarsi di se stessi, proprio per saper resistere all'impulso della risata con cui affettuosamente li provocava».¹¹

Se innovativa è la scelta di specializzarsi come prima attrice comica e originale il fondamento su cui basa il suo stile interpretativo (seppure non del tutto privo di possibili termini di paragone nella generazione precedente di attrici, in particolare in Pia Marchi), tradizionale è certamente il metodo 'compositivo' adottato dalla capocomico per la produzione degli spettacoli. Gandusio (con un fine sottilmente denigratorio) metteva in luce la sua insofferenza alle prove: «non è tanto facile affiarsi con la Galli, proclive ad andar a soggetto,

11. V. PANDOLFI, *Spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, pp. 238-239.

a non studiar le parti, a non voler far le prove e con una istintiva inclinazione a far la caricatura del personaggio che interpreta [...]. Però ha una comicità veramente superiore, sebbene dialettale, e molta *verve*.¹² La 'colpa' è ammessa dalla stessa attrice in un brano in cui ben esplicita il procedimento da lei adottato che, secondo una tradizione secolare nel teatro italiano, parte dalla costruzione del 'carattere': «la dura fatica di provare è sempre stata contraria al mio temperamento. Il personaggio di una commedia vive in me subito dopo la prima lettura. Me lo elaboro mentalmente, me lo plasmo su misura durante il mio riposo fisico, sdraiata sul letto, in un continuo lavoro mentale. Le parole per me sono una cosa secondaria. L'importante è il carattere, lo spirito, la natura, l'essenza dell'interpretazione. Quando ci sono entrata fino in fondo, faccio quello che voglio io. Letta sì e no un paio di volte la parte, poi le parole esatte me le dà il suggeritore, e [...] difficilmente tradisco il testo o improvviso. La mia pronta memoria mi assiste sempre, ch'è una meraviglia».¹³

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Dina Galli, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attrice e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Atto di nascita di Dina Galli, 11 dicembre 1877, Milano, Ufficio di stato civile, anno 1877, R. A., n. 2968.

Autografo di Dina Galli ad Antonio Gandusio, Biblioteca e archivio storico di Casa Lyda Borelli di Bologna, *Fondo Antonio Gandusio, Carteggio, Autografi di attrici*, Gandusio1.

A stampa:

PAPIOL [pseud. di Ventura Almanzi], *Dalla ribalta ai camerini. Attori, autori e critici del teatro milanese*, Milano, La Cisalpina, 1899.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Dina Galli*, «L'arte drammatica», 8 agosto 1908.

E. DALLA PORTA, *La mia intervista*, «Ars et labor», LXV, 1910, 2, pp. 81-88.

12. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 116-117.

13. ADAMI, *Dina Galli racconta...*, cit., p. 106.

- A. VARALDO, *Tra viso e belletto: profili d'attori e d'attrici*, Milano, Quintieri, 1910.
- D. OLIVA, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quintieri, 1911.
- S. MANCA, *Dietro il sipario*, Firenze, Casa editrice di A. Quattrini, 1912.
- G. CUCCHETTI, *Nell'olimpico italiano*, Milano, Libreria editrice milanese, 1913.
- C. VILLANI, *Stelle femminili. Dizionario bio-bibliografico. Nuova edizione, ampliata, riveduta e corretta*, Napoli-Roma-Milano, Soc. ed. Dante Alighieri-S. Morano, 1915.
- V. BERNARDONI, *Raccolta di biografie di artisti e autori del teatro di prosa italiano*, Milano, Mediolanum, 1916.
- S. D'AMICO, *Dina Galli e la 'pochade'*, in ID., *Maschere. Note sull'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921, pp. 175-179.
- A. DE ANGELIS, *Dina Galli e Amerigo Guasti. Venti anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modernissima, 1923.
- A. VARALDO, *Profili di attrici e di attori*, Firenze, Barbera, 1925-1926.
- A. GUASTI, *Dal buco del sipario*, Milano, Mondadori, 1926.
- A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, Milano, Ceschina, 1926.
- M. RAMPERTI, *Galleria dei comici italiani*, «Comoedia», v, 1926, 10, pp. 7-9.
- N. LEONELLI, *Viaggio intorno al mio camerino: pretesto per parlare di Emma Gramatica, Alfredo De Sanctis, Armando Falconi, Maria Melato*, Bologna, Cappelli, 1928.
- S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929.
- L. RIDENTI, *La vita gaia di Dina Galli*, Milano, Corbaccio, 1929.
- Dina Galli e Antonio Gandusio all'arena del Lido di Rimini*, a cura di L. PASQUINI, Rimini, Tipografia Gara, s.d. [1930-1931 ca.].
- G. ROCCA, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli, 1935.
- E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri*, Torino, Stabilimento grafico Armando Avezzano, 1937.
- A. DE ANGELIS, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Ariete, 1938.
- L. REPACI, *Ribalte a lumi spenti, 1937-1938*, Milano, Ceschina, 1939.
- R. SACCHETTI, *Aneddoti ferravilliani*, Milano, Bietti, 1939.
- D. GALLI, *Alla vera Dina Galli*, «Scenario», ix, 1940, 1, pp. 10-12.
- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
- G. GIANNINI, *Hanno scoperto Dina Galli*, «Il dramma», xvii, 1941, 368, p. 30.
- A. LANCELOTTI, *I signori del riso*, Roma, Maglione, 1942.
- G. ADAMI, *Dina Galli racconta...*, Milano, Garzanti, 1943.
- L. RIDENTI, *Si chiamava Clotilde e aveva settantaquattro anni*, «Il dramma», xxvii, 1951, 129, pp. 40-41.
- E. POSSENTI, *Commemorazione di Maria Melato e Dina Galli tenuta da Eligio Possenti nella Sala D'oro della Società del giardino*, Milano, Tip. C. Perego, 1951.
- R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET (poi ILTE), 1951-1960, 5 voll.
- C.G. VIOLA, *Ricordo di Dina Galli*, «Teatro scenario», iii, 1951, 6, pp.8-11.
- P. MEZZANOTTE, R. SIMONI, R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1953.
- V. PANDOLFI, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- V. PANDOLFI, *Antologia del Grande Attore*, Bari, Laterza, 1954.

- Filmlexicon degli autori e delle opere*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958-1967, 7 voll.
- S. GIOVANINETTI, F. MERCATI, *Galli, Dina*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1958, vol. v, coll. 845-846.
- A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Ceschina, 1959.
- N. BESOZZI, *Cosa farai quando sarai grande?*, Milano, Ceschina, 1965.
- V. CARDARELLI, *La poltrona vuota*, a cura di G. A. CIBOTTO e B. BLASI, Milano, Rizzoli, 1969.
- G. RONDOLINO, *Dizionario del cinema italiano (1945-1969)*, Torino, Einaudi, 1969.
- L.M. PERSONÉ, *Il teatro italiano della «Belle Époque» Saggi e studi*, Firenze, Olschki, 1972.
- P. GOBETTI, *Opere complete*, 3. *Scritti di critica teatrale*, a cura di G. GUAZZOTTI e C. GOBETTI, Torino, Einaudi, 1974.
- F. SAVIO, *Ma l'amore no*, Milano, Sonzogno, 1975.
- L. GUICCIARDI, *Dina, principessa del sorriso*, in «La Martinella di Milano», xxxiii, 1979, 1-2, pp. 31-34.
- P.D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento: lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984, 3 voll.
- S. MASI, E. LANCIA, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1945 al 1968*, Roma, Gremese, 1989.
- R. ARCELLONI, L. MORANDINI, *Galli, Dina*, in R. FARINA, *Dizionario biografico delle donne lombarde*, Milano, Baldini & Castoldi, 1995, p. 621.
- E. DEL MONACO, *Galli, Clotilde Annamaria detta Dina*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. 51, pp. 611-614.
- Dizionario del cinema italiano. Le attrici*, a cura di R. CHITI et al., Roma, Gremese, 1999-.
- A. GRAMSCI, *Letteratura vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 2000.
- Dizionario dello spettacolo del '900*, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.
- M. INNOCENTI, *Le signore del fascismo donne in un mondo di uomini*, Milano, Mursia, 2001.
- C. ZAVATTINI, *Dite la vostra. Scritti giovanili*, a cura di G. CONTI, Parma. Guanda, 2002.
- S. D'AMICO, *È morta Dina Galli*, ora in ID., *Le cronache 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2005, vol. v/2, pp. 431-434.
- G. LOPEZ, *Storia e storie di Milano da Sant'Ambrogio al Duemila*, Roma, Newton Compton, 2005.
- T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, Roma, Bulzoni, 2008.
- D. ORECCHIA, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012.
- D. ORECCHIA, *Cronache d'inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l'attore*, «Acting Archives», 2012, 3, pp. 85-110.
- L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, a cura di R. ALONGE, Milano, Mondadori, 2015, vol. III.
- M.G. CAMBIAGHI, *Missione Crevette: le prime rappresentazioni italiane della 'Dame de chez Maxim'*, «Castello di Elsinore», 2017, 77, pp. 9-33.

A. GRAMSCI, *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, Milano, Mimesis, 2017.

Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973), a cura di F. MAZZOCCHI, S. MEL, A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2017.

S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 2017.

La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924, a cura di F. MAZZOCCHI e A. PETRINI, Torino, Accademia University Press, 2019.

A. SAVINIO, *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 2019.

G. OLIVETTO, *La dolce vita di Fraka. Storia di Arnaldo Fraccaroli, cronista del Corriere della Sera*, Roma, All Around, 2019.

G. BRAVI, *Evoluzione dei ruoli femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la Prima attrice comica*, Tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, ciclo XXXII, 2020 (tutor: prof.ssa Francesca Simoncini).

A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del Primo conflitto mondiale*, Torino, Utet, 2020.

GIULIA BRAVI

ANTONIO GANDUSIO

(Rovigno d'Istria, 29 luglio 1872–Milano, 23 maggio 1951)

Sintesi

Tra gli ultimi brillanti della scena italiana, Antonio Gandusio è attore comico per eccellenza del primo Novecento. Specializzato nelle macchiette brillanti, passa dalla formazione nella Filodrammatica romana alle compagnie professionali di Alfredo De Sanctis, Ermete Novelli, Virginia Reiter e Teresa Mariani, diventando capocomico nel 1918. Recita fino al giorno della sua morte spaziando tra teatro, radio e cinema e trasmettendo la propria esperienza artistica agli attori della generazione successiva.

Biografia

Figlio del giudice Zaccaria Gandusio e di Maria Adelmaco, originari di Veglia (CN), Antonio Nicola Giovanni, detto Tonino, nasce a Rovigno d'Istria il 29 luglio 1872.¹ Ottenuto l'incarico di Consigliere del tribunale di Trieste, il padre trasferisce la famiglia nel comune giuliano dove, da *habitué* del teatro, stimola nel piccolo Antonio la passione per la recitazione portandolo a vedere le compagnie di stanza in città.

Durante gli studi liceali Gandusio decide di iscriversi alla locale filodrammatica. Il 6 aprile 1889 si fa notare a una recita presso il Casino sociale di

1. La data di nascita è confermata dall'atto di battesimo (17 agosto 1872) registrato nel *Liber Batizatorum in Ecclesia Collegiata-Parrochiali Rubini*, n. 894, p. 347. La stessa data è suggerita dall'attore nei propri appunti autobiografici; cfr. A. GANDUSIO, *Gandusio, appunti per un libro che non ha scritto*, a cura di L. RIDENTI, «Il dramma», 1° gennaio 1954, pp. 73-84. L'atto di battesimo confuta le teorie dei biografi che hanno fatto risalire la nascita al 1873 o al 1875. Si veda in proposito E. DEL MONACO, *Gandusio, Antonio in Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1999, vol. 52, pp. 191-194.

Monfalcone, quale «*enfant gâté* della serata [...] che nella farsa *Un uomo d'affari* fece col suo brio sbellicar dalle risa tutti quanti».² Fin dagli esordi, Gandusio eccelle dunque nelle parti brillanti e comiche.³

Finito il liceo, nel 1891 si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Bologna, per seguire le orme paterne. La passione per il teatro, mai spenta, lo allontana dagli studi e la famiglia lo fa trasferire a Roma affinché possa dedicarsi solo ai libri. Nella capitale, Gandusio inizia a frequentare la Filodrammatica diretta da Alessandro Meschini.⁴ I giornali locali si accorgono della sua verve comica spesa nelle interpretazioni più varie: dalle farse, ai monologhi, alle pièce in dialetto veneziano.⁵ In particolare colpisce la sua interpretazione del personaggio di Pomerol in *Fernanda* di Victorien Sardou. Il 27 settembre 1895 recita come Burcardo ne *I Borgia* di Pietro Cossa al teatro Valle di Roma, spettacolo indetto dalla Società ai fini di una raccolta fondi per il monumento al drammaturgo scomparso nel 1881.⁶ Nel 1896 è costretto a interrompere gli studi per il servizio militare: due mesi a Trieste e un anno a Budapest; prima della partenza recita la parte di Paolo Raymond nel *Mondo della noia* di Edouard Pailleron.⁷ Al suo rientro, nel 1898, termina gli studi giuridici presso l'Università di Genova senza interrompere i rapporti con la Filodrammatica romana.

La svolta artistica arriva nel 1899 con la scrittura come generico e secondo brillante nella Drammatica compagnia italiana diretta da Alfredo de Sanctis e amministrata da Vittorio Pieri, con un onorario di sei franchi al giorno.⁸ Il 24 gennaio nella sala di palazzo Altemps va in scena la serata d'addio alla Fi-

2. Articolo pubblicato ne «Il cittadino» di Trieste il 9 aprile 1889. Il ritaglio di giornale è conservato in Biblioteca e archivio storico di Casa Lyda Borelli di Bologna, *Fondo Antonio Gandusio* (d'ora in avanti BALB, AG), Gandusio24. Nello stesso faldone si trova anche la locandina della serata.

3. GANDUSIO, *Gandusio, appunti per un libro*, cit., passim.

4. Un documento autografo su carta intestata della Società filodrammatica romana, datato 12 febbraio 1895, attesta la nomina a socio di Antonio Gandusio nella classe degli esercenti, su proposta del sig. Natale Campagnoli [BALB, Gandusio26, foglio n. 1091].

5. A questo periodo risalgono una serie di ritagli stampa accuratamente conservati dall'attore e ordinati cronologicamente dal 1889 al 1896 [BALB, Gandusio24].

6. In una lettera il Presidente della Commissione esecutiva per il monumento a Pietro Cossa datata Roma, 2 ottobre 1895, esprime i propri ringraziamenti e la stima nei confronti di Antonio Gandusio. [BALB, AG, Gandusio26].

7. Si conserva una locandina parzialmente danneggiata [BALB, AG, Gandusio24].

8. Per l'elenco della compagnia cfr. *Quadro compagnie militanti nella campagna comica 1899-1900*, «L'arte drammatica», 4 marzo 1899. L'elenco della compagnia si trova nel citato *Fondo Antonio Gandusio*. Una fotografia con dedica a Enrico Polese Santarnecchi, conservata presso la Biblioteca museo teatrale SIAE, mostra la compagnia De Sanctis-Pieri nella stagione 1899-1900 [coll. GR.017.11].

lodrammatica romana con *Chi semina e chi raccoglie* di Antonio Franzini, *Un viaggio per cercar moglie* di Ludovico Muratori e il *Tramonto del sole* di Mélesville e Hippolyte Leroux.

La De Sanctis-Pieri, seppur secondaria, si esibisce in alcune delle più importanti piazze nazionali e il clima di lavoro è piacevole, racconta Gandusio. La stagione inizia nel mese di febbraio al teatro dei Rozzi di Siena e il giovane ottiene «fin dalle prime sere le generali simpatie del pubblico»⁹ e dei censori che intravedono in lui una promessa su cui scommettere, nonostante alcuni difetti di dizione. Il debutto avviene ne *Il padrone delle ferriere* di Georges Ohnet; Gandusio è il Barone di Prefont, la sua prima parte importante. I ritmi di lavoro sono serrati: tre prove al giorno e ogni sera uno spettacolo nuovo, si studia la notte. Dopo una tappa a La Spezia, i comici rientrano in Toscana dividendosi tra Livorno e Carrara; nel mese di luglio sono all'Arena torinese. A settembre Gandusio è richiamato a Trieste a causa di una grave malattia del padre: lo raggiungerà poco prima della morte. Dopo i funerali l'attore rientra a Milano.

Il repertorio della compagnia mira al recupero della drammaturgia alta italiana, più affine alla fisionomia tragica del primo attore De Sanctis. Le scelte del capocomico non lasciano lo spazio desiderato all'ambizione di Gandusio, «sacrificato nel repertorio»¹⁰ e alla continua ricerca di maggiore visibilità. Il carnevale a Padova segna l'ultima tappa prima che la compagnia si sciolga. Pieri e De Sanctis si dividono ed entrambi propongono a Gandusio una nuova scrittura, ma per il nuovo secolo il brillante ha già firmato per entrare a far parte della compagnia di Ermete Novelli.

Dopo il raduno a Padova gli attori partono per una tournée estera; prima tappa il Lessing Theater di Berlino dove il giovane brillante si fa notare nella parte di Pistol nel *Kean* di Dumas; la compagnia prosegue per Dresda, Vienna, Montecarlo e Trieste. A novembre, come prestabilito, Novelli inaugura la Compagnia stabile Casa Goldoni al teatro Valle di Roma, sotto l'egida della Regina Margherita. Il progetto è ambizioso e non avrà fortuna;¹¹ Gandusio vi recita soltanto per pochi mesi, che sintetizza con questi ricordi: la parrucca indossata nel *Rembrandt* di Michele Cuciniello, le diciotto repliche di *Chi semina e chi raccoglie* di Franzini, la parte del Professore nel *Docente a prova* di Dreyer e i soggetti creati da Novelli nella commedia *Il fidanzato per forza* di autore ignoto.

9. [Senza autore], [Senza titolo], «La gazzetta di Siena», febbraio 1899.

10. [Senza autore], *Notiziario*, «L'arte drammatica», 19 aprile 1901.

11. Sui quotidiani specialistici dell'epoca si consuma un vero e proprio dibattito in merito al progetto di Novelli. Tra i detrattori vi è Enrico Polese Santarnecchi. Casa Goldoni avrà vita breve, secondo le fonti la causa è da attribuirsi anche alla scelta del capocomico di circondarsi di attori mediocri. Nelle intenzioni di Novelli la Casa avrebbe dovuto accogliere sia nuove leve sia artisti più maturi in un rapporto di scambio istruttivo per i più giovani.

Il clima in compagnia non è a lui favorevole e le pressioni del primo brillante, Pierino Rosa, impediscono al giovane di ottenere parti di maggior rilievo.

Nell'anno comico 1901-1902, Gandusio decide di tornare con Alfredo De Sanctis che gli offre il posto di primo brillante per dieci lire al giorno. Il salto di ruolo è suggellato a Pola «dagli applausi calorosissimi del numeroso pubblico» che assiste «alla di lui serata colla [sic] *Zia di Carlo*»¹² di Brandon Thomas. Le tensioni tra la prima attrice Emma Gramatica e il capocomico provocano danni al clima della compagnia e il repertorio scelto, sempre più rivolto al dramma e alla tragedia, ancora una volta non soddisfa il giovane rampante. Alla ricerca di una nuova scrittura per il triennio successivo, 1903-1906, ottiene un contratto come primo brillante con Virginia Reiter; andrà a occupare il posto di Cesare Dondini.

Allo scadere dell'impegno con De Sanctis Gandusio entra per un anno soltanto nella Compagnia drammatica italiana Raspantini-Severi diretta da Andrea Beltramo, scritturata in Egitto nei mesi di aprile, maggio e giugno 1902. Ad Alessandria i ritmi di lavoro sono serratissimi, la formazione mette in scena molte commedie e *pochades* nuove per Gandusio che lo costringono a lunghe ore di studio. Tra le nuove interpretazioni si contano *Guerra e pace* di Moser e Schonhau, dove indossa in panni di Rodolfo Raparelli sottotenente di Fanteria, e, per la sua serata, *La Cavallerizza*, un monologo di Gandolin e le *Sorprese del divorzio* di Alexandre Bisson e Antony Mars. Il compenso è un mese di riposo in Italia ad agosto; la stagione riparte a settembre all'Alfieri di Firenze.

Durante la Quaresima è prevista la riunione con la compagnia Reiter a Brescia, direttore Giuseppe Pietriboni; Gandusio ricorda con piacere il grande affiatamento di questa formazione. Dopo una tournée tutta italiana, la stagione si conclude tra Venezia e Parma. A novembre il brillante è richiesto dalla Compagnia di Dina Galli amministrata da Piero Tarra, ma l'affare va in fumo a causa dell'onerosa penale richiesta dalla Reiter. L'anno comico successivo, 1904-1905, inizia a Napoli. Il 16 aprile 1904 al Costanzi di Roma per la serata di Gandusio si mettono in scena *Patatrac!* di Giovanni Salvestri, *Faida comune* di Giosué Carducci e *Quel non so che...* di Alfredo Testoni. Il brillante sceglie un programma tutto italiano incontrando l'entusiasmo dei critici. Il successo, come riconosce lo stesso attore, è dovuto soprattutto alle nuove commedie di Alfredo Testoni.

Nel 1905 la compagnia è scritturata al teatro Nacional di L'Avana e, da fine aprile, a Vera Cruz in Messico. Le rappresentazioni riscuotono un discreto successo come provano alcune fonti giornalistiche del luogo che mettono in

12. [Senza autore], [Senza titolo], «Il giornaletto di Pola», 17 marzo 1901, [BALB, AG, Gandusio24].

risalto, oltre alla bravura della prima attrice, la spigliata comicità del brillante. In un luogo che non conosce l'arte di Claudio Leigheb, la recitazione di Gandusio è apprezzata per la sua freschezza; mentre ancora in Italia si loda e si critica l'evidente impronta artistica lasciata dall'illustre modello. Racconta il cronista di «Argos» che durante la rappresentazione della commedia *La frustata* di Maurice Hennequin e Georges Duval, il pubblico deve tenersi l'addome per le risate provocate da Gandusio:

Fuè una tempestad, fuè un delirio de risas. Los concurrentes se apretaban el abdòmen, con la faz congestionada y pidiendo a Gandusio que por el amor de Dios, ya no les hiciera reir. Pero Gandusio impertèrrito. Eran de ver sus gestos, sus movimientos, sus arranques còmicos verificados con la mayor seriedad. En el acto segundo, cuando Gandusio està de visita en su propia casa, y despuès, cuando «la frustata,» no hay palabras para describir aquel semblante y aquel trabajo: es necesario verlos. Gandusio hizo llorar tanto como la Reiter; ésta, con el dolor; aquel con la alegría. ¡Y una manera de recitar que tiene el chispeante actor tan clara, tan perfecta, que no se le pierde ni una sola de sus palabras!¹³

Alla fine dell'estate la compagnia rientra in Italia e dopo il consueto riposo riparte per un tour tutto italiano che inizia a Reggio e termina a Torino. Reiter e Pietriboni scelgono un repertorio vario, sia serio sia comico, che alterna agli affermati successi alcune novità. *Madame Sans-Gêne* di Victorien Sardou e Émile Moreau e *Le pillole d'Ercole* di Hannequin e Paul Bilhaud sono tra i successi maggiori e godono di un numero incredibile di repliche.¹⁴ Terminato il triennio Virginia Reiter prende un anno sabbatico; con dispiacere Gandusio è costretto a trovare un'altra scrittura. Gli anni con la Reiter lo hanno affermato sul panorama nazionale e internazionale, appagando il suo desiderio di crescita artistica.

Per l'anno successivo, 1906-1907, ottiene una scrittura con Teresa Mariani nella compagnia diretta dal marito Vittorio Zampieri. Negli appunti autobiografici, redatti sotto forma di diario, Gandusio racconta di essere infastidito dalla scelta del direttore di mantenere in repertorio alcune parti importanti da brillante non più adatte alla sua età, senza cedere il passo alla giovane leva. Qualunque sia il motivo del distacco, ancora una volta, Gandusio cerca una

13. [Senza autore], *La Frustata*, «Argos», Mexico, 8 giugno 1905 [BALB, AG, Gandusio24].

14. Nella prima Gandusio impersona Fouché, duca d'Otranto, un personaggio che porterà con sé per tutta la carriera e per cui sarà ricordato. In merito a questa *tournee* cfr. la lettera di Virginia Reiter a Tommaso Salvini, L'avana, 2 aprile 1905, Museo biblioteca dell'attore di Genova, *Fondo Tommaso Salvini*. Per quanto concerne il triennio comico 1903-1906 della Compagnia Reiter cfr. E. AGOSTINI, *Virginia Reiter, attrice comica e drammatica tra Otto e Novecento*, Modena, Provincia di Modena, 2007, pp. 44-54.

nuova scrittura. L'agente Levi gli procura per l'anno a venire un impiego con Irma Gramatica per trenta lire al giorno; direttore della compagnia è Flavio Andò. Attore non invadente, Andò è il partner artistico ideale; a scapito della sua fama, infatti, non cerca «a tutti i costi di primeggiare» in scena ed è un «ottimo direttore».¹⁵ Per Gandusio si tratta di un incontro fondamentale, non soltanto perché gli aprirà di lì a breve le porte del capocomicato, ma anche perché le capacità attoriali e direttoriali di Andò saranno un'ottima scuola per il giovane attore.¹⁶

Il clima della nuova formazione non è ottimale; direttore e capocomico sono in rotta e, difatti, a fine quaresima 1907 la Gramatica abbandona la compagnia. Gli attori rimasti decidono di cercare altre scritture e, nel frattempo, costituiscono un'impresa sociale per portare avanti il lavoro ottenendo alcuni ingaggi all'ultimo minuto in piazze secondarie. Il ruolo di prima attrice passa a una giovanissima Maria Melato. In attesa di realizzare un progetto comune che li vedrà soci, sono scritturati da Teresa Mariani per il 1908-1909; Vittorio Zampieri è gravemente malato e Andò prende le redini della compagnia e il ruolo di primo attore. L'entusiasmo è comunque rivolto al *futur proche* e alla realizzazione della società Andò-Paoli-Gandusio da costituirsi per il triennio 1909-1911; terza socia è la prima attrice Evelina Paoli. Inizia così la prima esperienza da capocomico di Gandusio. Il salto di ruolo e il nome in ditta gli permettono di dedicarsi ad alcune interpretazioni che ricorderà tra le più significative come *L'Asino di buridano* di Gaston Armand de Cailletet e Robert de Flers e *Il servitore di due padroni* di Carlo Goldoni del quale serba da anni un copione ridotto e adattato personalmente. Il sogno di poter finalmente indossare i panni di Arlecchino, lungamente coltivato, si corona sotto i migliori auspici.

Terminato il triennio, nel 1912-1914, Gandusio si unisce a Ugo Piperno e a Lyda Borelli; Andò, ormai sessantottenne, decide di abbandonare la recitazione per dedicarsi soltanto ai ruoli di direttore e amministratore. Già dal primo anno la compagnia si impegna a partire per Madrid e Barcellona, al teatro Novedades. Il repertorio è quasi esclusivamente comico, salvo alcune proposte della Borelli più rivolte al proprio temperamento drammatico. Nella primavera del 1914 la compagnia parte per l'America del sud, destinazione Montevideo e Buenos Ayres. Gli sconvolgimenti politici gravitanti attorno allo scoppio della Prima guerra mondiale rischiano di bloccare gli attori all'estero e Gandusio, di patria istriana, si trova in difficoltà politiche. L'attore racconta di aver ottenuto un passaporto falso con la complicità del Console italiano

15. F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le lettere, 2014, pp. 80-81.

16. Per notizie su Flavio Andò attore e direttore di compagnie si veda ivi, passim.

in Argentina. Finalmente il 1° di ottobre 1914 riesce a imbarcarsi con i suoi compagni per l'Italia.

Ad anno nuovo si scioglie la formazione; Piperno e Gandusio si organizzano per formare la Carini-Gramatica-Gandusio-Piperno con Luigi Carini ed Emma Gramatica. Il 19 febbraio 1915 prendono parte con Emilio Zago, Alberto Giovannini, Virgilio Talli, Maria Melato, Lyda Borelli, Edoardo Ferravilla e altri, alla recita di addio alle scene di Virginia Reiter e Ermete Novelli, promossa e diretta da Renato Simoni, con *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari. La commedia va in scena al teatro Dal Verme di Milano a beneficio della Sottoscrizione dei danneggiati dal terremoto e dei Sodalizi della classe degli artisti drammatici; Gandusio veste per la prima volta i panni di Don Pedro, nobile spagnolo.

Nel frattempo, con l'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale, le compagnie si riorganizzano per sopperire ai rischi economici e alla perdita degli attori chiamati al fronte; Gandusio, Gramatica, Piperno e Carini sono tra coloro che decidono di associarsi ai propri attori trasformando la società in una cooperativa. Il governo austriaco richiama Gandusio, cittadino istriano, per la leva militare; il pensiero di dover combattere contro gli italiani lo tormenta e decide di non presentarsi subendo una condanna a morte come disertore da parte dell'Impero austro-ungarico: il fatto lo rende ancor più popolare al pubblico italiano. La sera del 19 maggio 1915 al Manzoni di Milano la folla, accorsa a teatro, accoglie l'entrata del brillante in palcoscenico con un fragoroso applauso. Quella sera Gandusio, per propria beneficiata, mette in scena *La scuola delle mogli* di Molière e *Beneficenza* di Timoleone Garagnani.

La nuova formazione riesce a proseguire la stagione teatrale nonostante le difficoltà causate dalla guerra e dai rapporti tra soci che si incrinano anche per motivi legati alle scelte di repertorio. Il direttore e la prima attrice pretendono di mettere in scena soprattutto drammi e il primo attore Carini sconfina sempre più frequentemente nel repertorio brillante, appropriandosi di personaggi a lui meno confacenti. È il caso dalla nuova commedia di Alfredo Testoni *Il pomo della discordia* – dal titolo amaramente profetico – in scena il 16 luglio 1915 all'Olimpia Milano. Da questo momento in poi il nome di Gandusio scompare gradualmente dalle cronache, mentre si alzano voci di protesta nei confronti della distribuzione delle parti nella compagnia. E, difatti, Gandusio si allontana dai soci per trovare un nuovo ingaggio, che l'agente Paradossi gli procura celermente nella compagnia di Virgilio Talli e Maria Melato in sostituzione di Alberto Giovannini, improvvisamente scomparso.

La Talli-Melato-Betrone-Gandusio debutta il 1° agosto 1915 al Fossati di Milano. Per Gandusio, Talli con il suo carattere duro e la vocazione proto-registica è al contempo motivo di crescita e di notevole sforzo. Nel corso del primo anno si imbatte in due testi che farà propri: *Fu Toupinel* di Bisson

e *Il cappello di paglia di Firenze* di Eugène Labiche. D'altro canto, il processo di modernizzazione sul ruolo del brillante avviato da Talli, complice la nuova drammaturgia italiana, permette a Gandusio di saggiare le sfumature grottesche di certe interpretazioni che, a partire da *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, passando per le nuove commedie di Dario Niccodemi, lo condurranno fino a Pirandello. Le abitudini lavorative di Talli, autoritario e stacanovista, imbrigliano Gandusio, abituato a una maggiore autonomia nelle proprie scelte interpretative. Nonostante il disagio, decide di rinnovare la scrittura anche per il triennio 1918-1921; dopo la guerra le compagnie rimaste in piedi sono poche e le occasioni lavorative scarseggiano. Durante l'estate del 1917, estenuato, decide di ritirarsi e concedersi un periodo di riposo nella villa genovese di Sant'Ilario. I medici diagnosticano un esaurimento nervoso; Talli, Melato e Betrone chiedono all'attore lo scioglimento della società.

I mesi di riposo servono a concertare un ambizioso progetto: mettersi in proprio.¹⁷ Ha bisogno di supporto economico e amministrativo e trova in Gallieno Sinimberghi il socio di maggioranza e in Lavinio Roveri l'amministratore; come prima attrice scrittura Tina Pini. Sfruttando le proprie amicizie, si procura alcune piazze; i suoi cavalli di battaglia pongono le fondamenta del repertorio: *Nelly Rozier* di Hannequin, *Fu Toupinel*, *L'asino di Buridano*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *La frustata* di Hannequin e Duval, e così via. A questi si aggiungono le novità di alcuni autori italiani conosciuti nella compagnia di Talli, dando il via a una fitta corrispondenza con gli autori più o meno giovani del panorama nazionale. Il 13 febbraio 1918 la compagnia Gandusio inizia le prove al teatro Carignano di Torino, il debutto avviene il sabato di quaresima, 16 febbraio. Si mettono in scena la commedia di Hannequin *Scompartimento per signore sole* e *Sistema D* di Veber. Della compagnia fa parte anche Luigi Almirante che dividerà per l'intero triennio «il compito gravoso»¹⁸ con Gandusio. *Non amarmi così* di Arnaldo Fraccaroli, *L'uomo che incontrò se stesso* di Antonelli e *La scala di seta* di Chiarelli sono le novità della stagione.

Il periodo non è dei più favorevoli e le tensioni esterne e interne al mondo teatrale ricadono sugli attori. In questi frangenti si consuma la diatriba tra la Società degli autori, il Consorzio dei teatri e l'Associazione dei capocomici intorno al repertorio tutelato dalla Casa Re Riccardi; nei confronti della que-

17. Il 15 settembre 1917 «L'arte drammatica» annuncia che Gandusio sarà capocomico e che ha incaricato l'agenzia di Polese di trovare gli attori. Cfr. *Gandusio sarà capocomico*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 15 settembre 1917.

18. [Senza autore], *La compagnia Gandusio*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 17 novembre 1917.

relle Antonio Gandusio, chiamato più volte in causa dai giornali insieme ad altri colleghi, si pone in posizione neutrale. La guerra e l'epidemia di spagnola imperversano e la compagnia subisce alcuni scossoni interni ma resta in piedi. Durante una recita diurna del *Fu Toupinel* al Margherita di Genova arriva la notizia che gli italiani sono entrati a Trieste; è lo stesso Gandusio a informare il pubblico: «è stato il più bel momento della mia vita! Urli dal pubblico e battimani senza fine. Io mi son messo a piangere!».¹⁹ La stagione si chiude trionfalmente con il bilancio in attivo.

Il 1919 è denso di avvenimenti. Gli attori in tutta Italia scioperano per ottenere maggiori tutele sui salari e un aumento della paga; Gandusio e Ruggeri sono tra i primi ad appianare le divergenze trovando un accordo. La Casa cinematografica «Risorgimento» lo contatta per interpretare la parte di Bevallon nel film *Romanzo d'un giovane povero*, tratto dalla commedia di Octave Feuillet e diretto da Amleto Palermi.²⁰ A quaresima, la compagnia Gandusio dà il via alla stagione al teatro Valle di Roma, proseguendo poi per Genova, Milano e Bologna. Per lui scrivono molti tra gli autori più in vista del momento come Dario Niccodemi, che compone *Acidalia*, e Luigi Pirandello. Quest'ultimo incontro artistico, potenzialmente fruttifero, si rivela fallimentare. Il drammaturgo siciliano affida alla compagnia Gandusio l'apologo *L'uomo, la bestia e la virtù* da mettere in scena a Torino; la formazione e il capocomico si trovano da subito in evidente difficoltà con il nuovo testo e il debutto viene rimandato al 2 maggio presso l'Olimpia di Milano.²¹ Il rapporto tra capocomico e autore non è dei migliori; Pirandello vorrebbe che gli attori indossassero in scena delle maschere bestiali per agevolare la lettura grottesca dell'opera ma Gandusio non accetta. Come noto, lo spettacolo non viene compreso né dal pubblico né dalla critica che, nel caso di Renato Simoni, prova vero e proprio «disgusto» per un teatro che «ha troppa voglia di non esser quello solito; e non è né nuovo, né innovatore». ²² Il giudizio sulla compagnia è più contenuto: si avverte la fatica degli attori nel memorizzare la parte e l'invasione del sugge-

19. A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, prefaz. di G. CENZATO, Milano, Cescina, 1959, cit., p. 89.

20. Già nel 1917 «L'arte drammatica» aveva annunciato una collaborazione cinematografica per Gandusio. Cfr. [Senza autore], *Nomi... neanche uno!*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 6 ottobre 1917.

21. Cfr. L. PIRANDELLO, *Maschere nude. Ma non è una cosa seria, Il giuoco delle parti, L'innesto, L'uomo, la bestia e la virtù*, a cura di R. ALONGE, Milano, Mondadori, 2010, vol. III. Una lettera indirizzata dall'autore a Gandusio, datata 2 febbraio 1919 è conservata presso il *Fondo Antonio Gandusio* [BALB, AG, *Carteggio. Autografi di autori drammatici, scrittori, giornalisti* (III)] ed è pubblicato in F. BATTISTINI, *Abbasso il Pirandellismo con altri scritti*, «Belfagor», 31 gennaio 1987, pp. 53-54.

22. R. SIMONI, *Olimpia. 'L'uomo, la bestia e la virtù'*, «Corriere della sera», 3 maggio 1919.

ritore, ma non si penalizzano gli esecutori. Nonostante ciò Gandusio toglie lo spettacolo dal repertorio e non lo replicherà mai più.²³

Per il triennio 1921-1924 si rinnovano i contratti. Almirante abbandona la compagnia lasciando il posto al fratello Giacomo. Si avvicendano alcune prime attrici in sostituzione della Pini: Lina Simoni, Adriana De Cristoforis, Teresa Cappellano – la più apprezzata dal capocomico – che proviene dal teatro di varietà e Mimì Aylmer che proviene dall'operetta. Gandusio aggiunge al repertorio delle proprie serate *L'uomo in frack* di André Picard e Yves Mirande,²⁴ *Sganarello* di Molière, che abbina al paludato *Servitore di due padroni* di Goldoni, e la commedia musicale *Moscardino* di Carlo Veneziani.²⁵ In occasione del Congresso dei teatri di Milano, nel gennaio 1924, il capocomico viene ricevuto personalmente da Benito Mussolini, allora presidente del Consiglio dei ministri, per discutere della condizione dei teatri in Italia.²⁶ Alla fine del primo anno si inaugura il teatro di Rovigno intitolato a Antonio Gandusio, in sua presenza.

Il 3 giugno 1924 la compagnia, scritturata da Dario Niccodemi, salpa da Genova a bordo della nave Cesare Battisti per una tournée in Sud America; gli attori approdano al porto di Montevideo il 25 corrente e proseguono per Buenos Aires.²⁷ Nel triennio 1925-1928 si rinnovano i contratti ma nel 1926 la Aylmer abbandona la compagnia in favore di Lola Braccini. Nel 1927 Gandusio decide di scritturare per alcuni spettacoli Emilio Zago, ritiratosi dalle scene, portando avanti il lavoro sulla drammaturgia goldoniana avviato negli anni precedenti: il 6 maggio a Venezia va in scena *Il bugiardo* di Goldoni, dove l'attore veneziano veste i panni di Pantalone.²⁸ La proposta di Gandusio

23. Negli appunti autobiografici l'attore omette qualsiasi riferimento a questo episodio e al rapporto con Pirandello.

24. La prima nazionale dello spettacolo, in scena al Carignano il 15 marzo, è un fiasco totale. La commedia non piace né al pubblico, né alla critica, si salvano gli attori principali, la Simoni e Gandusio che «furono festeggiati, anche quando la commedia precipitò» (G. M., *Il signore in frak' di Picard e Mirande*, «La Stampa», 16 marzo 1921).

25. Per *Moscardino* si serve delle scene di Guido Galli e dei costumi di Luciano Ramo.

26. Il congresso si svolge il 15 e 16 gennaio 1924, si veda in proposito il numero de «L'arte drammatica» del 12 gennaio 1924. Il rapporto tra Gandusio e il regime fascista è questione delicata; nelle memorie dell'attore si omette qualsiasi riferimento e le dichiarazioni consuntive riportano una dichiarata fede antifascista. L'inevitabile omissione di qualsiasi legame intercorso con il governo non permette una ricostruzione fedele, i saltuari riferimenti nei giornali non sono da considerarsi esaustivi né oggettivi. Cfr. [Senza autore], *La crisi del teatro secondo Praga e Valardo*, «Corriere della sera», 16 gennaio 1924.

27. *Entrada de pasajeros de ultramar por el Puerto de Montevideo, 1922-dic. 1925*, in *Listas de pasajeros (1888-1980)*, vol. iv, conservato presso l'Archivo general de la Nación, Dirección nacional de migración di Montevideo (Uruguay)- microfilm n. 007857684.

28. *Il Bugiardo* viene portato in giro dalla compagnia; a dicembre va in scena al Carignano di Torino (si veda in proposito l'articolo *Al Carignano: 'Il bugiardo' con Emilio Zago e Antonio*

ha successo e il ritorno di Zago è salutato con entusiasmo. Nel mentre il capocomico si è separato dal socio Sinimberghi nella speranza di poter avere un guadagno maggiore dalla propria stagione. Tra le difficoltà maggiori di questo periodo c'è la scelta di un repertorio nuovo; sulla scia della crescente pressione della censura che limita la messa in scena di spettacoli di autori stranieri i capocomici sono alla ricerca di novità italiane che non sempre soddisfano le loro richieste artistiche. Dal 1928 nelle poche novità messe in scena da Gandusio i critici colgono un mutamento nello stile recitativo, la dizione è migliorata e i toni leggeri del brillante hanno subito un'inaspettata virata 'sentimentale'. Complice è senz'altro la tendenza drammaturgica dei nuovi copioni, come *La rosa dei venti* di Luigi Antonelli e *Desiderio* di Sacha Guitry.

L'anno seguente iniziano i problemi finanziari di Gandusio, imputati in parte al successo della radio che tiene il pubblico a casa, in parte alla concorrenza delle Filodrammatiche legate ai Dopolavori. La stagione milanese all'inizio del 1930 non è delle migliori e, pur abbassando il prezzo dei biglietti, sia la Compagnia Gandusio sia quella di Maria Melato, compresenti nel capoluogo lombardo, sono in crisi. Su consiglio dell'agente Polese i capocomici uniscono le proprie forze e propongono alcune recite condivise che risollevarono momentaneamente le loro finanze. Serve una buona idea per rilanciare il teatro e così, dopo la pausa estiva, il 1° settembre 1930 nasce «il Gruppo artistico»²⁹ Gandusio-Galli amministrato e fortemente voluto da Sinimberghi. Il debutto avviene a Viareggio al teatro Eden con *Loute* di Veber. Tra le novità più applaudite è *La barca dei comici* di Luigi Bonelli che tratta un episodio dei *Memoires* di Goldoni, con la Galli *en travesti* nei panni del commediografo veneziano, e *Il duca di Mantova* scritta per i due capocomici da Ugo Falena nella quale si destreggiano in una parodia canora del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi. Il duo non è molto affiatato; considerati i maggiori interpreti comici del momento, sono abituati a partner meno 'ingombranti' e non è facile trovare commedie che accontentino entrambi, nonostante le molte novità in cartellone. Inoltre, Gandusio gradirebbe che l'attrice ultracinquantenne rinunciaste ad alcune parti di ragazza in favore di parti da caratteristica. Le prove sono un disastro, lo studioso e meticoloso Gandusio ha a che fare con una 'indisciplinata' Galli «proclive ad andar a soggetto, a non studiar le parti, a non voler far prove».³⁰ La compagnia è destinata a vita breve, nonostante la stima e il rispetto reci-

Gandusio, «La stampa», 16 dicembre 1927). Più tardi metteranno in scena anche *Ludro e la sua giornata* di Francesco Augusto Bon.

29. [Senza autore], *La prima rappresentazione a Viareggio del 'Gruppo Galli-Gandusio'*, «Corriere della sera», 6 settembre 1930.

30. A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico...*, cit., p. 116; vedi anche la testimonianza di Dina Galli in G. ADAMI, *Dina galli racconta...*, Milano, Treves, 1936, p. 144.

proci, e si scioglie il 1° agosto 1931. Gandusio ne approfitta per dar vita al proprio progetto di una compagnia in società con i proprietari dei teatri. Nasce la formazione Antonio Gandusio-Luigi Almirante,³¹ da lui capitanata insieme a Achille Chiarella, Castagneto, Suvini, Zerboni e Sacerdoti che portano in dote alla nuova compagnia un bagaglio di commedie nuove francesi da mettere in scena. Oltre a Lola Braccini, fanno parte della compagnia Anna Magnani e Rina Morelli che si avvicinano nelle parti di prima attrice giovane.

Alla crisi economica si aggiunge la morte della madre Maria, cui Gandusio è molto legato. Nonostante il lutto l'attività non si ferma e, nel tentativo di migliorare i propri guadagni, il capocomico tenta la Rivista che poco gli si confà e che reputa «un genere di teatro costoso e fatto per le persone meno intelligenti».³² Una serie di insuccessi che attribuisce alla cattiva gestione dell'agente Polese, lo portano a meditare l'abbandono delle scene per dedicarsi soltanto al cinema. Sta ricevendo molte offerte dalla Cines che, per lanciare l'attore, prepara uno spot nel quale egli si propone al pubblico quale 'poco convinto' attore di cinema chiedendo l'opinione degli spettatori. Gira a Roma il film *La signorina dell'autobus* ponendo fine ai suoi impegni teatrali, eccezion fatta per *Il mago merlino* di Giovacchino Forzano che l'autore preme per mettere in scena a dicembre con la Compagnia di Annibale Betrone, Corrado Rocca e Ernesto Sabbatini.³³

Il 1932 è anche l'anno del debutto alla radio per cui registra *Il deputato di Bombignac* di Bisson in onda la sera del 22 novembre alle ore 20.30. Non solo 'radiofarse', Gandusio è chiamato al microfono anche come ospite di alcuni programmi; è il caso di *Son tornate le maschere* (1936) nel quale presenta agli ascoltatori la maschera di Arlecchino. Non troppo convinto, si accinge a formare la nuova compagnia per l'anno comico 1933-1934 con Vittorio Campi amministratore,³⁴ Laura Carli attrice giovane e Dina Galli, questa volta con il nome in ditta ma solo scritturata.³⁵

31. Per elenco della compagnia cfr. *Notiziario*, «L'arte drammatica», 29 agosto 1931.

32. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 125.

33. *Mago Merlino* va in scena il 10 dicembre 1932 al Lirico di Milano; si vedano a proposito [Senza autore], *Il dicembre nei teatri milanesi*, «Corriere della sera», 29 novembre 1932 e R. SIMONI, 'Il mago Merlino', «Corriere della sera», 11 dicembre 1932.

34. Vittorio Campi, quale manager della compagnia, si occupa di realizzare una campagna pubblicitaria ad hoc per lanciare la formazione facendo circolare dei libretti di presentazione degli attori con la biografia dei principali corredata dai ritratti.

35. L'11 novembre 1932 esce una notizia sul «Corriere della sera» che annuncia l'imminente formazione di una «nuova Compagnia comica» diretta da Antonio Gandusio con Luigi Almirante; la ricerca della prima attrice è lunga e tanti nomi papabili si avvicinano sulle pagine dei periodici di settore ([Senza autore], *Notiziario*, «Corriere della sera», 11 novembre 1932). Dovremo aspettare il mese di giugno 1933 per scoprire che Gandusio si è riunito a Dina Galli nonostante il 'fallimento' artistico precedente. Si vedano anche PES [pseud. di Enrico Polese

La «Compagnia Balilla»,³⁶ così ironicamente definita dai più, data l'età avanzata dei due artisti principali, riparte con le migliori intenzioni e alcuni lavori nuovi, come *La piccola Tallien* di Giuseppe Adami.³⁷ Ancora una volta la collaborazione non è favorevole; Gandusio è sempre più propenso ad affidare le parti giovanili alla Carli, a suo avviso più adatta per certi personaggi, la Galli non accetta di retrocedere e la società si scioglie; i due attori riallaceranno i rapporti solo qualche anno più tardi.

Le tensioni politiche del periodo fascista stringono sempre più i capocomici nei lacci dell'ideologia nazionalista che controlla il sistema teatrale grazie all'Ispettorato del teatro, legato al Ministero della cultura popolare e all'Unione nazionale delle agenzie teatrali. La promozione e la tutela del repertorio italiano diventano un ostacolo per chi, come Gandusio, si avvale prevalentemente di testi francesi. Per il nuovo anno comico 1934-1935 torna a fare il capocomico solitario, lasciando a Vittorio Campi le mansioni amministrative. Nel 1934 Adami scrive per lui *Arlecchino*, una commedia in tre atti e dieci quadri a metà tra realtà e sogno, ritagliata sulle doti d'interprete di Gandusio, che va in scena il 14 gennaio 1935 al Lirico di Milano con le scene di Mario Antonelli e i costumi di Caramba.³⁸ Gandusio decide di rimettere in scena anche *I due gemelli veneziani* di Goldoni, in repertorio da una decina d'anni, ma questa volta l'Ispettorato gli impone un regista; Gandusio sceglie Gian Maria Cominetti «il meno preparato ma anche il meno seccante...».³⁹ La messinscena è comunque supervisionata dal capocomico che apprezza alcune scelte scenografiche di Cominetti.

Santarneccchi], *Gandusio al bivio*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 13 maggio 1933; [Senza autore], *Notiziario*, «Corriere della sera», 19 maggio 1933; PES [pseud. di Enrico Polese Santarneccchi], *La storia del Sor Intento*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 20 maggio 1933; ID., *Ma sarà vero*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 3 giugno 1933; ID., *Si rimisero insieme*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 17 giugno 1933; ID., *Tutto è a posto*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 1° luglio 1933.

36. Cit. in PES [pseud. di Enrico Polese Santarneccchi], *Si rimisero insieme...*, cit.; ma si veda anche ADAMI, *Dina Galli racconta...*, cit., p. 143.

37. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneccchi], *Comincia bene*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 23 settembre 1933; ID., *La Galli e Gandusio all'Olimpia*, in *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 10 marzo 1934; ID., *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 20 marzo 1934; *Alla moda* di Falconi e Biancoli al teatro Alfieri, «La stampa», 27 marzo 1934; ID., *Debutto fortunato*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 20 maggio 1934.

38. Di questa interpretazione conserviamo una fotografia dell'attore nei panni di Arlecchino, senza maschera con lo sguardo malinconico ora in C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano. Dizionario dello spettacolo tra Otto e Novecento*, Bologna, Cue Press, 2016, p. 300. Per le recensioni dello spettacolo si vedano R. SIMONI, *'Arlecchino'*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1935 e [Senza autore], *'Arlecchino' al Lirico*, «La stampa», 15 gennaio 1935; C. CERATI, *Il teatro di prosa a Milano*, «Milano. Rivista mensile del comune», LI, gennaio 1935, p. 45.

39. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 144.

Nel frattempo, commissiona all'amico Eugenio Gara la traduzione del testo di Honoré de Balzac *Mercadet l'affarista*, poiché non è soddisfatto della precedente traduzione di Riccardo Castelvechchio. Nell'estate del 1935 gira due film *L'antenato* (1936) di Veneziani diretto da Giuseppe Brignone e *L'Albero di Adamo* (1935), riduzione da *Il successo* di Alfredo Testoni, diretto da Mario Bonnard, con Elsa Merlini. Tra il 1936 e il 1937 l'attività cinematografica si intensifica mentre Vittorio Campi lascia a Piero Monaldi il posto di amministratore della compagnia. Per poter gestire l'attività cinematografica e quella teatrale avvia la consuetudine di girare i film nella pausa estiva, mantenendo una media di due film all'anno. Nel 1937 gira *Lasciate ogni speranza* di Genaro Righelli e *Eravamo sette sorelle* di Nunzio Malasomma. Il sodalizio con Laura Carli è giunto al termine e, difatti, per l'anno comico 1937-1938 l'attrice lascia il suo posto a Kiki Palmer che, nella memoria di Gandusio, non è propriamente adatta al suo repertorio. Tra le novità dell'anno è *Il pescatore di balene* di Carlo Veneziani. La compagnia parte a fine anno per Tripoli dove recita al teatro Uaddan spostandosi poi a Bengasi e rientrando in Italia alla metà di gennaio 1938. Durante l'estate Gandusio è sul set del film *Per uomini soli* diretto da Giuseppe Brignone.

L'anno seguente Kiki Palmer lascia la compagnia e subentra Isa Pola che proviene dalla formazione dialettale Compagnia del teatro di Venezia diretta da Alberto Colantuoni; anche in questo caso l'attrice non soddisfa le aspettative dell'esigente capocomico. Si aggiungono al repertorio *Giocattoli* di Carlo Veneziani e *Un piccolo veliero bianco* di Herbert Ertl. Si ripete la tappa annuale a Tripoli e, una volta rientrato in Italia, Gandusio si dedica alle riprese del film *Cose dell'altro mondo!* diretto da Malasomma mentre viene scritturato per *Eravamo sette vedove* di Mario Mattoli. In attesa dell'anno comico 1938-1939 lavora al film *Frenesia*, tratto dalla commedia *Alla moda!* di Biancoli e Falconi, con Dina Galli, Titina de Filippo, Vivi Gioj, Paolo Stoppa, Giulio Stival, regista Mario Bonnard.⁴⁰ Il proposito di ritornare in teatro sfuma, il capocomico inizia ad avvertire la fatica delle incombenze amministrative e dà la colpa al repertorio: «francese niente, non si deve fare, inglese nemmeno, commedie di ebrei vietate, commedie italiane non ce ne sono (parlo di novità adatte a me)».⁴¹ Si dedica, perciò, prevalentemente all'attività cinematografica girando *L'eredità in corsa* (1939) diretto da Biancoli con Viarisio e Clara Calamai, *1000 chilometri al minuto* (1940) diretto da Mario Mattoli, dove ritrova Lola Braccini, e *Manovre d'amore* (1940) di Gennaro Righelli. A fine ottobre torna a teatro in società con la prima attrice Cesarina Gheraldi e il capocomico Salvatore

40. Ivi, pp. 153-154.

41. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 156.

De Marco, ben inserito nell'ambiente della dirigenza ministeriale che gli permette di trovare le piazze giuste nonostante il ritardo nell'organizzazione. La compagnia inizia la stagione a Udine a metà novembre ma i rapporti tra Gandusio e il capocomico si incrinano ben presto per incompatibilità caratteriali.

Nel riposo estivo gira altri film e progetta la compagnia per la stagione 1940-1941, come nuovo socio sceglie Cavallaro. Gandusio nelle sue memorie si dimostra assai scontento sia degli attori, sia dei propri collaboratori lasciando trapelare l'indurimento di un carattere solitario e ormai senile. Nel frattempo, scoppia la Seconda guerra mondiale; le piazze migliori sono riservate ai favoriti e il capocomico mostra segnali di insofferenza. Riesuma alcuni vecchi cavalli di battaglia dei brillanti ottocenteschi, come *Ratto delle Sabine* di Mosen e Schontau, basandosi su una propria riduzione nella quale inserisce citazioni dai più grandi interpreti: Leigh, Novelli, Zoppetti, Brunorini. A Taranto mette in scena alcune commedie, tra cui *Il pescatore di balene* di Veneziani, per intrattenere i soldati delle forze armate improvvisando palcoscenici dove capita e con mezzi di fortuna, arrivando a recitare perfino nell'hangar dell'Arsenale. Dopo alcuni tafferugli tra il politico e il burocratico, sciolta la compagnia, Gandusio decide di dedicarsi, suo malgrado, soltanto al cinema garantendosi così un guadagno più facile e sicuro.

Tra il 1941 e il 1943 gira molti film: *Se non son matti non li vogliamo* (1941) di Esodo Pratelli, con gli amici Ruggero Ruggeri e Armando Falconi; *Giorno di nozze* (1942) di Raffaello Matarazzo con Armando Falconi e Paola Borboni; *Stasera niente di nuovo* (1942) di Mattoli, con Carlo Ninchi, Alida Valli e Dina Galli; *Gioco d'azzardo* (1943) di Parsifal Bassi ancora con Falconi; *Gente dell'aria* (1943) di Esodo Pratelli; *Il nostro prossimo* (1943) di Antonio Rossi e Gherardo Gherardi; *Il viaggio del signor Perrichon* (1943) di Moffa con la Borboni; *La signora in nero* (1943) di Malasomma. Alla fine della stagione, mentre la guerra imperversa, decide di tornare a recitare in teatro come direttore scritturato e non più capocomico, ruolo ben più rischioso è ricoperto da Carlo Serrutini. Le prove iniziano il 6 dicembre 1943; tra gli scritturati Renata Negri, Lina Bacci, Enzo Gainotti e Edoardo Toniolo, molti dei quali filodrammatici. Mancano copioni, trovare novità è quasi impossibile e Gandusio predispone un repertorio comico per alleggerire l'animo del pubblico italiano. Il debutto avviene il 20 dicembre 1943 con *Notte di avventure* di Cagliari al teatro della Pergola di Firenze, dove la compagnia è scritturata per tre mesi. Il repertorio prevede, tra gli altri, alcuni vecchi cavalli di battaglia di Gandusio come *Il deputato di Bombignac*, *Nelly Rozier* e *La Frustata*. La stagione prosegue a Venezia, poi Milano, sempre all'ombra dell'ingombrante censura fascista che frena la messinscena di alcuni lavori. Passata la pasqua Venturini, a capo dei Teatri italiani, chiede a Gandusio di mettere in scena il *Burbero benefico*. Il testo è uno dei pochi di cui Gandusio non possiede il copione ma soltanto una vecchia riduzione in italia-

no «troppo letteraria». ⁴² Si fa prestare un copione veneziano da Carlo Micheluzzi e, in un mese, lo riduce personalmente in italiano: «ora si trattava di farla recitare ai miei attori, che non avevano mai recitato Goldoni». ⁴³ Grazie all'aiuto di un misterioso suggeritore veneziano impara anche dei vecchi soggetti.

Tra l'estate e l'inverno del 1944 gira tre film: *Il processo delle zitelle* di Anton Giulio Borghesi, *Scadenza 30 giorni* di Luigi Giacosi – nei quali è doppiato da altri attori perché, per motivi di tempo, non riesce a finire la sincronizzazione – e *La signora è servita* di Guglielmo Giannini. A ottobre forma la nuova compagnia con capocomico Silvestri, ne fanno parte Fanny Marchiò, Mirella Pardi, Toniolo e Gainotti a cui Silvestri fa firmare un contratto per sei mesi. Il repertorio, italianizzato, comprende *Il burbero benefico* e *Un curioso accidente* di Goldoni, *Lalcova della Pompadour* di Papp Borsatti, *Ho perduto mio marito* di Cenzato, *Le penne del pavone* di Poggio, *Lift* di Gerbidon, *Nuovo testamento* di Guitry e *Il mercadet* di Balzac. L'11 febbraio 1945 la compagnia si scioglie: i debutti programmati sono impossibili a causa dei bombardamenti degli Alleati e delle linee ferroviarie parzialmente interrotte. Dopo un mese e mezzo di riposo sincronizza il film di Giannini girato l'anno precedente e recita una piccola parte in *A porte chiuse* di Giacosa. Dopo aver fallito il tentativo di una nuova compagnia con Serrutini capocomico, nei mesi precedenti la liberazione si ritira a Torino. ⁴⁴ A metà giugno, per un mese, riunisce la compagnia per una serie di recite a Milano proponendo anche alcune commedie musicali.

Ritiratosi dalle scene, Gandusio partecipa a sporadiche occasioni teatrali dedicando il suo tempo al cinema. Ai primi di febbraio 1946 il «Corriere della sera» annuncia la riunione di una compagnia per uno spettacolo destinato al Lirico di Milano che vedrà coinvolti attori di prosa, cinema e rivista, tra questi oltre ad Antonio Gandusio vi sono Lilla Brignone, Marisa Maresca e Walter Chiari. Torna sul palcoscenico anche il 22 giugno presso il cortile della Rocchetta a Castello nella messa in scena del *Cappello a tre punte* di Pedro de Alarçon per la regia di Enzo Convalli, al suo fianco le compagne d'arte Fanny Marchiò e Cesarina Gheraldi. A richiamarlo nuovamente al teatro è il giovane regista Luchino Visconti che dirige la Compagnia italiana di prosa con quegli attori che, a suo tempo, avevano mosso i primi passi nella formazione di Gandusio: Paolo Stoppa e Rina Morelli. L'occasione si presenta con la messa in scena di *Euridice* di Jean Anouilh che debutta al teatro Nuovo di Milano il 5 marzo 1947. Gandusio nelle vesti del Padre porta in dote alla serata una «co-

42. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico...*, cit., p. 177.

43. Ibid.

44. I ricordi di Gandusio si fermano qui per iniziare di nuovo nel 1947.

micità in sordina» ed «è applaudito a scena aperta».⁴⁵ Torna in scena ancora ad aprile con *Il diavolo e il galantuomo* di Mondaini, Loverso e Manzoni, a fianco di Sergio Tofano e Renata Negri, e a giugno per una matinée a favore della Casa di riposo per gli artisti drammatici di Bologna. Nel frattempo il regista Enzo Ferrieri lo invita a collaborare alla trasmissione radiofonica della pièce *Miquette e la sua mamma* di De Flers e Caillavet con la Compagnia di prosa della città di Milano, in occasione della xxv Fiera di Milano (26 giugno 1947).

A seguito dell'esperienza con le compagnie estemporanee, Antonio Gandusio si affida nuovamente a De Marco allo scopo di tornare al capocomicato, coinvolgendo Cesarina Gheraldi nel ruolo di prima attrice. La formazione debutta al Nuovo di Milano il 3 luglio 1947 e si ferma nel capoluogo lombardo per molti mesi perché le condizioni dei trasporti non sono ancora favorevoli. Il 1948 è dedicato quasi esclusivamente al cinema e al riposo. Da un articolo di giornale apprendiamo che, nel corso dell'anno, Gandusio si è sottoposto a un intervento chirurgico a seguito di una malattia dalla quale si è da poco ristabilito. Riprese le forze ricostituisce una compagnia con la quale debutta al teatro Odeon di Milano il 2 agosto ne *La scuola dei contribuenti* di Verneuil e Beer. Della formazione fanno parte Fanny Marchiò, Enzo Gainotti e Siletti. Il 1949 gli offre un'altra opportunità di collaborare con la nascente regia in *Gente magnifica* di Saroyan, diretto da Enzo Ferrieri; nello stesso anno porta in scena *I tre signori Chantrel* di Louis Verneuil in cui regala una memorabile interpretazione dei tre protagonisti, in scena al Nuovo di Milano il 31 maggio. Ormai alla soglia degli ottant'anni, Gandusio tende a concentrare gli impegni a Milano dove possiede un appartamento, concedendosi sporadiche trasferte. Il 26 ottobre 1949, mentre la compagnia recita al teatro Verdi di Trieste, la città festeggia i cinquant'anni di carriera di Gandusio che riceve in dono dal sindaco una medaglia d'argento con il sigillo trecentesco del Comune di Rovigno.

Nel 1950 si associa a Nino Besozzi, prima donna Laura Solari, iniziando la stagione a Firenze. Molto successo ha la novità di Giannini *Ciao, nonno!*. A gennaio durante le prove dell'*Avaro* di Molière all'Ateneo di Roma, con la regia di Luciano Salce, si lussa una gamba a seguito della caduta di una quinta e la sera del 18 febbraio deve recitare ingessato. La stagione viene sospesa a fine maggio per mettere in scena la rivista *Miracolo a Milano!* di Frattini, Falconi e Vergani. Ad agosto è vincitore del Premio del Ministero dell'interno insieme a Irma Gramatica e Maria Melato. Nel frattempo, registra per la Rai i primi due atti del *Deputato di Bombignac*, farsa che aveva dato inizio alla sua carriera radiofonica.⁴⁶

45. R. SIMONI, *Euridice*, «Corriere della sera», 5 marzo 1947.

46. La registrazione, priva del III atto che non fu mai realizzato, è disponibile sul sito web dell'Archivio RaiTeche al seguente link <https://www.teche.rai.it/1954/05/il-deputato-di->

Antonio Gandusio muore alle 5 del mattino del 23 maggio 1951 a seguito di un'embolia cerebrale in una clinica milanese, era da poco rincasato dopo le prove dello spettacolo. La sua eredità artistica è stata tramandata grazie agli attori che hanno collaborato con lui, mentre quella materiale si trova custodita presso la Casa di riposo Lyda Borelli a Bologna che ne conserva la ricca biblioteca creata con la passione del bibliomane quale era.⁴⁷

Formazione

Come accade a molti attori nati intorno agli anni Settanta dell'Ottocento, non figli d'arte, il primo approccio con il teatro avviene nella Filodrammatica della propria città, Trieste. Negli anni di studio, il giovane Gandusio divora i testi drammatici di Goldoni, Molière, Shakespeare e apprezza molto le rappresentazioni teatrali a cui assiste. Fin da bambino è attratto dal genere comico e nutre una particolare passione per la maschera di Arlecchino, «l'unica maschera» che lo «facesse ridere».⁴⁸ Il padre contribuisce molto alla sua iniziale formazione accompagnandolo a teatro e regalandogli alcuni libri. Le prime prove d'autodidatta avvengono tra le mura domestiche, dove Tonino intrattiene i familiari recitando poesie e dando vita alle diciotto marionette di un teatrino, dono paterno, alla cui memoria l'attore resta legato per tutta la vita. Tra i drammaturghi del passato Goldoni è in cima alle sue letture, anch'esso complice della vocazione teatrale. La passione per i libri ne fa un collezionista raffinato, come testimonia la ricca biblioteca di prime edizioni e volumi rari soprattutto di materia teatrale, oggi conservata a Bologna.

Laureatosi in Giurisprudenza, prosegue l'educazione teatrale presso la Filodrammatica romana dove conosce alcuni dei suoi futuri colleghi come Gemma De Sanctis. Ma la formazione vera, concreta avviene fianco a fianco ai più grandi attori con cui entra in contatto. I primi anni nelle filodrammatiche sono la chiave d'accesso alla comunità teatrale tardo ottocentesca; i suoi primi maestri sono riconoscibili in Alfredo De Sanctis, Ermete Novelli e Flavio Andò. Attento osservatore e scrupoloso studente, Gandusio scruta e fa proprie le qualità dei più grandi: «quanto ho imparato da lui di comicità e rispetto dell'arte!»⁴⁹ dirà di Emilio Zago.

bombignac/ (ultima consultazione: 16 settembre 2022). Nel 1954 la Rai ripropose la commedia in ricordo di Antonio Gandusio; al suo fianco la Compagnia di prosa di Torino della Rai.

47. Per l'inventario del *Fondo Gandusio* a Bologna cfr. *Titoli d'attore: la biblioteca Gandusio*, a cura di P. BIGNAMI, Bologna, Il nove, 1996.

48. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, cit., p. 15.

49. Ivi, p. 108.

Punto di riferimento per la prima parte della sua carriera è la recitazione di Claudio Leigheb che racconta di aver visto una volta sola, bambino, a Trieste nel 1889. Del grande brillante, Gandusio ricorda soprattutto la «comicità signorile, [...] la nitidezza ed esattezza della sua recitazione».⁵⁰ Imitazione, da prassi aristotelica, e studio: ecco la scuola teatrale di Gandusio. E di studiare non ha mai smesso – «tutto quello che Gandusio è, tutto quello che fa, egli lo deve al suo studio, è frutto della sua preparazione minuziosa, del suo scrupoloso sorvegliarsi»⁵¹ nel preparare «ogni intonazione ed ogni mossa»⁵² – fedele fino in fondo a quella che per lui è, da sempre, una vocazione: «il teatro è vita».⁵³

Interpretazione e stile

«I difetti di Antonio Gandusio sono le sue qualità comiche».⁵⁴ Così esordisce nel 1910 Alessandro Varaldo nel tracciare il profilo di colui che definisce un brillante di razza. E del brillante di tradizione Gandusio, infatti, conserva alcune caratteristiche preminenti come il «pianto allegro», il riso facile, anche a sproposito, il volto espressivo capace di contrarsi in smorfie caricate a seconda dello stato d'animo, e il «gesto legnoso».⁵⁵ Caratteristiche di cui si era parzialmente liberato Luigi Bellotti Bon, nobilitate da Claudio Leigheb e di cui si disfa definitivamente Virgilio Talli. Il brillante elegante e pieno di brio che non perde del tutto la sua gaiezza per andare incontro al grottesco *raisonner* ha in Gandusio forse l'ultimo interprete della scena italiana. Egli appartiene a quella tipologia di brillanti che, ancora nel primo Novecento, odorano di Ottocento.

Non bello, dotato di foltissime sopracciglia, il viso grande e il mento prominente, spesso imbronciato e serio tanto sul palcoscenico quanto nella vita, Gandusio sembra nato per il teatro. Il profilo e la posa tipici, fissati nelle tante caricature del brillante istriano, sono il marchio di fabbrica di uno stile recitativo che diventa tipo, facilmente riconoscibile dal pubblico a un primo sguardo. Una spalla più alta dell'altra, l'andatura un po' di sbieco, cadenza-

50. GANDUSIO, *Gandusio, appunti per un libro...*, cit., p. 75.

51. C. VENEZIANI, *Antonio Gandusio*, Milano, Modernissima, 1919, p. 38.

52. GANDUSIO, *Gandusio, appunti per un libro...*, cit., p. 75.

53. [Senza autore], *Gli attori sono come le monache*, «Nuova stampa sera», 14-15 ottobre 1949 [BALB, AG, Gandusio23].

54. A. VARALDO, *Profili d'attrici e d'attori*, Firenze, G. Barbèra, 1926, p. 129. Il volume esce nel 1929 ma il profilo di Gandusio è scritto nel 1910 allorquando l'attore è ancora, si può dire, a inizio carriera.

55. Ivi, p. 131.

ta – «da falso gobbo»⁵⁶ –, gli automatismi degli arti, il continuo gesticolare e le espressioni del volto in contrasto con la fissità dello sguardo, sono evocati continuamente nelle testimonianze degli spettatori che si recano a teatro per vedere in ogni personaggio un po' di Gandusio. E, infatti, «il pubblico ride non “per opera” di Antonio Gandusio, ma “di” Antonio Gandusio; come si ride di un fenomeno fisico»,⁵⁷ tuona Gobetti. E certe peculiarità, certi tratti li ritroviamo non soltanto nei brillanti tardo ottocenteschi, cui inizialmente si ispira l'attore, ma anche in alcune ‘maschere’ da brillante dialettale come Felice Sciosciammocca di Eduardo Scarpetta e, diversamente declinate, nelle nuove star del Varietà come Ettore Petrolini.⁵⁸

Appena uscito dalla Filodrammatica romana, Gandusio presenta una recitazione irruenta e una dizione non curata, difetti cui porrà presto rimedio grazie alla scuola di De Sanctis e Novelli. Nel tentativo di ricercare una spontaneità e una naturalezza maggiori, si affida al modello Leigheb, come nota l'attento Enrico Polese Santarnecchi alla sua prima apparizione milanese in *Juan Josè* di Joaquìn Dicenta. Sobrio, misurato, elegante il Gandusio primo novecentesco «leighebeggia»,⁵⁹ specializzandosi nei cavalli di battaglia del brillante fanese, come *La dame de Chez Maxime*, *La zia di Carlo* e altre *pochade*. Le tecniche di Leigheb sono evidenti «nella flessione della voce e nel gesto»⁶⁰ e gli valgono sia apprezzamenti che critiche. Si rivela comunque un efficace umorista capace di provocare il riso nello spettatore con espedienti apparentemente insignificanti come «un alzar di ciglia, un gesto nervoso d'una mano, una parola un po' rauca, un po' bassa».⁶¹

Con l'esperienza del capocomicato, Gandusio apre il cassetto dei sogni estraendone un copione del *Servitore dei due padroni* di Goldoni da lui precedentemente ridotto e riadattato. L'attore spera di potersi misurare con la maschera di Arlecchino, una sua «passionaccia»⁶² fin dall'infanzia, e così nel 1909, col benessere dei soci Andò e Paoli, porta in scena il suo primo zanni ed ha suc-

56. S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 94.

57. G. B. [Giuseppe Baretta pseud. di Piero Gobetti], *Antonio Gandusio*, «L'ordine nuovo», 31 luglio 1921 ora in P. GOBETTI, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 74.

58. Qualità che non sfuggono a Silvio d'Amico che nel *Tramonto del Grande Attore* (p. 93) paragona la recitazione di Gandusio a quella di Scarpetta e Guitry.

59. G. CAUDA, *Astri e meteore della scena drammatica: aneddoti, memorie, confronti, curiosità, papere*, Savigliano, N. Galimberti, 1911, pp. 84-85.

60. [Senza autore], [Senza titolo], «Il Piccolo di Trieste», 24 aprile 1903 [BALB, AG, Gandusio23].

61. OLRAC, *Corriere torinese*, «Il proscenio», 21 dicembre 1903; in occasione della commemorazione di Claudio Leigheb.

62. A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama. Interviste, curiosità, confidenze*, con prefaz. di V. VERGANI, Milano, Ceschina, 1926, p. 147.

cesso. L'interpretazione di Arlecchino lo segue per tutta la carriera e i successi ottenuti rafforzano la sua convinzione di derivare artisticamente dalla maschera di Martinelli. Quando, nel febbraio 1923, Renato Simoni assiste alla messin-scena del *Servitore* al Manzoni di Milano, scopre:

un Arlecchino instancabile, indiavolato, buffo, mobile, gaio, astuto, bugiardo, suscitatore di risate frequenti e irresistibili. Subito al suo apparire, sotto l'abito multicolore, la giocondità sboccia sul palcoscenico: i salti, le intonazioni, la cura di non dimenticare, tratto tratto, parole di un veneziano oriundo bergamasco. Le risorse delle contro-scene mattacchione costituiscono motivi ininterrotti di fresca, immediata comicità.⁶³

La drammaturgia goldoniana per Gandusio non è solo retaggio di spettatore e lettore fanciullo, ma anche la base di una forte spinta artistica che lo porterà, in vecchiaia, a ripensare al proprio percorso artistico individuando nella celebre maschera della commedia dell'Arte il filo rosso della propria intuizione teatrale. Col passare del tempo e delle compagnie, l'attore rivela la propria personalità scaturita dagli innesti avvenuti durante la lunga gavetta. Aggiunge ai tratti del brillante ottocentesco una travolgente fisicità che contrasta con le prime impressioni di calma e posata misura rilevate dai critici. È allora che inizia a sprigionare una comicità che Silvio d'Amico definirà «furibonda»,⁶⁴ travolgente e catalizzante l'attenzione dello spettatore, tipica del Grande Attore. In scena non ride mai ma «fa scoppiare dalle risa»,⁶⁵ complice la grande capacità espressiva del volto che si contrae in smorfie che gli valgono l'ovazione del pubblico e le definizioni dispregiative di «fantoccio» e «maschera senza maschera»⁶⁶ da parte di d'Amico. In scena Gandusio non si risparmia: suda, fatica, mentre «salta, corre, grida, agita le due braccia con gesto simultaneo»,⁶⁷ gesto di cui talvolta abusa, trascinandolo in questa sua prestazione non soltanto lo spettatore ma anche gli attori in scena. Laddove il personaggio lo richieda, Gandusio è pronto a virare recuperandone la signorilità e l'eleganza, accentuando le pause

63. SIMONI, *Sganarello e...*, cit.; il costume di Gandusio è conservato presso la Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo di Bologna. Gandusio si muove in un contesto attivo di recupero di una memoria pratica della commedia dell'Arte. Nello stesso periodo, infatti, Ettore Petrolini e Leopoldo Fregoli lavorano su alcuni antichi canovacci. Cfr., in merito, F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

64. D'AMICO, *Il tramonto del Grande Attore*, cit., p. 93.

65. ELLEMME, *Quel simpaticone di Gandusio*, «La stampa», 27 marzo 1934.

66. S. D'AMICO, *Cronache 1914/1955*, a cura di A. D'AMICO, L. VITO, vol. 1/III, Roma, Bulzoni, 2013, p. 686. Si vedano anche D. ORECCHIA, *Cronache d'inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l'attoria*, «Acting Archives», II, maggio 2012; ID., *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012.

67. Ibid.

e cesellando la battuta comica. Il sudore e la frenesia di Gandusio diventano suoi tratti caratteristici, come notato da d'Amico nel *Tramonto del Grande Attore* in un eccesso di estrema sintesi. Cesare Levi ricorda come, dopo aver eseguito il secondo atto del *Fu Toupinel*, asciugandosi «l'abbondante sudore che gli imperlava il viso» Gandusio esclamasse: «Questo per me è l'Otello! Fo la medesima fatica che un altro a recitar l'Otello: la tensione nervosa è la stessa!».⁶⁸ Abbandonata la leggerezza e la misura dei primordi, nervosismo e vivacità conferiscono ai personaggi interpretati un dinamismo elettrico, un «furor comico»⁶⁹ più novecentesco che ottocentesco, che troverà nella nuova drammaturgia italiana la massima espressione. Del repertorio più tradizionale conserva alcuni pezzi forti come *l'Asino di Buridano*, *Il fu Toupinel*, *Nelly Rozier*, *Il deputato di Bombignac* e altri, non rinunciando mai a sperimentare le novità.

Se con Virginia Reiter scopre la drammaturgia di Alfredo Testoni, l'esperienza con Virgilio Talli, dal 1915, gli apre le porte dell'umorismo grottesco. A partire da *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, Gandusio esplora anche le corde del patetismo, conferendo alla propria comicità, già naturalmente imperniata sui contrasti, una patina malinconica che sfocia nell'«esasperazione della serietà».⁷⁰ Ossessionando gli stati d'animo più drammatici, arricchisce le tinte del comico di ombre che trovano risposta nella voce, nel gesto e nei movimenti del corpo. È Renato Simoni a ricordare come tutta questa costruzione perfetta, minuziosa, maniacale conservi comunque in Gandusio una «fresca spontaneità»⁷¹ che induce il pubblico a voler bene all'attore.

Si scopre dunque un Gandusio maturo, capace di abbandonare totalmente la macchietta che lo ha reso celebre per addentrarsi in personaggi da primo attore; sobrio e misurato tocca le corde del sentimentale con buon esito. Ne sono esempio le interpretazioni di *Desiderio* di Sacha Guitry e de *La rosa dei venti* di Luigi Antonelli. La maturazione è dovuta all'incontro con la drammaturgia contemporanea; scrivono per lui Giovacchino Forzano, Arnaldo Fraccaroli, Dario Niccodemi, Luigi Pirandello, Cesare Veneziani, Antonelli, Chiarelli e altri. Dalla commistione tra questa e i tratti del brillante matura una nuova comicità, «spassosa fino all'incredibile»,⁷² che riesce a fare a meno dei gesti stereotipati; complice forse anche il debutto alla radio che lo costringe a pri-

68. D'AMICO, *Il tramonto del Grande Attore*, cit., p. 92.; C. LEVI, *Profili di artisti. Antonio Gandusio*, «Corriere della sera», 10 ottobre 1920.

69. Ibid.

70. R. SIMONI, *Da oggi farai le farse*, «Il dramma», xxvii, 15 giugno 1951, p. 35.

71. Ibid.

72. [Senza autore], *A proposito de 'Le vignes' del Signore di De Flers e De Croisset*, in *Notiziario romano*, «L'arte drammatica», 12 maggio 1928.

varsi dei «ferri del mestiere»⁷³ – mimica e gesto – avviando un duro lavoro su parola e intonazione.

Il percorso che compie non è dissimile da quello di Dina Galli con cui collabora in un rapporto di rispetto e fatica perché contraddistinti da metodi di lavoro antitetici. Se Gandusio si sforza in uno studio continuo, imperterrito, esigente tanto con sé stesso quanto con i suoi attori, la Galli, da figlia d'arte del teatro dialettale, è più avvezza ad andare a soggetto. La loro unione, figlia della volontà commerciale degli agenti a essi legati, non può funzionare. Questi attori vivono anche la fortunata stagione cinematografica degli anni Trenta; i film ne fissano le qualità teatrali, restituendoci una fonte parzialmente attendibile. Nelle parole di Ennio Flaiano – l'allora attento e giovane osservatore di «Cine illustrato» – scopriamo un Gandusio insofferente ai limiti della pellicola, che «seguita a muoversi sullo schermo come se avesse a disposizione cento metri di palcoscenico». ⁷⁴ Si recensisce il film *Frenesia* di Bonnard (1939) nel quale la sua interpretazione è al limite della macchietta, dominata dal dinamismo fisico nevrotico e scattoso e sfavorita dalle limitazioni dell'inquadratura cinematografica. Nei film successivi la critica apprezza il progressivo aumento del controllo: «smesso finalmente il suo vorticoso smanaccio», appare «più osservante della rigorosa disciplina e dei ferrei canoni cinematografici». ⁷⁵ Difficile, però, liberarsi della «faticosa dizione», ⁷⁶ del modo frenetico e veloce di porgere le parole, «precipitoso e infarfugliato, tutto fughe di *esse*, torrentelli di *erre*, sbrodolio di *effe*, di *elle*», che lo portano a concludere la battuta «come di corsa, ansimando». ⁷⁷

Si può parlare, a ragione, di un Gandusio a tre facce: l'attore, lo spettatore e lo studioso. Da queste tre anime viene fuori l'originalità di un artista che, all'atteggiamento reverenziale nei confronti degli autori del passato – atteggiamento che ritroviamo forse solo nei critici e negli studiosi a lui coevi che si sono provati in una forma di proto-regia, come Simoni –, fonde la frequentazione del teatro contemporaneo e uno stile che risente della tradizione del ruolo di brillante guardando alla propria idea di comicità che fa risalire alle maschere della commedia dell'Arte e, in particolare, ad Arlecchino. Quando nel 1935 Adami si accinge a comporre un'opera per Gandusio lo fa riesumando il fortunato personaggio, raccontandoci la storia di un attore ormai anziano

73. GIS, *Incontri con la radio*. Antonio Gandusio, «Radiocorriere», 17-23 dicembre 1944, p. 17.

74. P. ROSSI [Pseud. di E. FLAIANO], *Frenesia*, «Cine illustrato», 31 gennaio 1940.

75. A. FRANCI, «Illustrazione italiana», 5 gennaio 1941. Il film in oggetto è *Manovre d'amore* di Gennaro Righelli (1940).

76. A. FOÀ, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Roma, Gremese, 1998, p. 60. Foà ha recitato con Antonio Gandusio nei primi anni della propria carriera.

77. E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri*. Falconi, «Radiocorriere», 19-25 maggio 1935, n. 21, p. 13.

e di una maschera che fu. Questo ha fatto parlare Simoni di visioni «suscitate intorno al tramonto d'un attore.» Il comico patetico del moderno Arlecchino è interpretato dal brillante con «fervore» e «passione, ora di povero uomo, ora di buffissima maschera». ⁷⁸ Il cinquantenne Gandusio, intervistato da Arturo Lanocita, racconta così la propria arte: «io vorrei recitare in una sola sera, un atto di *Arlecchino servitore di due padroni*, uno del *Cappello di paglia di Firenze* ed un terzo di una qualsiasi “pochade” moderna. Dimostrerei come, attraverso i tempi, nonostante l'intervento di trasformazioni superficiali, la comicità abbia conservato un fondo prevalentemente arlecchinesco». ⁷⁹

Restano a memoria della sua recitazione le molte pellicole cinematografiche girate tra gli anni Dieci e Cinquanta e alcune registrazioni radiofoniche nelle quali possiamo cogliere soltanto in parte l'essenza di un'arte mobile, mutevole e complessa come quella teatrale.

REPERTORIO

Per il dettaglio degli spettacoli teatrali, delle interpretazioni cinematografiche e radiofoniche di Antonio Gandusio, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia, si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it.

FONTI RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Per quanto concerne il corpus di documenti manoscritti di Antonio Gandusio si veda il volume pubblicato da P. Bignami, *Titoli d'attore: la biblioteca Gandusio* (Bologna, Il nove, 1996) che contiene l'inventario del *Fondo Antonio Gandusio* conservato presso la Fondazione Casa Lyda Borelli per artisti e operatori dello spettacolo di Bologna. A questi si aggiungano:

Atto di battesimo, 17 agosto 1872, *Liber Batizatorum in Ecclesia Collegiata-Parrocchiali Rubini*, n. 894, p. 347.

Entrada de pasajeros de ultramar por el Puerto de Montevideo, 1922-dic. 1925, in *Listas de pasajeros (1888-1980)*, vol. iv, Archivo general de la Nación, Dirección nacional de migración di Montevideo (Uruguay) [microfilm n. 007857684].

Autografo di Antonio Gandusio, senza data, Treviso, Fondazione Benetton studi ricerche, *Fondo Coletti*, Autografi. 7, *Autori e artisti drammatici*.

78. SIMONI, 'Arlecchino', cit.

79. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, cit., p. 147.

A stampa:

- LIB., *Alla Filodrammatica romana*, «La scena italiana», Roma, 15 marzo 1895.
 [Senza autore], *Quadro compagnie militanti nella campagna comica 1899-1900*, «L'arte drammatica», 4 marzo 1899.
 [Senza autore], [Senza titolo], «Il Signor pubblico», Roma, 28 gennaio 1899.
 [Senza autore], [Senza titolo], «La gazzetta di Siena», febbraio 1899.
 [Senza autore], [Senza titolo], «La gazzetta di Torino», settembre 1899.
 PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Il successo di una compagnia e il trionfo di un attore*, «L'arte drammatica», 21 ottobre 1899.
 [Senza autore], [Senza titolo], «Berliner Tageblatt», 12 marzo 1900.
 [Senza autore], [Senza titolo], in «Il giornale di Pola», 17 marzo 1901.
 [Senza autore], *Zaino in spalla!! Fianco dest! Compagnia avanti!!... march!!*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 20 aprile 1901.
 [Senza autore], *Quadro delle compagnie militanti nella campagna comica 1902-1903*, «L'arte drammatica», 15 marzo 1902.
 [Senza autore], [Senza titolo], «Il corriere egiziano», 24 maggio 1902.
 [Senza autore], [Senza titolo], «Il Piccolo di Trieste», 24 aprile 1903.
 PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Notizie. Il brillante della Galli Tarra*, «L'arte drammatica», 14 novembre 1903.
 PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Notizie. Della nuova ditta Galli Tarra*, «L'arte drammatica», 21 novembre 1903.
 PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Notizie. La si decida!*, «L'arte drammatica», 28 novembre 1903.
 Olrac, *Corriere torinese*, «Il proscenio», 21 dicembre 1903.
 D. OLIVA, *La serata di Antonio Gandusio al Costanzi*, «Il giornale d'Italia», 13 luglio, 1904.
 [Senza autore], *La Frustata*, «Argos», Mexico, 8 giugno 1905.
 G. POZZA, *Manzoni*, «Corriere della sera», 5 dicembre 1909.
 A. VARALDO, *Profili d'artisti. Antonio Gandusio*, «Il corriere di Genova», 25 gennaio 1910.
 A. VARALDO, *Tra viso e belletto*, Milano, Riccardo Quintieri, 1910, pp. 109-116.
 G. CAUDA, *Astri e meteore della scena drammatica: aneddoti, memorie, confronti, curiosità, papere*, Savigliano, N. Galimberti, 1911, pp. 84-85.
 M.M. [Mario Maria Martini], *La serata d'onore di Antonio Gandusio al Margherita*, «Il Caffaro», 6 aprile 1911.
 [Senza autore], *La Grande rappresentazione di Milano*, «L'arte drammatica», 14 febbraio 1915.
 E. POLESE SANTARNECCHI, *Le feste solenni di Milano a Virginia Reiter ed Ermete Novelli*, «L'arte drammatica», 27 febbraio 1915.
 M. SCALETTA, *Della rappresentazione indimenticabile*, «L'arte drammatica», 27 febbraio 1915.
 PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 22 maggio 1915.

SIA, *Le compagnie drammatiche e operettistiche e la guerra*, «Corriere della sera», 26 maggio 1915.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 17 luglio 1915.

[Senza autore], *Il caso Gandusio*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 24 luglio 1915.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 21 agosto 1915.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 16 ottobre 1915.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 23 ottobre 1915.

V. BERNARDONI, *Raccolta di biografie di artisti e autori del teatro di prosa italiano*, Milano, Casa editoriale Mediolanum, 1916, pp. 411-415.

[Senza autore], *Gandusio Depresso*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 16 giugno 1917.

[Senza autore], *Lo scioglimento e la ricomposizione della Talli e soci*, «L'arte drammatica», 25 agosto 1917.

[Senza autore], *Gandusio sarà capocomico*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 15 settembre 1917.

[Senza autore], *Gandusio à [sic] il giro del triennio completo*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 15 settembre 1917.

[Senza autore], *Nomi... neanche uno!*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 6 ottobre 1917.

[Senza autore], *La compagnia Gandusio*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 17 novembre 1917.

[Senza autore], *La quaresima delle nuove compagnie*, «La stampa», 16 febbraio 1918.

[Senza autore], *La va benone a Gandusio*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 2 marzo 1918.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 16 marzo 1918.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *La dichiarazione di Gandusio*, «L'arte drammatica», 23 marzo 1918.

R. SIMONI, *Olimpia. 'L'uomo, la bestia e la virtù'*, «Corriere della sera», 3 maggio 1919.

Hèrmes, *Lo sciopero alla ribalta!*, «Il mondo», 11 maggio 1919, pp. 15-16.

C. VENEZIANI, *Gli uomini del giorno. Gandusio*, Milano, Modernissima, 1919, n. 10.

G. M., *'Il signore in frak' di Picard e Mirande*, «La stampa», 16 marzo 1921.

R. SIMONI, *Olimpia. Moscardino*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1921.

R. SIMONI, *Moscardino di Carlo Veneziani*, «La stampa», 26 febbraio 1921.

G. B. [Giuseppe Baretta pseud. di Piero Gobetti], *Antonio Gandusio*, «L'ordine nuovo», 31 luglio 1921.

R. SIMONI, *'Sganarello' e 'Arlecchino' al Manzoni*, «Corriere della sera», 10 febbraio 1923.

[Senza autore], *La solenne inaugurazione del teatro Gandusio a Rovigno*, «L'azione», Pola, 10 novembre 1923.

E. POLESE SANTARNECCHI, *Il Congresso del 15 e 16 Gennaio*, «L'arte drammatica», 12 gennaio 1924.

- [Senza autore], *La crisi del teatro secondo Praga e Valardo*, «Corriere della sera», 16 gennaio 1924.
- A. TESTONI, *Ricordi di teatro*, Bologna, Zanichelli, 1925.
- A. VARALDO, *Profili di attrici e attori*, Firenze, G. Barbèra, 1926, pp. 129-136.
- A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama. Interviste, curiosità, confidenze*, con prefaz. di V. VERGANI, Milano, Ceschina, 1926.
- M. RAMPERTI, *Armando Falconi e Antonio Gandusio*, «Comoedia», 1927, pp. 9-11.
- [Senza autore], *Zago e Gandusio uniti*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 7 maggio 1927.
- VICE, *Gandusio e Giachetti a Venezia*, «L'arte drammatica», 14 maggio 1927.
- [Senza autore], *Si dividono*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 21 maggio 1927.
- G. PARENTI, *Ascoltando Zago si rievoca Benini*, «Rassegna d'Europa», giugno 1927, pp. 26-27.
- [Senza autore], *Al Carignano: Il Bugiardo con Emilio Zago e Antonio Gandusio*, «La stampa», 16 dicembre 1927.
- N. LEONELLI, *Viaggio intorno al mio camerino*, Bologna, Cappelli, 1928, pp. 241-247.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 11 febbraio 1928.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 21 gennaio 1928.
- [Senza autore], *A proposito de Le vigne del Signore di De Flers e De Croisset*, in *Notiziario romano*, «L'arte drammatica», 12 maggio 1928.
- DIB., *Qualche papera di Gandusio*, «Radiorario», 19-26 maggio 1929, p. 16.
- S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 92-95.
- E. POLESE SANTARNECCHI, *Un monito?!... ma chi à [sic!] ragione?*, «L'arte drammatica», 22 marzo 1930.
- [Senza autore], *La prima rappresentazione a Viareggio del 'Gruppo Galli-Gandusio'*, «Corriere della sera», 6 settembre 1930.
- S. LOPEZ, *Dal carteggio inedito di V. Talli raccolto da Egisto Roggero*, Milano, Treves, 1931.
- [Senza autore], *'La barca dei comici' di Luigi Bonelli al Quirino*, «Corriere della sera», 5 febbraio 1931.
- Il Suggestore, *L'Arlecchino' di Gandusio*, «Comoedia», 15 aprile-15 maggio 1931, pp. 13-14.
- R. SIMONI, *Diana. 'Il Duca di Mantova'*, «Corriere della sera», 9 giugno 1931.
- [Senza autore], *Elenco della compagnia Gandusio-Almirante*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 29 agosto 1931.
- L. A., *Monopolio di capolavori?*, «Radiocorriere», 5-12 dicembre 1931, 49, p. 7.
- L. A., *Teatro senza quinte: CHIARIMENTI*, «Radiocorriere», 19-26 dicembre 1931, 51, p. 8.
- A. GANDUSIO, *La mia maschera teatrale*, «Il dramma», 15 agosto 1932, p. 43.
- [Senza autore], *Radiorario*, «Radiocorriere», 19-26 novembre 1932, p. 43.
- [Senza autore], *Il dicembre nei teatri milanesi*, «Corriere della sera», 29 novembre 1932.
- R. SIMONI, *'Il mago Merlino'*, «Corriere della sera», 11 dicembre 1932.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Gandusio al bivio*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 13 maggio 1933.

- [Senza autore], *Notiziario*, «Corriere della sera», 19 maggio 1933.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *La storia del Sor Intento*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 20 maggio 1933.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Ma sarà vero*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 3 giugno 1933.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Si rimisero insieme*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 17 giugno 1933.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Tutto è a posto*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 1° luglio 1933.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Comincia bene*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 23 settembre 1933.
- E. FERRIERI, *Da Brigitte a Gandusio*, «Radiocorriere», 8-15 ottobre 1933, p. 25.
- [Senza autore], *La rinascita del teatro nazionale. (Conversazione con Lucio d'Ambra)*, «Radiocorriere», 31 dicembre 1933 -7 gennaio 1934, p. 3.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *La Galli e Gandusio all'Olimpia*, in *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 10 marzo 1934.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 20 marzo 1934.
- [Senza autore], *'Alla moda' di Falconi e Biancoli al teatro Alfieri*, «La stampa», 27 marzo 1934.
- ELEMME, *Quel simpaticone di Gandusio*, «La stampa», 27 marzo 1934.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Debutto fortunato*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 20 maggio 1934.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Gandusio nel 1934-1935*, in *Notiziario*, «L'arte drammatica», 20 aprile 1934.
- CASALBA, *Cronache della radio*, «Radiocorriere», 29 luglio-4 agosto 1934, 31, p. 5.
- [Senza autore] *Notiziario*, «Corriere della sera», 11 agosto 1934.
- G. ROCCA, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli e figlio, 1935, pp. 99-104.
- R. SIMONI, *'Arlecchino'*, «Corriere della sera», 15 gennaio 1935.
- [Senza autore], *'Arlecchino' al Lirico*, «La stampa», 15 gennaio 1935.
- C. CERATI, *Il teatro di prosa a Milano*, «Milano. Rivista mensile del comune», li, gennaio 1935, p. 45.
- E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri. Falconi*, «Radiocorriere», 19-25 maggio 1935.
- [Senza autore], *Il ventennio de 'La maschera e il volto'*, «Radiocorriere», 24-30 novembre 1935, p. 8.
- G. ADAMI, *Dina galli racconta...*, Milano, Treves, 1936.
- E. BERTUETTI, *Antonio Gandusio*, «Radiocorriere», 12-18 gennaio 1936, 3, p. 34.
- R. SIMONI, *'I due gemelli veneziani' di Goldoni*, «Corriere della Sera», 18 febbraio 1936.
- [Senza autore], *Se non lo sapete*, «Il dramma», XII, 15 ottobre 1936, p. 34.
- [Senza autore], *Son tornate le maschere: Gandusio presenta Arlecchino*, «Radiocorriere», 6-12 dicembre 1936, p. 44.
- F. S. [Filippo Sacchi], *Lasciate ogni speranza*, «Corriere della sera», 31 ottobre 1937.
- A. BARRETTA, *Intervista con un signore che ispira fiducia...Gandusio*, «La stampa della sera», 2 novembre 1937.

- E. BERTUETTI, *Ritratti quasi veri del teatro di prosa*, Torino, Stabilimento Grafico A. Avezzano, 1937, pp. 69-75.
- ENNEPI, *Gandusio e Kiki Palmer a Tripoli e Bengasi*, in *Notiziario Corporativo della Libia*, a cura del Governo della Libia. Direzione degli affari economici, gennaio 1938.
- F. S., *Eravamo sette sorelle*, «Corriere della sera», 22 gennaio 1938.
- F.S., *Per uomini soli*, «Corriere della sera», 10 febbraio 1939.
- N. LEONELLI, *Attori tragici attori comici*, Roma, Tosi, 1940, vol. I, pp. 411-415.
- P. ROSSI [Pseud. di E. Flaiano], *Frenesia*, «Cine illustrato», 31 gennaio 1940.
- A. FRANCI, «Illustrazione italiana», 5 gennaio 1941.
- [Senza autore], *Notiziario teatrale*, «Corriere della sera», 16 gennaio 1941.
- [Senza autore], *Varie*, «Il dramma», xx, 1-15 febbraio 1944.
- GIS, *Incontri con la radio. Antonio Gandusio*, «Radiocorriere», 17-23 dicembre 1944, p. 17.
- X., *Notizie*, «Corriere della sera», 1-2 febbraio 1946.
- [Senza autore], *7 giorni di teatro*, «Corriere della sera», 14-15 giugno 1946.
- R. SIMONI, *‘Il cappello a tre punte’ di Alarçon*, «Corriere della sera», 26 giugno 1946.
- R. SIMONI, *Euridice*, «Corriere della sera», 5 marzo 1947.
- O. VERGANI, *Quando l’elegiaco supera il tragico*, «Corriere della sera», 5 marzo 1947.
- X., *Giornalisti alla ribalta come attori e come autori*, «Corriere della Sera», 4-5 aprile 1947.
- X., *Stasera Filomena e rivoluzione*, «Corriere della sera», 14-15 aprile 1947.
- [Senza autore], *Una mattinata pro Casa di riposo degli artisti drammatici*, «Corriere della sera», 20 giugno 1947.
- [Senza autore], *Miquette e la sua mamma*, «Radiocorriere», 15-22 giugno 1947, p. 18.
- [Senza autore], *Corriere degli spettacoli*, «Corriere d’informazione», 2-3 agosto 1948.
- [Senza autore], *Antonio Gandusio all’Odeon*, «Corriere della sera», 3 agosto 1948.
- F. MONAI, *Chiacchierata con Antonio Gandusio. Partì da Rovigno ‘in cesta’ per ritornarvi con un teatro* in «L’arena di Pola», 2 marzo 1949 .
- L. RIDENTI, *Cinquant’anni sulla scena, l’avvocato Gandusio*, «Il dramma», 1° aprile 1949, p. 25.
- R. SIMONI, *‘Gente Magnifica’*, «Corriere della sera», 7 maggio 1949.
- G. VISENTINI, *Quasi inosservato Saroyan a Roma*, «Corriere d’informazione», 14-15 maggio 1949.
- O. VERGANI, *Gandusio uno e trino nei panni dei Chantrel*, «Corriere d’informazione», 1-2 giugno 1949
- [Senza autore], *Gli attori sono come le monache*, «Nuova stampa sera», 14-15 ottobre 1949.
- [Senza autore], *Gandusio si lussa un braccio durante una prova dell’«Avaro»*, «Corriere della sera», 25 gennaio 1950.
- [Senza autore], *Tre altri attori premiati*, «Corriere d’informazione», 12-13 agosto 1950.
- E. POSSENTI, *Antonio Gandusio è morto stamane*, «Il corriere della sera», 23-24 maggio 1951.
- F. BERNARDELLI, *La morte di Gandusio*, «La stampa», 24 maggio 1951.
- E. POSSENTI, *Un signore molto triste ha fatto ridere mezzo secolo*, «Il corriere della sera», 24 maggio 1951.

- [Senza autore], *I solenni funerali di Gandusio*, «Il Corriere della Sera», 25 maggio 1951.
- P. DE SIMONE, È morto Antonio Gandusio, «L'arena di Pola», 30 maggio 1951.
- P. FRANOLICH, *Con Gandusio l'ultimo incontro*, «L'arena di Pola», 6 giugno 1951
- M. CORSI, *Antonio Gandusio è morto*, «Teatro scenario», 1951, pp. 6 e seg.
- L. RIDENTI, *Toni per i suoi, Tonino per pochi di noi, ibid.*, «Il dramma», xxvii, 1951, 135, pp. 36 ss.
- R. SIMONI, *Da oggi farai le farse*, «Il Dramma», xxvii, 1951, 135, pp. 31-36.
- R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, 1951, 5 voll.
- C. TERRON, *Antonio Gandusio tra il brillante e la maschera*, «Sipario», 62, 1951.
- P. MEZZANOTTE, R. SIMONI, R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro: il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Banca nazionale del lavoro, 1952.
- A. GANDUSIO, *Gandusio, appunti per un libro che non ha scritto*, a cura di L. RIDENTI, «Il dramma», 1° gennaio 1954, pp. 73-84.
- G. LOVERSO, *Prigionieri del sonno. Antonio Gandusio ritorna*, «Radiocorriere», 25 settembre-1° ottobre 1955, 39, p. 14.
- A. GANDUSIO, *Cinquant'anni di palcoscenico*, prefaz. di G. CENZATO, Milano, Cescina, 1959.
- C. TERRON, *Antonio Gandusio fra il brillante e la maschera*, «Sipario», 1951, 62, pp. 9 e ss.
- S. D'AMICO, *Gandusio, Antonio*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954, vol. v, coll. 894-896.
- E. DE OLAVARRIA Y FERRARI, *Reseña histórica del teatro en Mexico: 1538-1911*, Mexico, Editorial Porrúa, 1961, vol. iv.
- L. RIDENTI, *L'idea di un teatro stabile*, «Il dramma», luglio-agosto 1963, pp. 67-78.
- P. GOBETTI, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974.
- L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, 2 voll.
- P.D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1985, vol. i.
- F. BATTISTINI, *Abbasso il Pirandellismo con altri scritti*, «Belfagor», 31 gennaio 1987, pp. 53-54.
- F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- I. CHERIN, *Il teatro 'Antonio Gandusio' centro di vita sociale*, «Quaderni», x, 1990-1991.
- L. BONZI, L. BUSQUETS, *Compagnie teatrali in Spagna, 1885-1913*, Roma, Bulzoni, 1995.
- P. BIGNAMI (a cura di), *Titoli d'attore: la biblioteca Gandusio*, Bologna, Il Nove, 1996.
- F. VAZZOLER, *Ermete Novelli e Gandolin: un'amicizia, la caricatura, l'arte del monologo*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano, Otto e Novecento: studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. TINTERRI, Roma, Bulzoni, 1997.
- A. FOÀ, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Roma, Gremese, 1998.
- E. DEL MONACO, *Gandusio, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1990, vol. 52, pp. 191-194.
- E. DE PASQUALE, *Il brillante si fa ragionatore. Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*, Roma, Bulzoni, 2001.

- V. ZAGARRIO, *Cinema e fascismo film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.
Tutti i film italiani dal 1930 al 1944, a cura di R. CHITI, R. POPPI, E. LANCIA, Roma, Gremese, 2005.
- E. AGOSTINI, *Virginia Reiter, attrice comica e drammatica tra Otto e Novecento*, Modena, Provincia di Modena, 2007.
- L. PIRANDELLO, *Maschere nude. Ma non è una cosa seria, Il giuoco delle parti, L'innesto, L'uomo, la bestia e la virtù*, a cura di R. ALONGE, Milano, Mondadori, 2010, vol. III.
- D. SARÀ, *Gramatica, Emma*, in AMAtI, Archivio Multimediale degli Attori Italiani, 5 dicembre 2011, <https://amati.unifi.it/S100?idattore=63>.
- D. SARÀ, *Gramatica, Irma*, in AMAtI, Archivio Multimediale degli Attori Italiani, 2 dicembre 2011 (<https://amati.unifi.it/S100?idattore=2050>).
- D. ORECCHIA, *Cronache d'inizio Novecento. Appunti su Alessandro Varaldo e l'attore*, «Acting Archives», II, 2012, 3.
- D. ORECCHIA, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012.
- S. D'AMICO, *Cronache 1914/1955*, a cura di A. D'AMICO, L. VITO, Roma, Bulzoni, 2013.
- F. SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere, 2014.
- C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano. Dizionario dello spettacolo tra Otto e Novecento*, Bologna, Cue Press, 2016.
- A. GJATA, *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2017.
- F. MAZZOCCHI, A. PETRINI, *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Torino, Accademia University Press, 2018.
- G. BRAVI, *Evoluzione dei ruoli comici femminili nel teatro italiano dell'Ottocento: verso la Prima attrice comica*, Tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Università degli studi di Firenze, ciclo xxxii, 2020, tutor: prof. Francesca Simoncini.
- A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del Primo conflitto mondiale*, Torino, Utet, 2020.

MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI

AMERIGO GUASTI

(Firenze, 31 marzo 1870 (?)-Busto Arsizio, 15 marzo 1926)

Sintesi

Arrivato alla notorietà come attore ‘brillante’ tra Otto e Novecento, Amerigo Guasti, uscito dalla scuola di Luigi Rasi, innova i connotati del ruolo emancipandolo dalla pura e ilare comicità verso un tono più elegante e convesevole. Diventato socio, a partire dal 1901, di compagnie specializzate nel repertorio comico e leggero, dal 1906 è costantemente in ditta con Dina Galli, di cui diventa spalla immancabile nelle rappresentazioni. In questo periodo si dedica anche alla scrittura drammatica e soprattutto si distingue per le sapienti doti di direttore di compagnia, nella scelta del repertorio e nella cura complessiva dell’esecuzione scenica. Già nel 1920 la critica sembra consapevole di questa sua inedita fisionomia artistica, articolata su diversi fronti, e lo definisce ‘il nostro Sacha Guitry’.

Biografia

Benché la maggioranza delle fonti coeve indichi Guasti nato a Montespertoli, in provincia di Firenze, il 3 marzo 1872, la data di nascita più probabile è quella del 31 marzo 1870, indicata da Luigi Rasi nella voce a lui dedicata ne *I comici italiani*¹ e confermata da alcuni giornalisti nei necrologi.² Ameri-

1. L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905, vol. II, p. 1045. Come luogo di nascita è indicato Firenze.

2. Le ricerche condotte presso l’anagrafe storica del comune di Montespertoli hanno dato esito negativo, documentando che nessun nato corrisponde alle due date indicate. Il certificato di morte rilasciato dal Comune di Busto Arsizio lo dichiara nato a Firenze, anche se indica come cinquantaquattro (e non cinquantacinque) gli anni compiuti al momento del decesso il 15 marzo 1926. Il 1870 come anno di nascita è riportato nei necrologi di Enrico Polese Santarnecchi e Silvio d’Amico, per i quali si veda la nota bibliografica finale. La data del 31 marzo è indicata

go appartiene a una famiglia borghese estranea al mondo del teatro: il padre Alessandro è segretario d'intendenza di finanza e la madre Antonietta Baroncelli è casalinga. I genitori non prevedono per lui una carriera artistica, pur conoscendo la passione del figlio per la musica, la recitazione e lo spettacolo. Solo per temperare la vivacità del fanciullo adolescente e prepararlo a ben figurare in società, la madre decide di iscriverlo nel maggio 1882 alla Regia scuola di recitazione aperta da Rasi a Firenze, dove il ragazzo si rivela uno degli allievi più appassionati e promettenti. Al momento in cui appare chiaro che il giovane sta diventando una promessa della scuola, la madre, rimasta nel frattempo vedova, ricorre all'intervento di uno zio armatore, che propone l'allontanamento del ragazzo da Firenze attraverso l'imbarco come mozzo su un mercantile genovese, sotto la guida del capitano Melchiorre Greco, cui Amerigo dedicherà un gustoso capitolo nel suo volume di ricordi *Dal buco del sipario*.³ Dopo due anni e mezzo di navigazione, «dai tredici anni e mezzo ai sedici», Amerigo torna a frequentare la Scuola di Rasi, completandola fino al diploma: al saggio finale è presente anche Giovanni Emanuel, che ne nota le qualità.

Il debutto professionistico avviene al teatro dei Filodrammatici di Milano nel marzo 1888 quale generico della compagnia di Emanuel, al quale – tramite l'intervento di Icilio Polese –⁴ il maestro Rasi lo aveva direttamente raccomandato. Come ricordano i suoi biografi,⁵ la sua prima parte è quella del messo nell'*Otello* di Shakespeare. La scrittura con Emanuel inizia il 15 febbraio 1888 e prosegue per successivo triennio, portando il giovane attore a seguire la tournée della compagnia in America del sud, con soggiorni in Brasile e in Cile. La prima menzione della stampa è relativa alla cronaca del viaggio in nave attraverso l'Oceano, durante il quale Guasti si segnala per la capacità di mantenere alto il morale dei colleghi, facendoli «smascellare dalle risa con le [...] canzoni popolari»⁶ anche grazie alla sua abilità di chitarrista, mentre durante la tappa a Santiago del Cile arrivano i primi applausi ricevuti a scena aperta in occasione di una recita de *I due sergenti* di Carlo Roti.⁷

come ricorrenza del compleanno in una cronaca di Dante Scanferla per la «Gazzetta di Padova» riportata da «L'arte drammatica» (cfr. *La compagnia 'Paradiso Terrestre'*, «L'arte drammatica», 2 aprile 1910).

3. A. GUASTI, *Dal buco del sipario*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 23-36.

4. Lo ricorda Polese Santarnecchi nel necrologio *Amerigo Guasti*, «L'arte drammatica», 20 marzo 1926.

5. A. FRATTINI, *Amerigo Guasti*, Milano, Modernissima, 1919, p. 16 e A. DE ANGELIS, *Dina Galli e Amerigo Guasti. Vent'anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modernissima, 1923, p. 48.

6. A. MANCINI, *Dalla Patagonia*, «L'arte drammatica», 23 giugno 1888.

7. FRATTINI, *Amerigo Guasti*, cit., p. 20.

Nella quaresima 1891 è scritturato nella formazione di Claudio Leigheb ed Ermete Novelli, che lascia dopo un biennio, per conquistare il ruolo di secondo brillante nella Drammatica compagnia della città di Torino diretta da Cesare Rossi per l'anno teatrale 1893-1894. Negli anni seguenti Guasti passa, sempre come secondo brillante, nella formazione Beltramo-Della Guardia (1894-1895) e Rosaspina-Montrezza (1895-1896), raggiungendo presto il ruolo di primo brillante, grazie alla scioltezza della conversazione e all'acuto ingegno. È di nuovo con Emanuel, unitosi in società con Cesare Rossi, per l'anno 1896-1897. Per il triennio successivo (1897-1900) entra nella ditta diretta da Claudio Leigheb e Virginia Reiter, segnalandosi in diverse interpretazioni. In occasione del debutto de *Lo stratagemma di Serafino* di Desvallières e Mars al teatro Manzoni di Milano, il 17 dicembre 1897, Polese scrive di lui: «benissimo il bravo Guasti nel portinaio Serafino: ecco un giovane che farà molto cammino e che alla fine del triennio, pieno di ingegno com'è, e sotto la guida di Leigheb potrà a buon diritto afferrare il posto di primo brillante».⁸

Le previsioni del critico si realizzano e infatti, nella quaresima 1900, Guasti entra nella compagnia di Tina di Lorenzo e Flavio Andò con il ruolo di brillante assoluto, sostituendo Virgilio Talli,⁹ passato al capocomicato, in un anno di buoni successi in Italia e in America del sud. Già nella tappa di rodaggio a Brescia, per l'apertura dell'anno comico 1900-1901, la critica osserva «che il Guasti ha fatto brillantemente il suo passo in avanti per franchezza e correttezza di recitazione e di scena»,¹⁰ registrando convinti elogi nella *Battaglia di dame* di Eugène Scribe, nelle *Vergini* di Marco Praga e persino nella *Pamela nubile* di Carlo Goldoni, come «giovane che arriverà ed è molto ben avviato».¹¹

Il cambio di *status* arriva con la conquista del nome in ditta all'inizio della quaresima 1901, grazie all'approdo nella Compagnia diretta da Giuseppe Sichel, in società con Armando Falconi, Federico Russo e lo stesso Guasti. Con il successivo anno teatrale essa lascia spazio alla Compagnia Comicissima, che vede unirsi a Sichel e a Guasti, Stanislao Ciarli e Ignazio Bracci: come indica il nome stesso, la Sichel-Guasti-Ciarli-Bracci è specializzata nella messa in scena di commedie brillanti, sostenute dal primo socio in ditta, Giuseppe Sichel, accorto imprenditore teatrale,¹² che già dal 1895, in società con Talli aveva

8. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi. Manzoni – Lo stratagemma di Serafino*, «L'arte drammatica», 18 dicembre 1897.

9. [Senza autore], *Notiziario*, «Il Trovatore», 17 febbraio 1900.

10. IL MERCANTE, *La super Di Lorenzo – Andò a Brescia*, «L'arte drammatica», 10 marzo 1900.

11. [Senza autore], *I successi del Guasti*, «L'arte drammatica», 17 marzo 1900.

12. «Sichel [...] aveva l'occhio clinico della speculazione teatrale e sosteneva che soltanto un teatro allegro, anche spinto, aveva ragione di esistere, perché diverte e ciò che diverte non annoia, e ciò che non annoia fa quattrini. Odiatore accanito dell'Arte con la maiuscola, ado-

promosso in Italia un repertorio tutto incentrato sul genere della *pochade*. Gli altri soci, peraltro, sono attori complementari nel genere brillante: Ciarli recita sulla scena «quel tipo di idiota, impacciato e timido, che [...] ad ogni atto diventa sempre più cretino», mentre Bracci riusciva a creare «in virtù della sua pinguedine che gli permetteva di fare sulla scena l'uomo trottola – quel tipo di *becco* consapevole al quale erano necessari il suo lucido cranio, i suoi piccoli occhi, ed il suo ventre enorme».¹³ Guasti è l'elemento equilibratore tra la grassa comicità dei colleghi e la necessaria disinvolta eleganza del genere, e si conferma attore «spontaneo e sobrio per eccellenza e buon dicitore»,¹⁴ assai amato dal pubblico: il limitato successo personale è, d'altronde, ben compensato dalla partecipazione a un capocomicato molto lucroso. È per tale ragione che alla fine del primo triennio, nonostante le trattative di scrittura con Oreste Calabresi già in fase di formalizzazione,¹⁵ Guasti paga una penale e continua la collaborazione con la sua Compagnia dei brillanti.

Il punto di svolta della sua carriera professionale è l'incontro con Dina Galli nel luglio 1905. È lui stesso a raccontarlo in un'intervista rilasciata a Arturo Lanocita:

Avevo sentito più volte lodare una giovane attrice che [...] aveva dimostrato di possedere un talento artistico di prim'ordine: molti, anzi, mi avevano insistentemente suggerito di recitare con lei. [...] Si era di luglio: la nostra compagnia agiva a Napoli. Io avevo un breve periodo di riposo: decisi di approfittarne per andare a trovare, a Genova, dove recitava, la sconosciuta decantatissima Dina Galli [...]. «Il signore desidera?» «Sono Guasti, della compagnia Sichel: mi piacerebbe recitare con lei. Ha niente in contrario?» «Ma le pare? Affare fatto: qua la mano». Né una parola di più, né una di meno.¹⁶

Per una compagnia dedita soprattutto a un repertorio di *pochades* francesi, applauditissime anche dal pubblico italiano, Dina Galli, considerata dalla stampa «la più parigina delle attrici italiane»,¹⁷ risulta l'interprete perfetta. Nel marzo 1906, Galli fa il suo ingresso nella Compagnia di Sichel, ora soprannominata

rava il maiuscolo C della cassetta» (ADAMI, *Dina Galli racconta...*, Milano, Treves, 1936, p. 50). «Recitava con rassegnazione; quando il pubblico aspettava da mezz'ora in teatro ed egli aveva già indovinato la cifra dell'incasso, allora soltanto saliva in palcoscenico» (L. RIDENTI, *La vita gaia di Dina Galli*, Milano, Corbaccio, 1929, p. 115).

13. Ivi, pp. 134-135.

14. MATTEO, *La comicità a Pavia*, «L'arte drammatica», 31 ottobre 1902.

15. [Senza autore], *Amerigo Guasti*, «Ars et labor: musica e musicisti», 15 dicembre 1906, p. 1111.

16. A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, Milano, Ceschina, 1926, pp. 136-138.

17. A. DE ANGELIS, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Ariete, 1938, p. 63.

Compagnia dei Cinque, più nota come Sichel-Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, con debutto al teatro Valle di Roma con *La prima notte* di Arthur Wing Pinero. La commedia trova accoglienza favorevole presso il pubblico, ma il più clamoroso successo della stagione è certamente *Chopin* di Kéroul e Barré, *pochade* dall'intreccio banale, ma ricco di situazioni comiche. A causa del carattere scontroso e imperativo di Sichel, che pretende di contrattare da solo il repertorio di concerto con Adolfo Re Riccardi, detentore dei diritti del teatro brillante francese in Italia, il rapporto con la Galli non risulta inizialmente facile, ma il bilancio economico è vantaggioso per tutti i soci. A incrementare la varietà del repertorio della compagnia, Guasti scrive il suo primo testo, *120 HP*, azione comica che debutta al teatro Carignano di Torino il 23 ottobre 1906, con convincente prova della prima attrice.

Il cartellone proposto dalla compagnia può vantare un altissimo livello di attrattiva e riscuote i massimi consensi del pubblico; tutto va per il meglio, grazie all'intesa perfetta che gli attori riescono a raggiungere, anche se critica e *intelligenza* non nascondono le loro riserve: ne è un esempio il *vaudeville Niente di dazio?* di Hennequin e Veber, debuttato al teatro Nazionale di Roma il 17 febbraio 1907 con enorme afflusso di pubblico. Il contenuto scabroso della pièce impressiona però l'Unione giovanile romana per la moralità che formalmente ammonisce i capocomici. Tra gli svariati successi di questi anni, la compagnia annovera anche fortunati recuperi di testi già presentati, come *I mariti allegri* di Antony Mars, del febbraio 1908, già messa in scena in Italia nella stagione 1902-1903 dalla Compagnia Reinach-Pieri, che, scoraggiata dal fiasco, non la replicò. Al contrario, la Compagnia dei Cinque riesce a adattare il lavoro al gusto degli spettatori, che applaudono divertiti: in aprile, *I mariti allegri* va in scena al teatro Drammatico nazionale di Roma, dove è seguito con interesse persino dai membri della famiglia Reale.

All'inizio del 1909 la ditta subisce un cambiamento, dovuto all'abbandono di Sichel, ritiratosi dalle scene: la nuova Compagnia comica Galli-Guasti-Ciarli-Bracci è ora diretta da Guasti e sovvenzionata dalla società Suvini-Zerboni.¹⁸ La novità ridefinisce ruoli e rapporti interni: se Galli si conferma la star della formazione, Guasti associa alla carriera di interprete l'impegno sempre più decisivo di direttore e capocomico, dedicandosi alla scelta delle commedie, alla scrittura degli attori e alla distribuzione delle parti. Ne deriva una modifica nella scelta del repertorio che si fa più articolato e aperto alla sperimentazione. È in questo ambito che occorre rilevare l'intuito di Guasti nell'intercettare i mutamenti di gusto del pubblico, procedendo in una direzione più raffinata, ma al contempo, mantenendo costante l'attenzione a non disattendere gli oriz-

18. Cfr. E. SANTARNECCHI, *Dina Galli*, «L'arte drammatica», 29 maggio 1909.

zonti di attesa legati alle *performance* di una compagnia di genere e alla presenza di un'attrice affermata, ormai entrata nelle simpatie degli spettatori con una specifica categoria di personaggi.

Pur continuando la sua carriera di interprete, Guasti si impegna in primo luogo nella direzione e questa sua duplicità di ruolo è dichiarata sin dall'organico della compagnia, che lo qualifica come direttore in una specifica menzione a parte. Nelle scelte di repertorio per ogni stagione egli e 'la Dina' si mantengono prudenti, consapevoli che occorre mantenere in cartellone i testi di richiamo legati alla celebrità della prima attrice, unendoli a novità provenienti dal contemporaneo repertorio francese e italiano. La Galli-Guasti presenta dunque un nucleo di lavori immutati, da rappresentare in particolare in occasione delle serate d'onore di Dina (come *Friquet, Zaza, Loute*), di Guasti stesso (*La passerella, L'irresistibile, I milioni di Bruster*) o di Ciarli e Bracci (*L'amore dell'arte* di Labiche) cui si aggiungono novità del teatro *boulevardier*, di cui sovente Guasti cura in prima persona la traduzione, dando prova di notevole gusto, perizia tecnica e consapevolezza scenica.

Indizio del nuovo corso nel repertorio, dai toni misurati e sentimentali, è *La pace in famiglia* di Georges Courteline, che debutta al teatro Nazionale di Roma nel novembre 1909. La commedia è tradotta da Guasti e si svolge in un unico atto, ispirato alla *Bisbetica domata* di Shakespeare: Dina Galli e Amerigo Guasti interpretano le parti di Valentina e di suo marito Trielle, alle prese con i litigi coniugali. Valentina è sgarbata e spende troppo; Trielle, romanziere d'appendice, è esasperato e decide di infliggerle una punizione, multandola per ogni infrazione, ma le ritorsioni della moglie lo costringono a rinunciarvi. Scrive Domenico Oliva, recensendo il debutto, che Galli, nelle vesti della protagonista Valentina, risulta «non un'interprete, ma una collaboratrice» del testo, mentre «la traduzione del Guasti riproduce qualche cosa della bellezza dell'originale, fin dove questo è traducibile»,¹⁹ puntando a fare salvo il ritmo veloce e spumeggiante a discapito della resa precisa di tutti i concetti.

Incoraggiata dal risultato favorevole raggiunto dalla commedia di Courteline, la Galli-Guasti-Ciarli-Bracci propone a Roma *Il re* di Robert de Flers e Gaston Armand de Caillavet, satira del fanatismo politico, ambientata nella Francia della Terza Repubblica, già debuttata a Genova il 13 marzo 1909. Se Galli si distingue per la vivace interpretazione data al suo personaggio, Joujou, Guasti raggiunge nella parte del protagonista uno dei suoi trionfi personali: «Guasti fu brillantissimo e naturalissimo», abilmente smussando «certe note brusche, di principe selvaggio appena verniciato di civiltà che compiono questa figura».²⁰

19. D. OLIVA, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Modernissima, 1909, p. 344.

20. Ivi, p. 318.

Nel quinquennio 1909-1914 non è azzardato affermare che la Galli-Guasti-Ciarli-Bracci è la compagnia comica italiana per eccellenza e l'abbondanza degli incassi lo dimostra. Proprio per questo motivo, la ditta è soprannominata 'Paradiso terrestre': «fanno soldi dappertutto, piacciono dappertutto; gli scritturati amano i capicomici: i capicomici adorano gli scritturati; i consoci si idolatrano».²¹ Effettivamente, non si può negare che gli incassi della Compagnia dei Cinque siano stati fra i più alti in proporzione alle ditte operanti in quegli anni, malgrado le riserve degli intellettuali e dei critici più conservatori che continuano a ritenere il loro teatro brillante estraneo a ogni finalità di arte. Le cronache riportano spesso di teatri esauriti e di spettatori rimasti fuori dalla sala, alla quale sono richiamati in massa dal solo nome della compagnia, indipendentemente dalla produzione prevista in cartellone. Scrive al proposito «L'arte drammatica» nel 1913: «il pubblico si dice: “andiamo a sentire la Galli-Guasti?” E si risponde: “Andiamoci!” La produzione non conta: è Dina Galli che vogliono sentire, è la compagnia che diverte e il teatro è gremito».²²

I consensi del pubblico sono il frutto della efficace intesa che Amerigo riesce a stabilire con tutti gli attori della formazione, purché naturalmente non si contestino le decisioni sul repertorio o sulla distribuzione delle parti. A dispetto delle apparenze e del suo dichiararsi al servizio della prima attrice, Guasti sa rivelarsi capocomico autorevole e autoritario nella concertazione complessiva dello spettacolo.²³ Il merito principale della sua direzione è la scelta di «un determinato e preciso programma: il repertorio non è un centone di varie tendenze, ma vi si segue una sola direttiva, che è quella di scegliere produzioni leggere, specialmente comiche e primo risultato è la sicurezza che del genere àno [sic] non solo la Diva della compagnia, non solo i principali elementi, ma anche i minori elementi».²⁴ Il segreto di Guasti è quindi quello della compagnia specializzata, che garantisce efficacia e uniformità nel lavoro di complesso e, nel contempo, incontra gli orizzonti di attesa del pubblico, che si aspetta e trova in scena un repertorio allegro e divertente, giocato su un ritmo vivace, sulla scioltezza e la disinvoltura degli scambi verbali, capace di mantenere desta l'attenzione e di garantire risate aperte e rassicuranti.

Il successo dei due artisti ha ricadute anche sul cinema: nel 1914 si colloca infatti la partecipazione dell'intera compagnia al film *La monella* (prodotto

21. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *La Compagnia 'Paradiso terrestre'*, «L'arte drammatica», 2 aprile 1910.

22. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *È tornata! È tornata! È tornata!*, «L'arte drammatica», 8 novembre 1913.

23. DE ANGELIS, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, cit., pp. 138-139.

24. PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *La Galli Guasti Ciarli Bracci all'Olimpia*, «L'arte drammatica», 20 dicembre 1913.

dalla Cines), mentre già l'anno precedente Guasti partecipa al film *L'ammiraglia* e cede i diritti per la riduzione cinematografica di *120 HP*, a cura di Oreste Gherardini. De Angelis racconta che le giornate professionali di Guasti erano scandite dalle attività mattutine di capocomico-direttore, dedito alle questioni amministrative e alla lettura di copioni, mentre il pomeriggio era dedicato alle prove e alla direzione dei compagni.²⁵ È a lui che si rivolgono gli autori italiani inviandogli i copioni per la lettura e venendo convocati per l'approvazione o la richiesta di modifiche.²⁶ La sua scelta è sempre basata sulla efficacia della parte pensata per Dina Galli che egli stesso riconosce come il perno dello spettacolo, riservandosi la funzione di spalla della protagonista femminile:

Per Dina Galli fu un socio preziosissimo. Egli, pur avendo delle giuste ambizioni, apprezzava anche i lucri onorati, e perciò la servì cavallerescamente [...] recitando soprattutto le commedie nelle quali ella poteva meglio figurare. [...] Quando poteva evitarle una noia, una fatica, anche una prova, era pronto ad accontentarla in tutto, ben comprendendo quale importanza avesse per lui essere socio nel capocomicato di un'attrice così festosamente cara a tutti i pubblici.²⁷

A partire dal 1913 le novità della compagnia riservano sempre maggiore attenzione alla drammaturgia italiana. Primi autori di riferimento sono il milanese Arnaldo Fraccaroli, con *La foglia di Fico* (1913), *Chiomadoro* (1914) e soprattutto *Biraghin* (1923), e Augusto De Angelis con *Pupattolina*, copione accolta già nel 1911, ma poi assai modificata in sede di prova. A partire dal 1915 la compagnia instaura la collaborazione con Dario Niccodemi, che per Dina Galli compone *Scampolo*, autentico trionfo, sin dal debutto del 3 dicembre 1915: le testimonianze rivelano come il soggetto sia nato in camerino da una discussione a tre tra l'attrice, l'autore e il direttore della compagnia e come il testo sia stato comunque sottoposto a modifiche in sede di prova, in una concertazione che continua a tenere conto delle ragioni della messinscena. Così avviene anche con *La maestrina* del 1917, indice di una drammaturgia che si elabora nella stretta collaborazione con l'interprete principale, ma deve sempre iscriversi nell'*imprinting* imposto dalla direzione capocomicale.²⁸

Un episodio di grande interesse, anche se con esito non felice, è quello del rapporto con Luigi Pirandello, che nel 1917 compone per la Galli-Guasti la

25. «Eh, cari miei, io alla mattina ho da scrivere e da fare il capocomico, prima ancora che il direttore delle prove» (DE ANGELIS, *Dina Galli e Amerigo Guasti*, cit., p. 81).

26. Ivi, pp. 77-78.

27. P. MEZZANOTTE-R. SIMONI-R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1953, pp. 327-365.

28. Per il lavoro di collaborazione con Niccodemi rimando al mio volume *Lambrosiana pura: Dina Galli attrice di cinema e teatro*, Milano, Mimesis, in corso di pubblicazione.

commedia *Ma non è una cosa seria*: dopo alcuni contatti preliminari, nel marzo 1918 il copione è letto dall'autore a Guasti e Galli durante la tappa romana, ottenendo l'impegno del direttore all'allestimento, salvo poi essere restituito a Pirandello con una lettera in cui Guasti comunica la rinuncia all'impresa, convinto che la messinscena del «lavoro non lo porterebbe a quel successo che merita, mentre esporrebbe la compagnia a rilevare quelle manchevolezze che io cerco in ogni modo di nascondere». ²⁹ Sentendosi offeso e danneggiato, Pirandello rimette la questione alla SIA, richiedendo l'intervento dell'allora presidente Sabatino Lopez, che invia a Guasti una lettera risentita, giudicando pretestuosa la ragione dell'inadeguatezza della compagnia e ritenendo il suo comportamento persino irricoscente nei confronti del maggiore autore italiano, che progettando un suo copione per la formazione «le dava prova della sua fiducia e in qualche modo le rendeva onore». ³⁰ Ne nasce una vivace polemica che chiama in causa diversi uomini di teatro, riconducendo la *ratio* della decisione, sulla quale Guasti resta comunque inamovibile, alla riserva assunta dalla ditta nei confronti della posizione di monopolio della SIA sui repertori teatrali stranieri e, in particolare, della crociata contro il mercato dei diritti del teatro brillante francese, detenuto da Adolfo Re Riccardi. ³¹ Ciò consente di mettere in luce la posizione autonoma e non facile di Guasti e della compagnia all'interno di un contesto battagliero e in continua evoluzione, in cui agli interessi economici vengono a mescolarsi considerazioni di ordine estetico e artistico, legate alla scelta dei cartelloni ed entro la quale la Galli-Guasti, votata a un repertorio divertente e spensierato, continua a sostenere con piglio ostinato la causa del teatro leggero e del rapporto diretto tra attore e pubblico.

Il clima patriottico della guerra vede intanto il prevalere della scelta di italianità nei cartelloni teatrali, cui comunque la compagnia finisce per adeguarsi. Per fidelizzare il pubblico e nel contempo sostenere l'animo dei numerosi soldati feriti, gli anni della guerra vedono Galli e Guasti impegnati anche come burattinai in diverse recite di beneficenza a favore dei feriti e delle loro famiglie: a partire dal 1916 i due capocomici si impratichiscono delle tecniche del teatro di figura, imparandole dai Fratelli Lupi, burattinai bolognesi, i quali si impegnano a insegnare loro il proprio mestiere. ³² Per le casse della

29. Il passaggio è riportato nella lettera di Sabatino Lopez a Guasti, datata 17 aprile 1918 (Archivio Stefano Pirandello) citata da A. D'AMICO, *Notizia a 'Ma non è una cosa seria'* in L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, A. D'AMICO e G. MACCHI, Milano, Mondadori, 1993, vol. II, pp. 10-11.

30. Ivi, p. 11.

31. Per la ricostruzione della polemica con la SIA si veda P.D. GIOVANELLI, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984, vol. II, pp. 797-804.

32. Dichiara al proposito Dina Galli: «c'erano [...] a Bologna dei burattinai celebri, i fratelli

Compagnia, abituata ai guadagni ‘astronomici’ degli anni precedenti, la realizzazione di spettacoli con burattini non è certo redditizia né particolarmente significativa a livello artistico, tuttavia costituisce una tappa importante nella vita di Guasti e Galli, che utilizzano il teatro di figura per fare opera di beneficenza: gli sketches di marionette sono realizzati fra le corsie degli ospedali, nella speranza di alleviare le pene dei soldati feriti, lei declamando rime e improvvisando canzonette, lui recitando e accompagnando con la chitarra i pezzi musicali.³³ Nel 1918, la firma dell’armistizio con l’Austria è comunicata a Dina Galli e Amerigo Guasti durante una recita al teatro Manzoni di Milano: data l’importanza dell’evento, Guasti interrompe lo spettacolo per aprire sul palcoscenico una raccolta di fondi a beneficio dei mutilati di guerra; inoltre, per festeggiare degnamente la vittoria della patria, la stessa sera i due capocomici offrono ai loro attori un aumento di quattro lire sulla paga.³⁴

Nel dopoguerra la ditta Galli-Guasti, che nel 1921 ha perso il contributo di Bracci, ritiratosi dalle scene, continua a guadagnare calorosi successi di pubblico, abilmente intercettando i mutamenti di gusto e di scelte drammaturgiche: è il momento delle commedie a sfondo storico, pur con impianto leggero e a lieto fine, come *Madonna Oretta* (1918) di Giovacchino Forzano e *Baldoria* (1925) di Arnaldo Fraccaroli. Contestualmente, Guasti intraprende tentativi di superamento del carattere commerciale e disimpegno del repertorio, progettando la messinscena, messa in prova ma non portata a termine, de *L'avventuriero* di Alfred Capus³⁵ e affrontando esperimenti di carattere artistico differente, come il dramma ‘grottesco’ *La morte degli amanti* (1921) di Luigi Chiarelli, oppure *Un letto di rose* (1924) di Giuseppe Adami, commedia con parti musicali.

Pur nel mutamento di fisionomia che colpisce il pubblico nel primo dopoguerra, le diverse piazze toccate dalla compagnia ogni anno, con la lunga stagione primaverile trascorsa a Roma (teatro Valle o teatro Nazionale) e quella autunnale e invernale di Milano (teatro Olimpia o teatro Manzoni) confermano la generale affezione verso Dina e Amerigo, come spesso i due artisti vengono confidenzialmente chiamati dal pubblico, ma generano una nuova ondata di diffidenza, quando non di ostilità, di gran parte della critica più giovane, che

Lupi, i creatori del famoso *Fasulein* [...]. una bella mattina, si cominciò insieme – a Guasti – ad andare dai fratelli Lupi a prender lezione. [...] ci mostrammo subito così volenterosi, diligenti, assidui, che i nostri maestri erano sbalorditi della facilità con cui si maneggiavano gli attori di legno. Anzi Guasti diceva: «Son più duttili e disciplinati di quelli in carne ed ossa». «E hanno meno pretese», soggiungevo io» (ADAMI, *Dina Galli racconta...*, cit., pp. 81-82).

33. M. SANVITO, *Attrici milanesi. Dina Galli*, «Milano, rivista del Comune», luglio 1942, p. 312.

34. Cfr. E. POLESE SANTARNECCHI, *Un bel gesto*, «L’arte drammatica», 16 novembre 1918.

35. DE ANGELIS, *Dina Galli e Amerigo Guasti*, cit., pp. 101-102.

proprio in questi anni esprime severi giudizi sull'operato di Guasti attore e direttore. Nel 1922 Silvio d'Amico scrive ironicamente che il maggior «merito, non solo artistico ma patriottico dell'attore Amerigo Guasti consiste nell'essersi fatto per venti e più anni [...] il più valido apostolo del teatro italiano, ma in modo semplice quanto indiretto: cioè diffamando il teatro straniero»: paradossalmente la scelta di dedicare interamente il repertorio della compagnia al teatro commerciale francese, senza mai «rappresentarci una sola volta una sola opera d'arte», avrebbe finito per valorizzare la drammaturgia italiana, di contro a una produzione «di quint'ordine, [...] rappresentata essenzialmente male»,³⁶ che aliena a quel teatro le simpatie del pubblico più esigente e consapevole. Passano solo pochi mesi e su «L'ordine nuovo» Piero Gobetti riserva a Guasti una spietata valutazione artistica, reputandolo un *parvenu*,³⁷ artisticamente poco dotato come attore, al servizio di un pubblico snob, di provenienza borghese, mediocre dal punto di vista culturale e teso all'imitazione di puri atteggiamenti mondani:

Saccente e senza scrupoli ha storpiato e adattato alla sua meschinità di *parvenu* tutto un repertorio. Le *pochades* non gli sono piaciute per certe vivacità e finezze, ma perché gli rappresentavano la divulgazione di un mondo internazionale, spiritoso e volgare, parigino e vuoto, ove si possono muovere e pavoneggiare i più insulsi bellimbusti del parassitismo convenzionale. In questa imitazione e volgarizzazione, Amerigo Guasti rappresentava i sentimenti e le aspirazioni caratteristiche di una categoria borghese che venti anni fa in Italia era bambina ma ora si è diffusa e affermata. [...] Guasti si adatta e vive per questo pubblico che non vuole buon gusto e non capisce finezze perché imitando guarda da lontano e si appaga di approssimazioni.³⁸

A tali giudizi *tranchant* e senza appello, che segnano un netto scollamento tra critica e pubblico, Guasti e Galli preferiscono non rispondere, evitando il dibattito critico,³⁹ ma continuando l'apertura del cartellone alla coeva produzione nazionale; infatti, a partire dalla stagione teatrale 1923-1924 il repertorio vede una netta prevalenza dei testi italiani su quelli stranieri, in consonanza con l'orientamento nazionale della cultura auspicato da nuovo governo fasci-

36. S. D'AMICO, *Cronache del teatro. Le questioni inutili*, «Il trovarobe», 7 febbraio 1922.

37. «Sarebbe difficile scoprire in Guasti le qualità del *brillante* se non soccorresse l'ironica antitesi dell'incredibile monotonia e pesantezza con cui egli esercita il suo *ruolo*. Per il collezionista di esempi illustri egli potrebbe figurare come un modello della più penosa assenza di versatilità e della più rigida coerenza a un sempre identico artificio» (P. GOBETTI, *Amerigo Guasti - Un parvenu*, «L'ordine nuovo», 13 maggio 1922, poi in Id., *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 50-51).

38. Ibid.

39. Cfr. G. ROCCA, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli, 1935, p. 97.

sta. Le principali novità del 1924 sono tutte italiane: oltre al citato *Letto di rose*, questo è l'anno di *Biraghin* di Fraccaroli e de *Il dono del mattino* scritto da Giocchino Forzano per la compagnia, in cui Guasti trova una parte di notevole efficacia nei panni del conte Carlo de Flavis.

All'inizio dell'autunno 1925 Amerigo accusa forti dolori allo stomaco, che sono la prima avvisaglia di un cancro molto aggressivo che nel giro di pochi mesi produce un drastico peggioramento, anche se l'attore continua a lavorare: solo il 9 marzo 1926 decide di sottoporsi a un delicato intervento chirurgico nell'ospedale di Busto Arsizio, dove si spegne nel pomeriggio del 15 marzo alle ore 17.30 come indicato nell'atto di morte. La notizia coglie tutti di sorpresa, poiché Guasti aveva tenuto nascosto il suo stato di salute, seguendo a recitare fino all'ultimo:

In carnevale a Roma cominciò ad allarmarsi, giunto a Milano, non stava bene: era preoccupato ma non voleva si sapesse e neppure con Dina Galli [...] confessò mai la gravità del suo male. [...]. L'ultima volta che ha recitato fu la sera di martedì 9 marzo: da mercoledì non uscì più dall'albergo che per recarsi a Busto Arsizio e non volle per tutti quei giorni vedere alcuno all'infuori di Dina Galli.⁴⁰

Dopo la cerimonia funebre, svoltasi nel Duomo di Busto Arsizio, la salma viene tumulata nel cimitero di Montespertoli in Val d'Elsa, dove l'attore possedeva un podere in campagna nel quale trascorrevano i periodi di riposo e dove avrebbe desiderato trascorrere la propria vecchiaia. Ai funerali, Niccodemi, pronunciando il discorso di addio, ne ricorda la bonarietà e la signorilità di gestione degli affari teatrali,⁴¹ ma nemmeno i necrologi ne riscattano l'immagine artistica. Le parole più sincere ed equilibrate appartengono alla penna di Marco Praga, critico severo, ma profondo conoscitore del mestiere e del mondo teatrale, che di Amerigo scrive:

Amerigo Guasti non fu un grande attore, ma ebbe doti d'attore e di uomo che lo faranno a lungo ricordare con molta simpatia. Ebbe una grande fortuna: quella di imbattersi in Dina Galli, di unirsi a lei e di rimanerle unito per vent'anni; ed ebbe il grande merito di mettersi in sottordine accanto a lei, compagno devoto, umile, servizievole, lieto dei trionfi della sua socia ed amica, pago di raccogliere una parte minore degli applausi che ogni pubblico largiva alle loro esecuzioni. E [...] ebbe un altro merito grande: quello di affinare il repertorio comico al quale per temperamento e per indole erano tratti, mettendo da parte le posciadaccie più sguaiate e più sudice, e attenendosi alle commedie più comicamente garbate che venivano dalla Francia e che alcuni tra i giovani autori italiani [...] seppero loro in questi ultimi anni fornire.

40. E. POLESE SANTARNECCHI, *Amerigo Guasti*, «L'arte drammatica», 20 marzo 1926.

41. [Senza autore], *I funerali di Amerigo Guasti*, «Corriere della sera», 18 marzo 1926.

Né fu attore soltanto. Egli era dotato di un vivace ingegno versatile. Fu un musicofilo di buon gusto e fu scrittore piacevolissimo [...] Fu, infine, conversatore scintillante e uomo buono, sensibile, generoso.⁴²

Alla sua morte Dina Galli decide di sciogliere la Compagnia che, dopo vent'anni di condivisione, non avrebbe più avuto ragione di esistere e resta lontana dalle scene per alcuni mesi, rientrando in autunno alla guida di una nuova formazione. Auspicando per lei una nuova stagione d'arte, in un articolo scritto alla fine del 1926 Marco Ramperti torna a riflettere sull'operato di Guasti, sottolineandone il ruolo limitante nella carriera dell'attrice:

Guasti è stato fatale a Dina Galli, come attore e come direttore. Forse le giovò come amministratore, poiché [...] sapeva tutti i segreti per cui, a scapito dell'arte, si può dotare la cassetta [...]. Fu allora che Dina Galli dovette rassegnarsi a essere soltanto una commediante fortunata. Egli aveva una sua furba umiltà, potente sull'animo di lei. Appariva, nelle fotografie, in ombra con certi rassegnati sorrisi dietro le spalle di Dina. Appariva alla ribalta, allo scrosciare dei battimani, tre passi dietro la prima donna. Così il lusingatore e l'economista uccisero l'artista.⁴³

Di nuovo la mortificazione dell'arte contro il beneficio degli incassi, l'esaltazione della pratica spicciola contro la scelta di cultura, con un giudizio che sembra condannare Guasti fissandolo nell'ambito dell'abile amministratore e dell'accorto conoscitore dello *star system*, entro contorni che restano tali almeno per un trentennio, fino a che nel 1956 un contributo di Lucio Ridenti (che era stato attore in compagnia con Guasti dal 1918 alla sua scomparsa) non rende giustizia all'attore, riconoscendolo dotato «di una comicità più elegante che grottesca»,⁴⁴ e rivendicando per lui il diritto di fare spettacoli per incontrare il giudizio del pubblico, come unico elemento di discriminazione della riuscita del suo lavoro.

Formazione

Guasti è attore di scuola: alla Regia scuola di recitazione di Firenze «fu allievo di Luigi Rasi che lo ricorda come un eccellente scolaro e nel tempo

42. EMMEPÌ, *Chiacchierata su cose brutte e cose belle, che si chiude con una nota triste*, «L'illustrazione italiana», 21 marzo 1926, poi in M. PRAGA, *Cronache teatrali 1926*, Milano, Treves, 1927, pp. 103-104.

43. M. RAMPERTI, *Galleria dei comici italiani. Dina Galli*, «Comoedia», 20 ottobre 1926, p. 9.

44. L. RIDENTI, *Il teatro italiano ricorda i suoi attori migliori. Trent'anni dalla morte di Amerigo Guasti*, «Il dramma», giugno 1956, p. 68.

stesso come una perfetta birba, uno di quei ragazzi precoci, pieni di ingegno e di vita, che fanno sul serio le cose comiche, e comicamente le cose serie».⁴⁵ Amerigo è fra i primi allievi della sua scuola, aperta a Firenze nel 1882, di cui frequenta le lezioni serali, affezionandosi a Rasi, nel quale ravvisa una figura paterna che gli era mancata, conservando immutato negli anni il rispetto e un affetto profondo. Dal maestro ricava soprattutto la cura della dizione e della scansione chiara delle frasi, oltre che lo studio attento del testo.⁴⁶

Di questa disciplina Guasti fa tesoro nei primi anni del professionismo con Emanuel, suo primo capocomico, verso il quale il giovane generico nutre grande soggezione, pur commista all'ammirazione per il talento artistico: «quell'uomo sul palcoscenico era terribile! Severissimo, nervoso, esigente fino all'inverosimile: se un qualche disgraziato per combinazione tardava un attimo ad entrare in scena, alla prova, lo chiamava in un certo modo! Se accadeva a me, putacaso, si sentiva un "Guastiiiiiii..." il cui ultimo i non veniva mai».⁴⁷ Più vicina alle corde dell'attore è la personalità di Claudio Leigheb, suo capocomico per diversi anni «da cui ha indubbiamente derivato una signorilità squisita»⁴⁸ e il rispetto per il pubblico, pur distinguendosi da lui per le scelte di un repertorio specializzato in senso comico.

Interpretazione e stile

Le prime notazioni sullo stile interpretativo di Guasti lo segnalano come esempio di slittamento dal ruolo del brillante tradizionale fuori dai connotati prestabiliti. Guasti non si adegua alle caratteristiche chiassose del ruolo tardo-ottocentesco, fatto di esternazioni sopra le righe, di una comicità esagerata, di un costume con giacca a scacchi e trucco marcato. Quando nel 1900 la critica ne nota la qualità interpretativa, sottolinea il suo essere «signorilmente sobrio e a un tempo vivacissimo, simpatico e di sveltissimo dire. Egli è giovane e studia assai: ecco due grandi qualità che gli permettono di sperar suo l'avvenire».⁴⁹ Il suo profilo si distingue quindi per uno stile di 'brillante serio', perfetto conoscitore delle battute del testo e abile nel controllo dei tempi comici: come scrive «Ars et labor», tracciandone un ritratto nel 1906, «la sua comicità pronta e ricca non è fatta che di dizione; egli potrebbe benissimo recitare il serio, perché in fondo egli è quella istituzione nuova che è il primo attore comico,

45. [Senza autore], *Amerigo Guasti*, cit.

46. A. GUASTI, *Il maestro*, in ID., *Dal buco del sipario*, cit., p.19.

47. Ivi, p. 41.

48. FRATTINI, *Amerigo Guasti*, cit. p. 31.

49. IL MERCANTE, *La super Di Lorenzo – Andò a Brescia*, «L'arte drammatica», 17 marzo 1900.

discendenza evoluta dal brillante vero e proprio che va ormai tramontando». ⁵⁰ È il riconoscimento di una nuova fisionomia di attore, contestuale ai tempi e alla specializzazione del repertorio, che è appunto «il primo attore comico», il quale abbandona il tipo della macchietta per una più consistente e al tempo discreta padronanza scenica.

La dizione è la principale caratteristica dello stile interpretativo di Guasti, che sa calibrare bene ritmi e cadenze all'interno di una misura complessiva, sulla quale tutta la critica si trova concorde già dai primi anni, fino al sintetico giudizio di Silvio d'Amico «Guasti discorre», ⁵¹ che sottolinea l'andamento naturale e narrativo delle sue battute. Su un versante analogo si colloca il parere di Renato Simoni, che ricorda la sua «piacevole tendenza alla canzonatura e l'esposizione netta, graduata, efficace», ⁵² sia sulla scena, sia nella vita, rilevandone il carattere di affabulatore, che lo rendeva particolarmente efficace nell'esecuzione dei monologhi, spesso di sua composizione, utilizzati per concludere o per salvare le sorti di una serata poco riuscita.

La maggioranza dei personaggi portati sulla scena rientra nella categoria dei corteggiatori-fidanzati-amanti della protagonista, che egli incarna con eleganza e contegno, mirando sempre a sfumare la licenziosità delle battute e dei comportamenti spesso presenti nel testo, pur salvaguardando l'ilarità della situazione. È il caso del personaggio di Poché nella *Presidentessa* di Maurice Hennequin e Pierre Veber del 1913, in cui Guasti risulta sempre «comicissimo, arrivando nell'ultimo atto a far ridere il pubblico praticamente ad ogni battuta», ⁵³ senza essere mai volgare.

Con Dina Galli si sviluppa una speciale affinità scenica, in grado di compensare con la recitazione le manchevolezze del testo, in quello che la critica definisce una sorta di «tennis improvvisato», ⁵⁴ fatto di scambi vocali, di movimenti, di controcene, persino di brevi ammiccamenti al pubblico, in grado di controllare e guidare l'attenzione nella direzione desiderata:

Guasti [...] è il più abile e diabolico rabberciatore di commedie pericolanti. Basta che egli conservi quella sua particolare recitazione che non ammette pause, che indovina, che sente la difficoltà, che inventa se occorre, che cerca il sorriso sulle labbra dello spettatore, che si vale di tutte le mille astuzie meno conosciute, di un *Oh!*, un *Ah*, per *Dio!* che non si troverebbero mai nel copione di uno sberleffo, di una smorfia, di

50. [Senza autore], *Amerigo Guasti*, cit.

51. S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929 p. 92.

52. R. SIMONI, *Prefazione a GUASTI, Dal buco del sipario*, cit., p. 11.

53. PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Dina presidentessa*, «L'arte drammatica», 15 novembre 1913.

54. FRATTINI, *Amerigo Guasti*, cit., p. 32.

un rapido rovesciarsi della persona: le braccia alzate, le spalle chine, la bocca aperta – è l'espressione del volto mobilissima, rapida, pronta ad ogni accorgimento necessario a volgere il bianco in nero e viceversa – perché risolve vittoriosamente la sua fatica.⁵⁵

Se questo contrappunto inventivo si rivela prezioso per sostenere testi fragili, come spesso quelli provenienti dal repertorio francese, salvandoli dall'insuccesso scenico, esso diventa un forte limite quando viene applicato a drammaturgie di impianto più solido, che in tal modo finiscono per perdere efficacia e compattezza. È quanto avviene, ad esempio, nell'interpretazione de *La medicina d'una ragazza malata* di Paolo Ferrari, in cui la parte di Guasti risulta eccessivamente caricata, tanto da far scrivere a Marco Praga: «Amerigo Guasti, creda a me, reciti il testo, senza aggiungere nulla. Gli strafalcioni che occorrevano a rendere comico con arte e con misura il tipo di Antonio li ha scritti Paolo Ferrari: gli altri che egli vi aggiunge danno fastidio».⁵⁶

Elemento fondante della sua comicità è l'imitazione di cadenze e parlate, sia di provenienza straniera sia vernacolari: tutti i recensori gli riconoscono capacità imitative notevoli, nella riproduzione delle parlate dialettali e delle cadenze regionali, che utilizza come espediente comico per vivacizzare alcuni personaggi comprimari, rendendoli memorabili per il pubblico e facendoli notare dalla critica. Meno appariscente è la presenza scenica, mortificata dalla bassa statura e dall'utilizzo di una gestualità contenuta e poco marcata, che lo rendono il comprimario ideale. Il ruolo di protagonista arride a Guasti solo in poche interpretazioni: di lui si ricorda la parte del Re nella omonima commedia di Flers e De Caillavet e quella del sacerdote don Arrighi ne *Le campane di San Lucio* di Forzano che nel terzo atto, ormai cardinale, ritrova la donna di cui da giovane è stato innamorato: benché la vera protagonista sia la cantante Luciana (Dina Galli), il personaggio delicato del religioso resta indimenticabile per il suo aspetto umano e sofferente, nascosto sotto l'aspetto bonario dell'abito talare e una parrucca di capelli bianchi a coroncina. La presenza dei parrucchini è, d'altronde, l'unico elemento di trucco cui Guasti ricorre per le sue realizzazioni sceniche, evitando gli eccessi del ruolo: il volto non è mai coperto dal cerone e soltanto grazie a «invisibili aggiunte ai suoi capelli, di tinta diversa, secondo il tipo da interpretare, e dal modo di vestire e dall'atteggiamento del fisico, riusciva a comporre personaggi diversi e completamente differenti».⁵⁷

55. MARINSKA, *I trionfatori del teatro gaio: Dina Galli – Amerigo Guasti*, estratto de «Il secolo XX», Milano 1920, p. 563.

56. EMMEPI, *Il centenario di Paolo Ferrari – Maria Stuart*, «L'illustrazione italiana», 9 aprile 1922, poi in M. PRAGA, *Cronache teatrali 1922*, Milano, Treves, 1923, p. 95.

57. RIDENTI, *Il teatro italiano ricorda i suoi attori migliori*, cit., p. 68.

In non poche occasioni, fin dagli anni giovanili, appare in scena accompagnando la parte con la chitarra, abilmente sfruttando la sua conoscenza della musica e del ritmo. Proprio il senso del ritmo e la perfetta concertazione delle parti sono i due pilastri dell'attività di direttore di compagnia: tutta la stampa gli riconosce di aver «preso amore alla direzione e ottiene dai suoi artisti interpretazioni specialmente notevoli per la loro spigliatezza [...] guai se non avessero recitato con tanta rapidità».⁵⁸ È questo che consente alla compagnia di ottenere uno standard recitativo accettabile, pur essendo andata in scena con poche prove, così da dare l'impressione di una forte coesione e di un lavoro collettivo profondo e accurato. Nel panorama italiano dell'inizio degli anni Venti Guasti appare un artista completo e Marinska scrive di lui: «chi poi sa parlare tutti i dialetti e imitare ogni personalità è Amerigo Guasti, il nostro Sacha Guitry o quasi, che è scrittore e compositore di musica, nonché esecutore eccellente, com'è – e questo tutti sanno – attore misuratissimo, di un'efficacia mirabile appunto perché schiva di trucchi e di mezzucci».⁵⁹

Scritti/Opere

Per tutta la sua carriera Amerigo Guasti esercita l'attività della scrittura in diversi ambiti, sia per fini professionali, stendendo monologhi per se stesso, confezionando copioni per la sua formazione, cimentandosi nelle traduzioni dal francese, sia per interessi personali, componendo articoli di ricordi o raccontando aneddoti che vengono pubblicati sui periodici più celebri del tempo.

Il primo impegno di attore-autore è quello dei monologhi, recitati a conclusione di alcune recite (e sempre in occasione delle sue serate d'onore) sul modello di Giovanni Emanuel, che tuttavia converte alle corde del comico. Il monologo, spesso improvvisato, è il più comune strumento di 'salvataggio' per le recite sfortunate o per gli imprevisti, come ricorda Lucio Ridenti per la serata del teatro Valle in cui Dina Galli, colta da malore, rende impossibile lo svolgimento dello spettacolo: Guasti si presenta al pubblico raccontando dapprima la trama della commedia prevista per la serata (*Marito suo malgrado* di De Lorde e Marselle, da lui stesso tradotta) poi recita su richiesta del pubblico una serie di monologhi, restando «alla ribalta, involontariamente e inaspettatamente da solo, oltre due ore».⁶⁰ Fra i più celebri è da citare *Paese che vai*, ap-

58. [Senza autore], «Un colpo di telefono» di Gavault e Berr, «L'arte drammatica», 21 giugno 1913.

59. MARINSKA, *I trionfatori del teatro gaio: Dina Galli – Amerigo Guasti*, cit., p. 564.

60. RIDENTI, *Il teatro italiano ricorda i suoi attori migliori – Trent'anni dalla morte di Amerigo Guasti*, cit., p. 68.

plauditissimo in tutti i teatri d'Italia, in cui Guasti proponeva una galleria di diversi personaggi, connotati da dialetti e cadenze regionali distinte, animando la narrazione anche con l'accompagnamento alla chitarra.

Dalla pratica scenica deriva la sua attività di traduttore (e riduttore) di molti copioni francesi, garbatamente restituiti in lingua italiana, cercando di salvaguardare la freschezza originale del dialogo e la vivacità del ritmo scenico, fra i quali *Il piccolo caffè* di Tristan Bernard, *Lasino di Buridano* di Clers e Caillavet e *La pace in famiglia* di Georges Courteline.

Per la stagione 1906-1907, la Compagnia dei Cinque allestisce il suo primo testo drammatico, *120 HP*, «azione comica» che debutta a Torino, al teatro Carignano, il 23 ottobre 1906 ed esce a stampa l'anno successivo. I *120 HP* indicano il numero di cavalli dell'automobile da poco acquistata da Guasti che, entusiasta del veicolo, ne trae ispirazione per comporre la breve commedia: nella vicenda, il conte Lancioni, proprietario della Fiat 120 HP, vorrebbe vincere a tutti i costi un'importante gara automobilistica, ma impossibilitato a parteciparvi, convince il tenente De Sama a prendervi parte in sua vece. De Sama si spaccia per il conte, vince la gara e, come stabilito, consegna la coppa d'oro a Lancioni. In cambio, il tenente conquista una notte con la bella contessa Lancioni, sua antica fiamma, naturalmente all'insaputa del marito, beffato secondo le consuete regole della *pochade*. La commedia riprende le caratteristiche del teatro brillante amato dalla formazione: dall'ambientazione in luoghi lussuosi ed esclusivi, all'estrazione nobiliare dei personaggi, tratteggiati con pochi e semplici tratti psicologici per essere funzionali a una vicenda in cui toni comici si mescolano a risvolti sentimentali, senza approfondimenti eccessivi e senza che il finale caustico finisca per amareggiare troppo il pubblico. Nel 1908 Guasti propone *Souvenir*, che non arriva all'onore della stampa, mentre del 1917 è *Tre atti* in cui l'impianto sentimentale prevale sull'arguzia della situazione: il testo è impostato sulla figura di Dina Galli, cui l'autore la dedica nella sua prima edizione apparsa su «Comoedia» nel 1920, mentre riserva per sé una inedita figura di galante *raisonneur* che commenta e orienta la fruizione del pubblico.⁶¹

La raccolta in volume dei principali articoli di Guasti si intitola *Dal buco del sipario*, richiamando l'abitudine degli attori all'antica italiana di spiare il pubblico prima dell'inizio dello spettacolo: oltre a riprendere pezzi già pubblicati, il volume ospita un atto unico inedito (*Cose che capitano*) e un brano dedicato a Dina Galli e al suo gusto per le *toilettes* da diva (*Dina Galli si veste*). Nella prefazione, ricordando il naturale talento narrativo di Guasti, Renato Simoni lo giudica «raccontatore sempre spontaneo, arguto, tutto preso dal diletto di

61. [Senza autore], *I «Tre atti» di Guasti*, «L'arte drammatica», 5 gennaio 1918.

ricordare il passato, di parlare dei compagni che gli furono cari e dell'arte che gli ha dato la popolarità e [...] la ricchezza ». ⁶² Per ironia della sorte, il volume esce presso l'editore Mondadori nel marzo 1926, arrivando nelle librerie qualche giorno dopo la morte dell'autore.

SCRITTI DI AMERIGO GUASTI

Per il dettaglio degli spettacoli teatrali e delle interpretazioni cinematografiche di Amerigo Guasti, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attore e per l'iconografia, si rinvia al profilo completo edito in Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.unifi.it

- 120 HP. Azione comica in tre atti*, Milano-Roma, Società editrice teatrale, 1907.
Il capitano Melchiorre Greco, «La lettura», 1908, pp. 663-665.
La comicità di un tragico, «La lettura», 1909, pp. 833-837.
Il piroscifo di Tespi, «La lettura», 1920, pp. 749-785.
Tre atti, «Comoedia», 25 novembre 1920.
Figli d'arte e dilettanti, «La lettura», 1921, pp. 640-645.
Un celebre sportmen, «La lettura», 1922 pp. 908-912.
Dal buco del sipario, Milano, Mondadori, 1926.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

Manoscritti:

Atto di morte – parte II, serie B, numero 30, *Guasti Amerigo fu Alessandro*. Ufficio di Stato civile del Comune di Busto Arsizio, registrazione del 16 marzo 1926.

A stampa:

- A. MANCINI, *Dalla Patagonia*, «L'arte drammatica», 23 giugno 1888.
PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *Cronaca dei teatri milanesi - Manzoni – lo stratagemma di Serafino*, «L'arte drammatica», 18 dicembre 1897.
L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1895, vol. II, s.v.
[Senza autore], *Notiziario*, «Il Trovatore», 17 febbraio 1900.
IL MERCANTE, *La super Di Lorenzo- Andò a Brescia*, «L'arte drammatica», 10 marzo 1900.
IL MERCANTE, *La super Di Lorenzo- Andò a Brescia*, «L'arte drammatica», 17 marzo 1900.
[Senza autore], *I successi del Guasti*, «L'arte drammatica», 17 marzo 1900.

62. R. SIMONI, *Prefazione a GUASTI, Dal buco del sipario*, cit., p. 14.

- GIDIBI, *Palermo*, «L'arte drammatica», 2 marzo 1901.
- MATTEO, *La comiccissima a Pavia*, «L'arte drammatica», 31 ottobre 1902.
- [Senza autore], *Amerigo Guasti*, «Ars et labor: musica e musicisti», 15 dicembre 1906, p. 1111.
- D. OLIVA, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Modernissima, 1909.
- E. POLESE SANTARNECCHI, *Dina Galli*, «L'arte drammatica», 29 maggio 1909.
- O. OREFICI, *La prosa a Napoli*, «L'arte drammatica», 8 gennaio 1910.
- TUTTI, *Galliguasticiaribracci scritturano*, «L'arte drammatica», 8 gennaio 1910.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *La Compagnia 'Paradiso terrestre'*, «L'arte drammatica», 2 aprile 1910.
- TUTTI, *Guasti scrive versi... per i suoi attori*, «L'arte drammatica», 7 gennaio 1911.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *Cronaca dei teatri milanesi – La Galli Guasti Ciarli Bracci all'Olimpia*, «L'arte drammatica», 18 novembre 1911.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *L'Italia è salva*, «L'arte drammatica», 3 aprile 1913.
- A. NICOLAI, *Teatro Valle*, «L'arte drammatica», 5 aprile 1913.
- [Senza autore], «Un colpo di telefono» di *Gavault e Berr*, «L'arte drammatica», 21 giugno 1913.
- A. ROTA, *La Galliguasticiaribracci a Genova*, «L'arte drammatica», 11 ottobre 1913.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *Cronaca dei teatri milanesi. È tornata! È tornata! È tornata!*, «L'arte drammatica», 8 novembre 1913.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *Dina presidentessa*, «L'arte drammatica», 15 novembre 1913.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *La Galli e Guasti e gli altri due all'Olympia*, «L'arte drammatica», 14 dicembre 1913.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *Cronaca dei teatri milanesi. La Galli Guasti Ciarli Bracci all'Olimpia*, «L'arte drammatica», 20 dicembre 1913.
- A. RE RICCARDI, *Adolfo Re Riccardi e il cinematografo*, «L'arte drammatica», 29 dicembre 1913.
- VICE, *Cronaca dei teatri milanesi – un nuovo trionfo della Galli e soci*, «L'arte drammatica», 29 dicembre 1913.
- E. POLESE SANTARNECCHI, *La foglia di fico a Torino*, «L'arte drammatica», 13 gennaio 1914.
- R. SIMONI, *Chiomadoro*, «Corriere della sera», 24 giugno 1914, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, I. 1911-1923, Torino, Società editrice torinese, 1952, pp. 73-75.
- A. CERVI, *La Galli-Guasti-Bracci a Bologna*, «L'arte drammatica», 12 settembre 1914.
- R. SIMONI, *Il pericolo slavo*, «Corriere della sera», 20 novembre 1914, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 110-116.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 21 novembre 1914.
- PES [pseud. di Enrico Polese Santarnekchi], *E ben vengano!*, «L'arte drammatica», 21 novembre 1914.
- A. NICOLAI, *Corrispondenza da Roma*, «L'arte drammatica», 17 aprile 1915.
- R. SIMONI, *Omne trinum*, «Corriere della sera», 17 novembre 1915, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 215-216.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 4 dicembre 1915.

R. SIMONI, *Scampolo*, «Corriere della sera», 4 dicembre 1915, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, pp. 228-230.

A. GRAMSCI, *Elogio della pochade*, «Avanti!», 22 gennaio 1916.

A. GRAMSCI, *Paolo e Virginia di Ambrosiani e Michelotti all'Alfieri*, «Avanti!», 23 gennaio 1916.

A. GRAMSCI, *Scampolo*, «Avanti!», 6 febbraio 1916.

A. GRAMSCI, *Il poeta e la signorina di Berrini all'Alfieri*, «Avanti!», 13 febbraio 1916.

TUTTI, *I progetti di Dina e Amerigo*, «L'arte drammatica», 26 febbraio 1916.

A. NICOLAI, *Corrispondenza da Roma*, «L'arte drammatica», 25 marzo 1916.

[Senza autore], *I «Tre atti» di Guasti*, «L'arte drammatica», 5 gennaio 1918.

G. MARIANI, *I teatri di Firenze*, «L'arte drammatica», 15 giugno 1918.

E. POLESE SANTARNECCHI, *Un bel gesto*, «L'arte drammatica», 16 novembre 1918.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi. La Galli Guasti Bracci*, «L'arte drammatica», 16 novembre 1918.

L. FIORINI, *I teatri di Torino*, «L'arte drammatica», 15 febbraio 1919.

A. FRATTINI, *Amerigo Guasti*, Milano, Modernissima, 1919.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi. Dina Galli artista – Amerigo Guasti direttore – La compagnia Galli Guasti Bracci*, «L'arte drammatica», 6 dicembre 1919.

MARINSKA, *I trionfatori del teatro gaio: Dina Galli – Amerigo Guasti*, estratto de «Il Secolo XX», Milano, 1920, pp. 561-564.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 22 maggio 1920.

EMMEPÌ, *Le vicende di un concorso drammatico - Un consiglio ai giovani autori - Dina Galli e Amerigo Guasti salvi per miracolo – La scomparsa di un poeta*, «L'illustrazione italiana», 29 marzo 1921, ora in M. PRAGA, *Cronache teatrali 1921*, Milano, Treves, 1922, pp. 74-82.

R. SIMONI, *Il grido del cuore*, «Corriere della sera», 20 aprile 1921, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. I, p. 459.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi*, «L'arte drammatica», 7 maggio 1921.

R. SIMONI, *Lottava moglie di Barba-Bleu*, «Corriere della sera», 15 giugno 1921, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., pp. 482-483.

S. D'AMICO, *Cronache del teatro. Le questioni inutili*, «Il trovarobe», 7 febbraio 1922.

EMMEPÌ, *Il centenario di Paolo Ferrari – Maria Stuart*, «L'illustrazione italiana», 9 aprile 1922, ora in M. PRAGA, *Cronache teatrali 1922*, Milano, Treves, 1923, pp. 91-100.

P. GOBETTI, *Amerigo Guasti - Un parvenu*, «L'ordine nuovo», 13 maggio 1922, ora in ID., *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 50-51.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarneckchi], *Cronaca dei teatri milanesi – La Galli Guasti all'Olimpia*, «L'arte drammatica», 24 giugno 1922.

EMMEPÌ, *Un monito a Dina Galli – Caterina II e i misteri dell'importazione – Luigi Pirandello a Parigi*, «L'illustrazione italiana», 6 maggio 1923, ora in M. PRAGA, *Cronache teatrali 1923*, Milano, Treves, 1924, pp. 98-106.

EMMEPÌ, *Chiacchierata a 1200 metri – Dina Galli suocera e Amerigo Guasti cacciatore di camosci – Il cappone ripieno e il 'debutto' della Diva – Storielle di ieri e storia di oggi – Le Tofâne*, «L'illustrazione italiana», 24 agosto 1923, ora in PRAGA, *Cronache teatrali 1923*, cit., pp. 170-177.

A. DE ANGELIS, *Dina Galli e Amerigo Guasti. Vent'anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modernissima, 1923.

PES [pseud. di Enrico Polese Santarnecchi], *L'avvento della Galli Guasti*, «L'arte drammatica», 29 settembre 1923.

R. SIMONI, *Biraghin*, «Corriere della sera», 25 giugno 1924, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. II, pp. 95-97.

R. SIMONI, *Il dono del mattino*, «Corriere della sera», 22 novembre 1924, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. II, pp. 127-129.

EMMEPÌ, *Cronaca allegra e parole al vento*, «L'illustrazione italiana», 23 novembre 1924, poi in PRAGA, *Cronache teatrali 1924*, cit., pp. 282-295.

R. SIMONI, *Baldoria*, «Corriere della sera», 25 aprile 1925, ora in ID., *Trent'anni di cronaca drammatica*, cit., vol. II, pp. 203-205.

E. POLESE SANTARNECCHI, *La vocazione*, «L'arte drammatica», 7 novembre 1925.

E. POLESE SANTARNECCHI, *Una stagione colossale*, «L'arte drammatica», 14 novembre 1925.

G. CAPRIOLO, *I teatri di Napoli*, «L'arte drammatica», 21 novembre 1925.

A. LANOCITA, *Attrici e attori in pigiama*, Milano, Ceschina, 1926.

IL NOTIZIERE, *Notiziario romano*, «L'arte drammatica», 2 gennaio 1926.

IL NOTIZIERE, *Notiziario romano*, «L'arte drammatica», 6 febbraio 1926.

E. POLESE SANTARNECCHI, *Sadun ringrazia*, «L'arte drammatica», 6 marzo 1926.

S. D'AMICO, *Amerigo Guasti*, «L'idea nazionale», 16 marzo 1926, ora in ID., *Le cronache 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2002, vol. II, pp. 584-586.

G. GHERARDI, *La morte di Amerigo Guasti*, «Il resto del Carlino», 16 marzo 1926.

GI.MI, *La morte di Amerigo Guasti*, «La stampa», 16 marzo 1926.

[Senza autore], *La repentina morte di Amerigo Guasti*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1926.

R. SIMONI, *Sotto la maschera*, «Corriere della sera», 17 marzo 1926.

[Senza autore], *I funerali di Amerigo Guasti a Busto Arsizio*, «La stampa», 18 marzo 1926.

[Senza autore], *I funerali di Amerigo Guasti*, «Corriere della sera», 18 marzo 1926.

G. GHERARDI, *I «primi passi» di Amerigo Guasti*, «Il resto del Carlino», 19 marzo 1926.

E. POLESE SANTARNECCHI, *Amerigo Guasti*, «L'arte drammatica», 20 marzo 1926.

EMMEPÌ, *Chiacchierata su cose brutte e cose belle, che si chiude con una nota triste*, «L'illustrazione italiana», 21 marzo 1926, ora in M. PRAGA, *Cronache teatrali 1926*, Milano, Treves, 1927, pp. 94-104.

C. PADOVANI, *Dal buco del sipario*, «Comoedia», 20 aprile 1926.

M. RAMPERTI, *Galleria dei comici italiani. Dina Galli*, «Comoedia», 20 ottobre 1926.

S. D'AMICO, *Tramonto del Grande Attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 92.

L. RIDENTI, *La vita gaia di Dina Galli*, Milano, Corbaccio, 1929.

G. ROCCA, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli, 1935.

G. ADAMI, *Dina Galli racconta...*, Milano, Treves, 1936.

AMERIGO GUASTI

A. DE ANGELIS, *Amerigo; Dina e Amerigo; Amerigo Attore, direttore e autore*, in ID., *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Ariete, 1938.

N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940.

M. SANVITO, *Attrici milanesi. Dina Galli*, «Milano, rivista del Comune», luglio 1942, p. 312.

P. MEZZANOTTE-R. SIMONI-R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1953.

L. RIDENTI, *Il teatro italiano ricorda i suoi attori migliori. Trent'anni dalla morte di Amerigo Guasti*, «Il dramma», 1956, pp. 64-69.

A. CAMILLERI, *Guasti Amerigo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1959, vol. VI, coll. 9-10.

P.D. GIOVANELLI, *Amerigo Guasti*, in ID., *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984, vol. III, pp. 1402-403.

P. BERTOLONE, *Guasti, Amerigo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2003, vol. 60, pp. 499-501.

LORENA VALLIERI

LA FAMIGLIA PEPOLI TRA MECENATISMO E IMPRESARIATO. PRIME CONSIDERAZIONI*

Negli ultimi anni è stato finalmente riconosciuto il contributo degli artisti e degli eruditi bolognesi allo sviluppo delle arti e alla trasmissione di saperi, linguaggi e tecniche anche fuori dalla terra d'origine e in contesti europei ed extra-europei assai prestigiosi.¹ In epoca moderna l'originalità inventiva della scuola emiliana fu riconosciuta e apprezzata non solo per la distintiva interazione tra apparati effimeri, decorazione pittorica illusionistica, scultura e architettura,² ma anche per la straordinaria capacità di assimilazione e di integrazione grazie alla quale gli architetti, i pittori e gli scenografi felsinei furono in grado di dare vita a inedite sintesi fondate sul dialogo tra le proprie tradizioni e quelle dei paesi ospitanti.

Ritengo invece che, salvo qualche eccezione,³ sia ancora sottovalutato il ruolo dei mecenati e degli intermediari bolognesi che, grazie alla loro capilla-

* Al prof. Stefano Mazzoni, per i preziosi insegnamenti.

1. Cfr. *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo*, a cura di S. FROMMEL, Bologna, Bononia University Press, 2010-2013, 3 voll. (dedicati rispettivamente ai secoli XV-XVI, XVII e XVIII); *Artisti bolognesi in Portogallo (secoli XVI-XIX)*, a cura di S. FROMMEL e M. ANTONUCCI, Bologna, Bononia University Press, 2017.

2. Si vedano almeno i volumi: *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, catalogo della mostra a cura di A.M. MATTEUCCI e A. STANZANI (Bologna, 6 dicembre 1991-31 gennaio 1992), Bologna, ArsArcadiae-Arts & Co., 1991; *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Atti del convegno internazionale di studi (Rimini, 28-30 novembre 2002), a cura di F. FARNETI e D. LENZI, Firenze, Alinea, 2004; *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), a cura di F. FARNETI e D. LENZI, Firenze, Alinea, 2006; *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di S. BERTOCCI e F. FARNETI, Roma, Artemide, 2015.

3. Come quella di Cornelio Malvasia, puntualmente indagata da S. MONALDINI, *Cornelio Malvasia*, in *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*, «Musicalia. Annuario di studi musicologici», 8-9, 2011-2012 [2019], vol. II, pp. 133-277.

re presenza nelle corti italiane ed europee, furono in grado di creare una rete cosmopolita di vincoli di parentela, di amicizia e di interessi economici e culturali in grado di procurare e garantire ai propri protetti importanti commissioni.⁴ Tanto più se si considera che la città fu a lungo il fulcro organizzativo del mercato teatrale dell'Italia centro-settentrionale ed era dunque necessaria la presenza sul posto di affidabili figure di riferimento, di norma aristocratici, a cui le corti, gli impresari e gli artisti potevano rivolgersi per negoziare scritture, ottenere permessi di recita, raccomandazioni o altri favori.

Tra questi si distinsero alcuni membri della famiglia Pepoli, una delle più antiche casate felsinee.⁵ Presente in città almeno dagli inizi del Duecento, raggiunse l'apice del potere intorno alla metà del XIV secolo quando Taddeo (1285/1290-1348) ottenne la signoria di Bologna per un decennio (1337-1347).⁶ Grazie alle notevoli fortune accumulate con l'attività di cambiatori – riecheggiata dall'insegna araldica: una scacchiera bianca e nera a simboleggiare la *tabula* che serviva per fare rapidi conteggi sul rapporto fra monete diverse –,⁷ a un'abile strategia 'imprenditoriale' e autopromozionale e a un'accorta politica matrimoniale, i Pepoli riuscirono a mantenere una posizione politica di rilievo anche nei secoli successivi,⁸ facendo parte prima della magistratura

4. È possibile trovare utili spunti di riflessione nel recente *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650-1750)*, a cura di E. LUCCHESI e M. KLEMENČIČ, Firenze, Polistampa, 2022.

5. Cfr. *Le famiglie senatorie di Bologna, 5. Pepoli. Storia genealogia e iconografia*, a cura di G. MALVEZZI CAMPEGGI, introd. di M. FANTI, Bologna, Costa, 2018.

6. Cfr. G. ANTONIOLI, *Conservator pacis et iustitiae. La signoria di Taddeo Pepoli a Bologna (1337-1347)*, Bologna, Clueb, 2004.

7. Cfr. M. GIANSANTE, *Patrimonio familiare e potere nel periodo tardo-comunale. Il progetto signorile di Romeo Pepoli banchiere bolognese (1250-1322)*, Bologna, La fotocromo emiliana, 1991; ID., *Romeo Pepoli. Patrimonio e potere a Bologna fra Comune e Signoria*, «Quaderni medievali», 2002, 53, pp. 87-112; ID., *L'usuraio onorato. Credito e potere a Bologna in età comunale*, Bologna, il Mulino, 2008, passim.

8. Contrariamente a quanto accaduto per molte famiglie aristocratiche bolognesi, i Pepoli non persero il proprio potere con l'arrivo delle truppe francesi. Al contrario, furono tra i protagonisti della vita politica e culturale italiana anche durante gli anni napoleonici e risorgimentali. Se diversi membri della famiglia si distinsero nelle guerre d'indipendenza, occorre almeno ricordare Guido Taddeo (1789-1852), che nel 1823 sposò la figlia di Gioacchino Murat, cognato di Napoleone e re di Napoli dal 1808 al 1815; il loro unico figlio maschio, Gioacchino Napoleone (1825-1881), che fu tra i protagonisti del Risorgimento italiano; Carlo (1796-1881), poeta, letterato e politico, destinatario della nota *Epistola* di Leopardi del 27 marzo 1826. Cfr. S. SACCONI, *Carlo Pepoli*, in *Giacomo Leopardi a Bologna. Libri, immagini e documenti*, catalogo della mostra (Bologna, 1998), a cura di C. BERSANI e V. RONCUZZI ROVERSI-MONACO, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 330-344; A. CAPRIOLI, *Per una storia dei manoscritti dell'Epistola a Carlo Pepoli*, ivi, pp. 345-356; *In mezzo alla folla è il Pepoli'. Il marchese Gioacchino Napoleone nel Risorgimento nazionale*, mostra documentaria (Bologna, 24 settembre-23 ottobre 2011), a cura di S. ALONGI et

dei Riformatori dello Stato di libertà, poi del Senato, dove ebbero un seggio ininterrottamente dal 1506 al 1796.⁹ Tutto ciò nonostante un atteggiamento più o meno frondista verso il governo papale, soprattutto dopo la condanna a morte di Giovanni Pepoli (1521-1585) a seguito di uno scontro verbale con il cardinal legato Salviati.¹⁰

Il prestigio del blasone, le notevoli ricchezze, l'amore per il fasto e un'educazione scelta¹¹ permisero loro di proporsi come raffinati patroni e mecenati, con un'attività che andò gradualmente trasformandosi in moderno impresariato. Per la casata, soprattutto tra Sei e Settecento, l'attività mecenatesca divenne un'importante tradizione familiare, riconosciuta già da Giovan Battista Andreini, che dedicò a uno dei più importanti membri della famiglia, Ercole (1590-1617), le prime copie a stampa de *Lo schiavetto*:

Illustrissimo mio signore, questo soggetto dello Schiavetto, dovunque i' me l'abbia recitato, fu gradito sempre da pellegrini ingegni, e ha voluto, la sua e mia buona fortuna, che da vostra signoria illustrissima (che onoro tanto) sia pure stato sommamente gradito, degnandosi di nominarlo sua comedia favorita. E perché cavaliere non sa mentire, deliberai di farla sua, com'è l'auttore che la compose. Ecco dunque che a lei s'inchi-na, eccola umilissima serva d'un signore sì generoso. Aprale vostra signoria illustrissima (la supplico) *le porte, che non sono mai chiuse per chi desidera ricovrarsi nella Casa Pepoli illustrissima*, la cui possente fortuna farà fortunata la mia comedia, e Dio la felicitì.¹²

La dedica, datata 26 settembre 1612, precede di alcuni giorni quella più nota ad Alessandro Striggio, firmata dall'editore milanese Pandolfo Malatesta

al., <http://www.archiviodistatobologna.it/it/bologna/attivita%3%A0/mostre-eventi/mezzo-alla-folla-pepoli> (ultima data di consultazione: 16 settembre 2022).

9. I Pepoli ebbero, oltre a varie nobiltà – tra cui quella veneziana e quella romana –, notevoli e particolari privilegi, come quello di creare cavalieri e dottori, riconoscere i figli illegittimi e di battere moneta a Bologna e nel feudo imperiale di Castiglione, sull'Appennino bolognese. Cfr. *Feudi, titoli e privilegi concessi alla famiglia Pepoli*, in *Le famiglie senatorie di Bologna*, 5. *Pepoli*, cit., pp. 105-113.

10. Cfr. P. GUIDOTTI, *Il drammatico processo al conte Giovanni Pepoli (1585) alla luce di nuovi documenti*, «Il carrobbio», XII, 1986, pp. 203-215; G. ANGELOZZI-C. CASANOVA, *La giustizia criminale in una città di Antico regime. Il tribunale del Torrione di Bologna (secc. XVI-XVII)*, Bologna, Clueb, 2008, passim (nel volume sono registrati anche altri episodi in cui furono coinvolti i Pepoli). L'appartenenza alla nobiltà veneta, concessa fin dal 1338, accentuava la loro inclinazione verso un ideale di repubblica aristocratica e laica che si riteneva, in qualche misura, applicabile anche a Bologna. Cfr. M. FANTI, *Introduzione a Le famiglie senatorie di Bologna*, 5. *Pepoli*, cit., pp. 7-10: 8.

11. Cfr. G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, il Mulino, 2015, passim.

12. *Lo schiavetto, comedia di Gio. Battista Andreini comico fedele detto Lelio*, Milano, Malatesta, 1612, ediz. moderna in *Commedie dei comici dell'Arte*, a cura di L. FALAVOLTI, Torino, UTET, 1982, pp. 45-213: 55. Quando non diversamente indicato, i corsivi nelle citazioni sono miei.

e datata 6 ottobre. Dal momento che i due volumi per il resto sono identici (dedica dell'autore *A' benigni lettori*, avvertimento *Per li rappresentanti*, ordine delle robbe, testo della commedia), è stato ipotizzato che – in assenza di «motivazioni artistiche o esigenze dell'autore di cambiare alcunché» e poiché non è «plausibile che, a distanza di così pochi giorni, l'edizione risultasse esaurita e si sentisse la necessità di un'altra immediata ristampa» – questa prima edizione risponda a un espresso desiderio di Andreini di ringraziare un illustre protettore, a cui probabilmente era legato fin dagli anni degli studi compiuti a Bologna.¹³ Un omaggio indirettamente reiterato nel 1634, quando vennero dedicate al figlio di Ercole, Odoardo (1612-1680), e alla di lui moglie, Maria Pepoli degl'Obizzi, le prime copie della commedia *Li duo baci*.¹⁴

Proprio Odoardo fu al centro di un episodio che meriterebbe ulteriori indagini. Tra il 1647 e il 1648 il principale architetto teatrale bolognese del tempo, Andrea Seghizzi, edificò a proprie spese all'interno di una cavallerizza di proprietà del marchese Francesco Pirro Malvezzi un teatro destinato all'opera in musica.¹⁵ L'avvenimento viene ricordato, tra gli altri, da Carlo Cesare

13. Ibid. Cfr. anche S. FERRONE, *La commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, in partic. pp. 260-262.

14. Cfr. *Li duo baci, comedia boschereccia di Gio. Battista Andreini fra comici del sereniss. duca di Mantova detto Lelio. Dedicata a gl'illustrissimi sig. consorti padroni miei colendiss. il sig. co. Odoardo & la signora donna Maria Pepoli*, Bologna, Monti e Zenero, 1634. Con un'operazione autopromozionale simile a quella già vista per *Lo schiavetto*, l'edizione dedicata ai conti Pepoli (11 giugno) fu seguita a distanza di pochi giorni dalla pubblicazione di altre copie indirizzate dall'editore a Francesco Querini e alla moglie Chiara Viari (13 giugno). È per altro lecito supporre che Ercole Pepoli avesse contatti anche con altri attori professionisti, tra cui Flaminio Scala, che nel 1617 si premurò di informare Don Giovanni de' Medici dell'improvvisa morte del bolognese, avvenuta in circostanze mai del tutto chiarite: «do di novo a Vostra Eccellenza illustrissima come il signor conte Ercole Pepoli è stato amazzato con una archibigiata in un fianco in casa il nipote del marchese Turco in Ferrara a doi hore di notte mentre orinava, esendo smontato da cavallo, nella istessa casa; et il cardinal Serra s'abbatè a racomandarli l'anima, campo un' hora» (lettera di Flaminio Scala a Don Giovanni de' Medici, Venezia, 26 dicembre 1617, Firenze, Archivio di stato [d'ora in avanti ASFi], *Mediceo del principato*, f. 5150, c. 585r., edita in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ediz. diretta da S. FERRONE, a cura di C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll., vol. I, p. 483).

15. L'episodio è ben noto. Per una prima bibliografia su Seghizzi si veda D. LENZI, *Dal Seghizzi ai Monti ai Bibiena. Architetti e scenografi bolognesi a Mantova sotto gli ultimi Gonzaga*, in *Il Seicento nell'arte e nella cultura con riferimenti a Mantova*. Atti del convegno (Mantova, 6-9 ottobre 1983), a cura dell'Accademia nazionale Virgiliana, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 1985, pp. 164-173; M. PIGOZZI, *Andrea Seghizzi: invenzione, artificio, novità. Gli scritti di Carlo Cesare Malvasia, «Il carrobbio»*, xiv, 1988, pp. 333-344; ID., *Ferdinando Galli Bibiena. Le esperienze di Seghizzi e di Troili e la consapevolezza della teoria prospettica dei francesi*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta*, cit., pp. 285-294; S. L'OCCASO, *Seghizzi, Andrea*, in *Dizionario biografico degli*

Malvasia che, nella *Felsina pittrice*, sottolinea l'ingente somma impegnata da Seghizzi (35.000 lire) e il fallimento dell'impresa, che costrinse l'architetto a cedere la proprietà dei palchi e delle scene per una cifra irrisoria (cento doppie, equivalenti a circa mille lire):

Toccherò solo il ben inteso e ben disposto Teatro Guastavillani, o Formagliari che siasi, che ha servito poi per norma e modello d'ogn'altro, anche fuori di Bologna, non potendosi disporre un più galante, un più copioso, un più comodo; e rammemorerò l'altro magnifico e sontuoso, che a sue spese eresse nel gran salone Malvezzi a S. Sigismondo, che gli costò trentacinque milla lire, con tanto suo discapito e danno, *vendendolo poi solo cento doppie al signor conte Odoardo Pepoli con le superbe scene, che in tanta quantità di mutazioni nell'uno e nell'altro si ammirarono*; essendo egli uno de' più feraci e copiosi inventori ch'abbia mai veduto alcun secolo, come l'han sempre dato per tale a conoscere le giostre, le feste, le comparse, e nelle quali ha fatto spiccare la prontezza de' suoi ripieghi, la novità, la bizzarria.¹⁶

Sergio Monaldini, pur riconoscendo a Malvasia «un buon grado di attendibilità»,¹⁷ sminuisce il ruolo di Pepoli poiché «il nome dell'acquirente [...] non è confermato dal rogito qui riportato in appendice, dal quale risulta senza ombra di dubbio che Seghizzi rinunciò alla proprietà del teatro in favore del marchese Malvezzi, proprietario dello stabile».¹⁸ Una questione liquidata con troppa risoluzione, non solo perché negli anni successivi altri membri della famiglia furono più o meno direttamente coinvolti nella gestione della sala, ma soprattutto perché l'unica notizia certa di un suo utilizzo in questo periodo è legata proprio ai Pepoli. Alludo al torneo *Amor vendicato*, allestito dall'accademia degli Infiammati per le nozze di Filippo Candido (1633-1661) – figlio di Odoardo, che in quel momento era principe dell'accademia – e Anna Maria

italiani, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2018, vol. 91, versione on line: https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-seghizzi_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima data di consultazione: 26 settembre 2022).

16. C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, Bologna, Errede di Domenico Barbieri, 1678, to. II, p. 176.

17. Ricordo che mentre Malvasia stilava la sua opera sui pittori bolognesi Seghizzi era ancora in vita e avrebbe potuto fornire notizie di prima mano sull'episodio. L'affidabilità della fonte è sottolineata anche da Stefano L'Occaso, che ritiene che a Malvasia si debbano «più che attendibili indicazioni» (L'OCCASO, *Seghizzi, Andrea*, cit.).

18. S. MONALDINI, *Cornelio Malvasia*, cit., p. 212. Il contratto a cui si fa riferimento è quello stipulato tra Cornelio Malvasia e Sigismondo Malvezzi, rappresentante legale di Francesco Pirro Malvezzi, per l'affitto del teatro Malvezzi, conservato all'Archivio di stato di Bologna (d'ora in avanti ASBo), *Atti dei notai del distretto di Bologna*, notaio Carl'Antonio Mandini, 6/15, protocolli 1646-1652, C, cc. 110v.-112r. (trascritto ivi, pp. 253-255).

Borromeo.¹⁹ Lecito per altro domandarsi quali furono le precise mansioni assunte per l'occasione dal Nostro, che dell'impresa fu il maggiore finanziatore:

Prega il Cielo che sia propitio lungamente a generosi progressi di questa nobile Radunanza unita per lo studio delle Virtù Cavalleresche, per ossequio e merito delle Dame; e vedrai sempre maggiori crescer in lei gli spiriti delle Virtù, et alle attioni di honore e di gloria, che in questo Torneo son state avvivate da medesimi Sig. Accademici, massime da favori del Sig. r Co. Odoardo Pepoli Principe, che principal, e notabilmente concorse (in riguardo all'Accasamento seguito del Sig. Co. Filippo suo figlio) e dalle cooperazioni del Sig. Cornelio Malvasia Senatore, ed Accademico.²⁰

Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è possibile fornire ulteriori dettagli,²¹ ma è certo che il combattimento permise ad altri due Pepoli, Ugo Giuseppe (1633-1685) e Ugucione (?-1670), di guadagnarsi l'onore delle cronache. Il primo per le doti cavalleresche, poi applicate nell'invenzione di altri tornei:

negli essercizj Cavalereschi ei si congiunse in stretta amicizia col Co: Filippo del Co: Odoardo Senatore Pepoli, pur' anch'egli nostro Accademico, e a gara di lui apprese

19. Cfr. *Amor vendicato. Torneo a piedi rappresentato in Bologna da signori cavallieri Infiammati nel teatro dell'accademia loro in occasione delle felicissime nozze dell'illustrissima signora contessa d. Anna Maria Borromei Pepoli. Invenzione e poesia del sig. r Gregorio Belsensi*, Bologna, per gli Eredi del Dozza, 1653. Gregorio Belsensi è anagramma di Berlingero Gessi, accademico gelato esperto in questioni cavalleresche. Per lo spettacolo mi limito qui a rimandare a MONALDINI, *Cornelio Malvasia*, cit., pp. 214, 217-222 e passim.

20. *Amor vendicato*, cit., p. [5v].

21. Nuove informazioni potrebbero emergere dalle ricognizioni che sto conducendo sul fondo della famiglia Pepoli conservato all'ASBo, che consta di 764 pezzi, un volume, 163 registri e 847 buste. Cfr. <http://www.archiviodistatobologna.it/bologna/patrimonio/complessi-archivistici?phrase=pepoli&core=asboAnagrafe&ricerca=libera#n> (ultima data di consultazione: 6 ottobre 2022). In un secondo momento le ricerche si concentreranno anche sui materiali della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, dove si trova parte della documentazione prodotta dal ramo comitale della famiglia. Cfr. M. FANTI, *Consistenza e condizioni attuali delle raccolte manoscritte della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LXXIV, 1979, p. 27. Sulle complesse vicende legate dell'archivio si veda, oltre alla scheda descrittiva redatta nel 2013 da Lucia Ferranti e Lucia Piccinno per il progetto *Una città per gli archivi* (<https://www.cittadegliarchivi.it/pages/getDetail/sysCodeId:IT-CPA-SP00001-0000159#contenuto>; ultima data di consultazione: 6 ottobre 2022), *Agostino Sieri Pepoli mecenate trapanese del tardo Ottocento*, a cura di M.L. FAMÀ, Trapani, Regione siciliana-Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione-Museo regionale 'A. Pepoli', 2004; *Frammenti di un museo disperso. Il collezionista Agostino Sieri Pepoli e la ricostruzione della sua raccolta bolognese di stampe e disegni*, a cura di V. RONCUZZI ROVERSI MONACO e S. SACCONI, Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, 1994; *Scigni di memorie. Gli archivi familiari nelle dimore storiche bolognesi*, catalogo delle Giornate europee del patrimonio *Un patrimonio venuto da lontano* (Bologna, 23-24 settembre 2006), Bologna, Fondazione Cassa di risparmio di Bologna, 2006, pp. 41-56.

il Cavalcare da Ottaviano Fantuzzi, la scherma da Cammillo Salaroli prima, e poscia da Obizzo Annibale Marescalchi, Cavalieri d'inimitabil agilità, e valore in simil maneggio, e l'armeggiare à piè, e a Cavallo dal Co: Ascanio Bentivogli. E'l profitto fattone palesò trà gli Accademici Cavalieri Infiammati nel Torneo dell'Amor Vendicato combattuto da essi l'anno 1653 ed essercitando l'ufizio di Padrino in varie Giostre, e Barriere, con essere anche stato più volte eletto Capolizza. E perciò il giuoco d'Armi a Cavallo, che il Carnevale del 1671 sulla pubblica piazza si gentilmente si praticò da' Cavalieri Bolognesi, fù sua invenzione di tutto punto, ed egli stesso mostrò con qual maniera si doveva operare, facendo tutte le operazioni.²²

Il secondo per aver evitato un incidente diplomatico causato dal modo in cui era stato dipinto lo stemma di Giuseppe Maria Grimani su uno dei palchi del teatro.²³ Credo per altro che si possa supporre un suo diretto coinvolgimento nell'allestimento dell'*Amor vendicato*, visto che in quegli stessi anni stava agendo come intermediario nell'organizzazione di altri spettacoli. A lui, ad esempio, si rivolgeva Paolo Emilio Fantuzzi, lontano da Bologna a seguito di alcune vertenze legali, perché seguisse in sua vece la preparazione delle recite programmate per la stagione 1652-1653 al teatro Guastavillani, di cui Fantuzzi era impresario assieme a Cornelio Malvasia.²⁴ In quel ciclo di spettacoli era coinvolta anche Anna Francesca Costa, protetta da Giovan Carlo de' Medici e assistita da Ferdinando Cospi.²⁵ La cantante aveva preso su di sé l'onere della produzione dell'*Ergirodo* di Giovanni Andrea Moniglia,²⁶ salvo poi trovarsi improvvisamente privata dell'utilizzo della sala:

Si compiacque il Serenissimo Signor Cardinale Giovan Carlo comandarmi che io sortissi la Signora Francesca Costa e con sue proprie lettere e con quelle di Vostra Signoria Illustrissima e del Signor Marchese Niccolini, in conto di farli ottenere dal Signor Quaranta Fantuzzi il teatro qui per recitarci l'opera che ha per mano et oggidì incamminata con molte sue spese. Si contentò il Signor Quaranta concederlo, in grazia di Sua Altezza Reverendissima, senza condizione alcuna, maxime di prescrizione di tempo et

22. *Memorie, imprese e ritratti de' signori accademici Gelati di Bologna raccolte nel principato del signor conte Valerio Zani il Ritardato*, Bologna, Manolesi, 1672, pp. 398-399.

23. L'episodio è riportato in MONALDINI, *Cornelio Malvasia*, cit., p. 219. Sul Guastavillani cfr. ID., *Il teatro di Filippo Guastavillani, i Riacesi e l'opera 'alla veneziana' a Bologna (1640-60)*, «Il sagggiatore musicale», xxv, 2018, 2, pp. 247-298.

24. Cfr. MONALDINI, *Cornelio Malvasia*, cit., pp. 201-211.

25. Cfr. T. MEGALE, *Il principe e la cantante. Riflessi impresariali di una protezione*, «Medioevo e Rinascimento», vi / n.s. III, 1992, pp. 211-233.

26. Cfr. *L'Ergirodo. Dramma musicale di Gelinio Valgemma Adriano, all'eminetiss. e reverendiss. sig. cardinale Lomellino legato*, Bologna, Eredi del Dozza, 1652. Sull'episodio si veda: T. MEGALE, *Altre novità su Anna Francesca Costa e sull'allestimento dell'Ergirodo*, «Medioevo e Rinascimento», vii / n.s. IV, 1993, pp. 137-142.

io ne ringraziai. Per ordine di Sua Altezza si ricevette il teatro in consegna e la Costa ne fece l'inventario con le obbligazioni e si accordò tutte le soddisfazioni, che però messi mano ad accomodarlo a far scene dal Colonna bellissime [...] e quanto l'occorre per bene perfezionare un'opera la quale è aspettata da tutta questa città con brama. Questa mattina la Signora Francesca tutta adolorata mi fa sapere che *il Signor Conte Uguccioni di Peppoli, che è stato a dire di commissione del Signor Quaranta Fantuzzi che è a Roma*, che per tutto il presente mese elle deva aver sgombrato il suo teatro, avendolo per il primo di del anno nuovo concesso ad altri comici musichi, tanto mi dice lei medesima, non lo sapendo io da altri, pure lo credo. Ma non posso già capire come segua tal risoluzione, mentre Sua Altezza è stata servita senza provizione di tempo e la Costa non può appena a quel tempo cominciar l'opera, [ma] che finirla volendoli almeno tutto gennaio. Ora è vero che le prime domande furono per tutto dicembre, ma essendosi poi andato avanti con li negoziati per le pretenzioni che avea il Signor Fantuzzi di ponti e d'altro, si è poi terminato senza alcuna dichiarazione, anzi mostrato d'aver licenziato altri che domandavano il teatro per servire Sua Altezza. Mi fa istanza la Signora Francesca che io ne dia conto a Sua Altezza Reverendissima, lo fo con questa supplicando Vostra Signoria Illustrissima parteciparlo all'Altezza Serenissima, a comando della quale sarò prontissimo e se Sua Altezza o Vostra Signoria Illustrissima mi scriveranno sopra ciò la supplico di lettera mostrabile per poter meglio effettuare.²⁷

Le «pretenzioni» di Fantuzzi causarono non poco scontento. Come noto la situazione si risolse grazie al tempestivo intervento di Cospi e della corte medicea, che permise di giungere a un compromesso che salvaguardò gli interessi di entrambe le parti, ma l'ambiguo atteggiamento dell'impresario non fu apprezzato a Firenze, dove invece non mancarono parole di stima per Pepoli:

Doppo scritta altra mia a Vostra Altezza Serenissima, mi giunse l'inclusa mandatami dal Signor Quaranta Fantuzzi, quale presento che la supplica per il Signor Antonio suo musico. Devo però come ben e vero servitore umilissimo di Vostra Altezza rappresentarli che il Signor Quaranta non è qui, né può venire e l'opera deve qui recitarsi senza protezione al sicuro di nessuno, fuor che della giustizia, e si fa per guadagno in tutto e per tutto. Et io non so immaginarmi il modo come questo cavaliere voglia intraprendere questa opera senza la sua persona, *confidando solo nel Signor Conte Uguccione Peppoli, dolcissimo signore*, che col esempio del anno passato andrà molto guardingo.²⁸

27. Lettera di Ferdinando Cospi a Desiderio Montemagni, Bologna, 6 dicembre 1652, ASFi, *Mediceo del principato*, f. 1505. *Carteggio di Desiderio Montemagni* (1652), II, cc., nn., edita in 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)*, trascrizione in collaborazione con A. EVANGELISTA, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 461.

28. Lettera di Ferdinando Cospi a Giovan Carlo de' Medici, Bologna, 14 gennaio 1653, ASFi, *Mediceo del principato*, f. 5320. *Lettere di diversi al Cardinale Giovan Carlo (1652-53)*, c. 869r., edita ivi, p. 187.

La seconda opera a cui si fa riferimento nei documenti, programmata per gennaio e posticipata a febbraio, è *Il ratto d'Europa* di Francesco Mannelli. Il libretto venne dedicato, ritengo non a caso, a una rappresentante dei Pepoli: la già ricordata Anna Maria Borromeo.²⁹ Non si tratta per altro dell'unica drammaturgia andata in scena al Guastavillani indirizzata a un membro della famiglia.³⁰ Odoardo era già stato omaggiato dei libretti *La siringa, ovvero Gli sdegni d'amore* di Nicolò Zoppio Turchi con musiche di Francesco Bonini (1646)³¹ e *Il Mida* di Carlo Bentivoglio con musiche probabilmente dello stesso compositore (1648),³² a dimostrazione di un legame non solo con il teatro Malvezzi, ma anche con il Guastavillani.

Nel frattempo, grazie a un'attenta politica matrimoniale, i nobili bolognesi si trovarono imparentati con le principali casate italiane. Scorrendo l'*Indice generale dei congiunti dei Pepoli* e quello dei *Suoceri* due cognomi risultano per noi particolarmente interessanti: i Bentivoglio d'Aragona e i degl'Obizzi.³³ L'importanza del legame tra le tre famiglie non era sfuggita all'epoca neanche a Pio Enea degli Obizzi, come emerge da una lettera da lui indirizzata a Ippolito Bentivoglio:

Sig.r March. mio Sig.r riveritiss.mo

La vostra lettera, assicuratevi, che m'è stata d'immensa consolazione, e che non sono per scordarmi mai del debito mio, e della promessa fattavi d'esservi schiavo in mia vita, come vedrete, e così sarà mia nuora in vita sua serva devota, e stabile della sig.ra D[onna] Lucrezia, e questo carnevale faremo certo qualche dimostrazione, per la quale si vegga non solo la stima e la congiunzion del sangue che passa trà la casa Bentivoglia, La Pepoli e la Obiza, mà voi non avrete altra briga meco che di dire, io la voglio così, e sarete obbedito, e questa, e di ciò vivetene indubitato e sicuro.³⁴

Fu però solo dopo le nozze di Ercole Pepoli (1655–1707), primogenito di Filippo Candido, con Beatrice Bentivoglio – sontuosamente celebrate nel 1676

29. Cfr. *Il ratto d'Europa. Dramma per musica del signor Elvezio Sandri, musica del signor Francesco Manelli. All'illustrissima signora donna Anna Borromei Pepoli*, Parma, Erasmo Viotti, 1653.

30. Cfr. MONALDINI, *Il teatro di Filippo Guastavillani*, cit., pp. 280–281, 290–292.

31. Cfr. *Scenario degli 'Sdegni d'amore'. Rappresentati in musica sul teatro dell'illustrissimo signor Filippo Guastavillani l'anno 1646*, Bologna, Giacomo Monti, s.d. [ma 1646].

32. Cfr. *Mida. Dramma musicale del signor Giulio Contralbo. All'illustrissimo signor patron collendissimo il signor conte Odoardo Pepoli*, Bologna, Eredi del Dozza, 1647.

33. Cfr. *Le famiglie senatorie di Bologna*, 5. *Pepoli*, cit., pp. 438–447.

34. Lettera di Pio Enea degli Obizzi a Ippolito Bentivoglio, Padova, primo dicembre 1673, Ferrara, Archivio di stato (d'ora in avanti ASFe), *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 350, c. 706r., parzialmente trascritta in S. MONALDINI, *L'orto delle Esperidi. Musicisti, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646–1685)*, Lucca, LIM, 2001, p. 284.

con l'allestimento del balletto a cavallo *Le stelle combattute dagli elementi* di Giovanni Paolo Colonna –³⁵ che i bolognesi iniziarono a dialogare alla pari con le personalità più significative del panorama teatrale contemporaneo e ad acquistare stima e riconoscimenti per il loro operato:

Cari[ssi]mo Sig.r Steffane

La prego à voler dire al sig.r Marchese che mi voglia accordare un habito da recitare l'opera una altra volta, poiche *il sig.re Conte Ercole Pepoli la vuole sentire*. L'abito vuol essere da comparsa, come credo che il sig.re Conte scriverà al sig.re Marchese dell'altri, mi mandi ancora la zimara, con capello, una perucha et un spadino, et dica all'amico che mi mandi un bel paro di scarpe al usanza, *perche questa volta vi va di riputazione*. Di gratia la suplico à voler dir al sig.re marchese che voglia vestirmi con tutti i suoi fornimenti.³⁶

Una passione per il teatro, quella di Ercole, che si esplicitava anche nell'organizzazione di opere, oratori e accademie musicali, per i quali cercava di accaparrarsi i servizi dei migliori cantanti disponibili sulla piazza:

Bologna li 4 ap[ri]le 82

S.r mar.se Pron Col.mo

Lei si compiaque intenzionarmi il favore di Checco [il castrato Francesco de Castris] purchè non dessi poste false, onde ser[vi]re à monsig[no]re Ill[ustriss]imo Vice[lega]to, et aderire à quanto lei desidera la prego subito spedire l sud[dett]o qui in barcha, volendo fare dimani sera l'oratorio,³⁷ così comandatomi da monsig[no]re in ordine del passaggio del Co[n]te di Couvigni masaro di campo gen[era]le nello stato di Mil[an]o. Lei perdoni se con troppa premura pretendo ricevere le sue grazie, provendendo ciò dal sommo desiderio tengo di ser[vi]re à monsig[no]re sud[ett]o, et at-

35. Cfr. *Le stelle abbattute dagli elementi. Torneo rapresentato in Ferrara da diversi cavalieri per ossequiare il merito infinito dell'emin.mo rev.mo prencipe il sig. cardinale Sigismondo Chigi loro dignissimo legato. Nel tempo che si fecero le nozze fra la signora Beatrice Bentivogli, e sig. conte Ercole Pepoli*, Ferrara, Eredi di Giulio Bulzoni Giglio, 1676; M. VANSCHEEUWIJCK, *The Baroque Equestrian Ballet: A Rediscovered Torneo by Bolognese Composer Giovanni Paolo Colonna (1676)*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*. Atti del convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002), a cura di M. DELLABORRA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 191-205.

36. Lettera di Ippolito (?) a Stefano Modonese, Trecenta (Ro), 28 febbraio 1682, ASFe, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 371, c. 298r., parzialmente trascritta in MONALDINI, *L'orto delle Esperidi*, cit., p. 492.

37. Si tratta de *Il Nabal, ovvero l'ingratitude punita* di Pietro degli Antoni, effettivamente eseguito in casa Pepoli il 5 aprile 1682. Cfr. *Il Nabal, ovvero l'ingratitude punita. Oratorio havutosi in casa degl'ill.mi sig.ri senatore conte Ercole, e Cornelio Pepoli la sera delli 5 aprile 1682. Musica del sig. Pietro degli Antonii*, Bologna, Manolessi, s.d. [ma 1682]; C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori del Monti, 1888 (rist. anast. Bologna, Forni, 1965), p. 273.

tendo i suoi favori. Mi confermo suo.
Dev.mo ob.mo ser.re figlio
Ercole Pepoli³⁸

Le do poi parte che si travaglia per l'accademia accennata, ed hoggi si è ottenuta la parola dal sig.r D. Giuglio Cesare di cantare in d[ett]a Accad[emi]a, con tutto quello che in Bologna dica non voler cantare in alcun'altro loco. Si è apperto un sontuoso teatro sù la fiera con la gloria particolare del nostro sig.r Co[nte] Ercole e si preparano molti divertimenti per la festa popolare.³⁹

Ma anche partecipando in prima persona o ospitando nel proprio palazzo recite di nobili dilettanti,⁴⁰ spesso presentate con sontuosi apparati. Un'attività che contribuì in maniera determinante a diffondere quella drammaturgia francese così importante per la storia dello spettacolo felsineo:

Bolog[n]a li 2 marzo 83
Sig.re mar.se mio P.ron Col.mo
Esendo quasi terminato il carnevale senza veruna novità degna di rimarco, solo le due comedie recitate dalle dame «e» cavag[lie]ri, una in casa Riari dom[eni]ca sera dove la Co[ntes]sa mia reccitò, e fù beliss[i]ma in ogni qualità, avendo mio fratello à proprie spese fatto una sontuosa scena e doppo una cena à 24 dame che fù di tutta perfezione e ser[vi]ta à meraviglia. Hieri sera in casa Bargelini si fece dall'altra comp[agni]a delle dame la loro commedia che fu il Cid, essendo anche in questa la scena bella ma i recchanti toccorno il non plus ultra nel ben rappresentarla, con q[ues]ti pochi divertimenti qui si termina il carnevale et io secono la parola data sarrò costi quanto p[rim]a e dirrei precisamente il quando se un affare premuroso col s.r Co[nte] Riniero non mi trattenesse qualche giorno; prego in tanto la di lei bontà continuarmi le sue grazie con l'Em[inentiss]imo vescovo mentre con ogni osequio mi conservo suo Dev.mo et Oblig.mo Ser.re figlio
Ercole Pepoli⁴¹

38. Lettera di Ercole Pepoli a Ippolito Bentivoglio, Bologna, 4 aprile 1682, ASFe, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 371, c. 567r., edita in MONALDINI, *L'orto delle Esperidi*, cit., p. 503.

39. Lettera di Gregorio Malisardi a Ippolito Bentivoglio, Bologna, 17 agosto 1683, ASFe, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 375, c. 263r., edita in MONALDINI, *L'orto delle Esperidi*, cit., p. 586.

40. Per una corretta interpretazione del termine 'dilettanti' cfr. E. MATTIODA, *Per una definizione storica di 'dilettante' (1660-1800)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIII, 2016, pp. 354-404.

41. Lettera di Ercole Pepoli a Ippolito Bentivoglio, Bologna, 2 marzo 1683, ASFe, *Archivio Bentivoglio d'Aragona, Lettere sciolte*, b. 374, c. 302r., edita in MONALDINI, *L'orto delle Esperidi*, cit., pp. 555-556.

Gli esempi potrebbero proseguire, ma interessa qui rilevare come le competenze impresariali e la passione per il teatro e per la musica di Ercole furono ereditate e portate avanti dai suoi discendenti.⁴² A cominciare dai nipoti Alessandro (1682-1731) e Sicinio (1684-1750), figli del fratello minore Cornelio (1659-1707), anch'esso sposato con una Bentivoglio: Maria Caterina.⁴³ I loro preziosi epistolari sono conservati presso l'Archivio di stato di Bologna⁴⁴ e fin dalle prime pionieristiche campionature è stato chiaro che quei documenti avrebbero permesso di entrare in una maniera inaspettata nella vita teatrale emiliana e veneziana⁴⁵ della prima metà del Settecento e di ascoltare direttamente le voci e le testimonianze di molti dei suoi protagonisti. Il patrimonio conservato è infatti ben più ampio di quanto fino ad oggi creduto. In passato le indagini sul fondo si sono concentrate quasi esclusivamente su Farinelli,⁴⁶

42. Per motivi di spazio non mi è possibile soffermarmi su Alessandro (1757-1796), drammaturgo e impresario, che tra il 1788 e il 1796 fece costruire e gestì un teatro collocato al secondo piano di palazzo Cavalli a San Vidal, nel veneziano sestiere di San Marco; su Carlo (1796-1881), librettista de *I puritani* di Vincenzo Bellini; sul già ricordato Gioacchino Napoleone, che si distinse anche come drammaturgo. Cfr. M. CALORE, *Alessandro Pepoli*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e in Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, Modena, Mucchi, 1986, pp. 191-199; ID., *Gioacchino Napoleone Pepoli drammaturgo*, «Strenna storica bolognese», xli, 1991, pp. 85-102; J. ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, passim; *Risorgimento e teatro a Bologna 1800-1849*, a cura di M. GAVELLI e F. TAROZZI, Bologna, Pàtron, 1998, passim; F. DELLA SETA, *'I Puritani' di Carlo Pepoli e Vincenzo Bellini. Il libretto e il dramma musicale*, «Atti e memorie dell'Arcadia», iii, 2014, pp. 341-359; S. MINUZZI, *Pepoli, Alessandro Ercole*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., vol. 82 (2015), pp. 258-260; A. KÖRNER, *Pepoli, Carlo*, ivi, pp. 261-266.

43. Rettifico qui, almeno in parte, una mia precedente nota in cui affermavo che i due fratelli avessero ereditato l'interesse per il teatro dalla madre e dalla famiglia di lei; mentre si doveva al padre, colto scrittore e poeta, il gusto per le cose preziose, a cui Sicinio si dedicò con l'infalibile competenza dell'intenditore: quadri, libri, porcellane, abiti eleganti, vini francesi, pregiati cavalli di razza furono solo alcune delle cose da lui collezionate. È invece evidente come, nella loro attività di mecenati e impresari, Alessandro e Sicinio portassero avanti una tradizione a lungo coltivata da entrambi i rami familiari. Cfr. L. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sicinio Pepoli*, in *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains*, cit., pp. 361-372: 364, nota 19.

44. Si riveda la nota 21.

45. Alessandro soggiornò a lungo a Venezia, da dove quasi settimanalmente scriveva al fratello per aggiornarlo sulle novità della vita teatrale in Laguna dimostrando per altro delle notevoli competenze. Alessandro risiedette a Venezia all'incirca dal 1719 al 1731, e nelle sue lettere si dimostra uno spettatore teatrale attento e critico, accurato nei suoi dettagliati dispacci, in cui riporta successi e fallimenti delle stagioni d'opera, spesso con dovizia di dettagli tecnici sulle esecuzioni dei cantanti. Per uno *specimen* cfr. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna*, cit., pp. 370-372 e passim.

46. Cfr. almeno F. BORIS-G. CAMMAROTA, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, «Accademia Clementina. Atti e memorie», n.s. 27, 1990, pp. 183-237; M. ARMELLINI, *Carlo Broschi detto il Farinelli*, in *Le stanze della musica. Artisti e musicisti a Bologna dal '500 al '900*, cata-

di cui sono state pubblicate sessantasette lettere autografe scritte tra il 1731 e il 1749 –⁴⁷ o, in seconda battuta, in relazione a Hasse,⁴⁸ Predieri⁴⁹ e Vivaldi,⁵⁰ ma molti altri nomi stanno emergendo, a cominciare da quelli dei cantanti e delle virtuose: Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni,⁵¹ Giustina Turcotti, Mariano Niccolini, Gregorio Babbi e la moglie Giovanna,⁵² Lucia Facchinetti, che nel 1737 fu tra gli interpreti del *Siface* di Leonardo Leo, rappresentato al teatro Malvezzi con scene di Francesco Bibiena e costumi di Natale Canziani, entrambi in contatto epistolare con Pepoli:

Argomenti di somma confusione, e di rossore mi porge l'osseq.^{to} foglio di V.a Ecc.^{za}, rillevando in esso la gentilezza del suo grand'animo, in una estesa troppo superiore alla tenuità del mio merito. Una tanta sorpresa mi renderà giustificata, se con sentim.^{to} proportionato non mi è concesso di corrispondere, e spererò che il silenzio sia un interprete più sincero del sommo rispetto con cui venero le grazie di V.a Ecc.^{za}. Sarà bensì mio studio incessante di procurare di meritare nell'incontro che mi si presen-

logo della mostra (Bologna, 24 novembre 2002–23 febbraio 2003), a cura di M. A., Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2002, pp. 111-126; F. BORIS, 'Vado al teatro per disporre festa'. *Farinelli: lettere dalla Spagna al conte Sicinio Pepoli*, in *Il fantasma del Farinelli*, a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2005, pp. 61-87; E. CORP, *Farinelli and the Circle of Sicinio Pepoli: A Link with the Stuart Court in Exile*, «Eighteenth-Century Music», 2005, 2, pp. 311-319; *Il Farinelli e gli evirati cantori*. Atti del convegno internazionale di studi in occasione del 300° anniversario della nascita di Carlo Broschi a cura di L. VERDI (Bologna, 5–6 aprile 2005), Lucca, LIM, 2007; *Il Farinelli ritrovato*. Atti del convegno di studi a cura di L. VERDI (Bologna, 29 maggio 2012), Lucca, LIM, 2014; S. MAZZONI, «Qualche presa di Farinello». *Carlo Broschi in Spagna*, «Drammaturgia», xv / n.s. 5, 2018, pp. 83-165; *Mito, storia e sogno di Farinelli*, a cura di L. VERDI, Lucca, LIM, 2021.

47. Cfr. C. BROSCHI FARINELLI, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, a cura di C. VITALI, con una nota di R. PAGANO, prefaz. e collaborazione di F. BORIS, Palermo, Sellerio, 2000.

48. Cfr. S. DURANTE, *Alcune considerazioni sui cantanti di teatro del primo Settecento e la loro formazione*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*. Atti del convegno internazionale di studio (10–12 settembre 1981), Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 427-481; 441 n., 452-453, 461, 465-469; R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'epos, 2004, pp. 106-112.

49. Cfr. P. GUIDOTTI, *Lettere da Vienna (1738-1741) di Luca Antonio Predieri al conte Sicinio Pepoli*, «Strenna storica bolognese», XXXVIII, 1988, pp. 219-246.

50. Cfr. A. CAVICCHI, *Inediti nell'epistolario Vivaldi-Bentivoglio*, «Nuova rivista musicale italiana», 1967, 1, pp. 45-79; C. VITALI, *Vivaldi e il conte bolognese Sicinio Pepoli: nuovi documenti sulle stagioni vivaldiane al Filarmonico di Verona*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1989, 10, pp. 25-56; ID., *I fratelli Pepoli contro Vivaldi e Anna Girò. Le ragioni di un'assenza*, «Informazioni e studi vivaldiani», 1991, 12, pp. 14-46; M. WHITE, *Antonio Vivaldi. A Life in Documents*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 207-210.

51. Cfr. VALLIERI, *Tra Bologna, Venezia e Vienna*, cit., pp. 370-372.

52. Cfr. L. VALLIERI, «L'opera non può essere se non che superba e bella con tutta magnificenza». *Niccolò Jommelli al teatro Malvezzi di Bologna (1741-1742)*, «Drammaturgia.it», 13 novembre 2021 (<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=8274>).

terà di servirla in cod.^o teatro, et arderei non dubitar dell'intento ogni qualvolta la parte fosse addattata alla mia poca habilità.⁵³

Si trovano poi testimonianze sui compositori – tra cui Jommelli e Leo – librettisti e scenografi, Bibiena *in primis*.⁵⁴ Ma l'aspetto più interessante, e fino ad ora più trascurato, è quello relativo ai costumisti, ai coreografi, ai ballerini⁵⁵ e, non da ultimo, agli altri mecenati, impresari e nobili protettori, declinati anche in chiave femminile. Ne è un esempio Licinia Martinengo che, preoccupata per il proprio protetto, Mariano Niccolini detto Marianino, impegnato al Malvezzi nella parte dell'imperatore Giustiniano III nell'*Ezio* di Jommelli, lo raccomanda al Pepoli:

Mi riesce cara la congiuntura di rinovare a V.E. le protesse del mio obbligatis.mo rispetto nel portarsi, che fa costì il S.r Mariannino Virtuoso di musica; come per intercessione mia, e per la gloria di servire l'Ecc.a V.a e cotesti Cav.ri Impresarij⁵⁶ si è disposto ad accettare l'impegno di cot.a recita, ancorché avesse non poca ripugnanza per non sapere con qual compagnia avesse da recitare, così non posso dispensarmi di raccomandarlo nella più efficace maniera all'autorevole di lei padrocinio, onde veda di agevolargli tutti i mag.ri vantaggi ed onorevolezze, non tanto per il merito suo, che per l'interesse, che io debbo avere nelle sue stesse convenienze [...] le rinovo le mie premurose raccomandazioni per il detto sig. Marianino quale altro impiegherà tutto il suo sapere per ben servire cotesti sig.ri Impresari così spero che non sarà per manchevole anche per ciò la di lei autorevole protezione della quale io gliene conserverò tutto l'obbligo, in prova di che ambirò l'onore de suoi comandi graditi.⁵⁷

53. Lettera di Lucia Facchinetti a Sicinio Pepoli, Venezia, 5 gennaio 1737, ASBo, *Archivi privati e diversi, Fondo Pepoli*, v. *Carteggi*, b. 158, fasc. 1737 (inedita).

54. Cfr. *I Bibiena: una famiglia europea*, catalogo della mostra a cura di D. LENZI e J. BENTINI, con la collaborazione di S. BATTISTINI e A. CANTELLI (Bologna, 23 settembre 2000-7 gennaio 2001), Venezia, Marsilio, 2000, p. 435.

55. Un aspetto che, in realtà, non dovrebbe sorprendere, visto che la prima missiva intercorsa tra Sicinio Pepoli e Farinelli, almeno tra quelle note, riguarda proprio la ricerca di una «truppa de ballerini» da scritturare per l'imminente stagione al teatro Malvezzi. Cfr. lettera di Carlo Broschi Farinelli a Sicinio Pepoli, Torino, 3 febbraio 1731, pubblicata in BROSCI FARINELLI, *La solitudine amica*, cit. pp. 77-79: 77.

56. Il riferimento è ai «Cavalieri uniti» o «Interessati all'Opera», che gestivano il teatro Malvezzi e di cui faceva parte anche Sicinio. Cfr. M. CALORE, *Il nobile teatro Malvezzi*, «Strenna storica bolognese», XLIV, 1994, pp. 97-123; ID., *Il nobile teatro Malvezzi di Bologna e il Farinelli*, in *Il Farinelli e gli evirati cantori*, cit., pp. 25-45.

57. Lettera di Licinia Martinengo a Sicinio Pepoli, Brescia, 6 aprile 1741, ASBo, *Archivi privati e diversi, Fondo Pepoli*, v. *Carteggi*, b. 162, fasc. 1741 (inedita). Cfr. VALLIERI, «*L'opera non può essere se non che superba e bella con tutta magnificenza*», cit.

Un virtuoso per altro particolarmente apprezzato dai bolognesi, come conferma Alfonso Herculani, uno degli impresari del teatro, dopo aver assistito a una sua esibizione a Reggio:

L'Opera di Reggio è magnifica, ma è mancante in molte parti, che poi sinceramente le dirò a bocca al mio ritorno e solamente dirò all'E. V. che basterebbe a noi che Marianino cantasse con più di riputazione, e son sicuro, che migliore senza fallo e senza alcuna prevenzione sarebbe la nostra. Quello che posso dirle si è che Salimbeni canta come un Angelo, ed Amorevoli è molto buono, ed aplaudito da tutti. Il rimanente ha molti difetti, particolarmente la Musica, e Balli, che sono meno che mediocri.⁵⁸

Un altro aspetto che sta emergendo dalla lettura dell'epistolario dei due fratelli è la fitta rete di conoscenze e di relazioni che, soprattutto Sicinio, intrecciò in Italia, con interlocutori a Ferrara, Roma (dove risiedeva la famiglia della moglie, Eleonora Colonna), Venezia, Firenze (dove poteva contare sull'appoggio del marchese Luca Casimiro degli Albizzi),⁵⁹ Napoli e Verona. Una geografia che si sta via via definendo arrivando a toccare le principali capitali europee: Madrid, Londra, Vienna, Monaco di Baviera. Queste relazioni permisero ai due Pepoli sia di svolgere un efficace ruolo di intermediari a livello internazionale, sia di essere dei lungimiranti committenti che contribuirono a fare di Bologna una delle capitali europee dello spettacolo operistico.

58. Lettera di Alfonso Herculani a Sicinio Pepoli, Reggio, 9 maggio 1741, ASBo, *Archivi privati e diversi, Fondo Pepoli*, v. Carteggi, b. 162, fasc. 1741.

59. Fitti furono poi gli scambi epistolari con Ferdinando de' Medici. Cfr., ad esempio, quanto registrato in L. SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 107.

SUMMARIES

SAGGI

PAOLA VENTRONE

Paradisi e voli angelici nello spettacolo e nell'iconografia in Italia nel lungo Quattrocento

At the beginning of the 15th century, stage machines were developed in Florence to set up the mysteries of the *Annunciation*, *Ascension* and *Pentecost* in some churches of the city. The architect-engineer Filippo Brunelleschi, according to Giorgio Vasari, perfected the structure. These apparatuses represented heaven in three dimensions, with God the Father and his angels personified by live singers and musicians who hovered in the air in a whirlwind of dances of lights and sounds. The aim of this essay is to show, on the one hand, that the function of these apparatuses was to offer the faithful an imaginary of heaven, inspired by the model of Dante's *Comedy*, which they had never seen before in the pictorial representations widespread in places of worship; and, on the other hand, that the image of heaven as a place of delight, light and infinite joy was intended to directly stimulate the emotional sensitivity of believers, encouraging them to behave as good Christians in order to enter it after death. In addition to the emotional impact aroused on the public by these stage sets, is taken into consideration the visual and kinetic suggestion that this new representation of heaven exerted on artists, both Florentine and non-Florentine, irreversibly influencing their figurative lexicon, as evidenced by the numerous iconographic sources examined. Finally, some examples of reworking of Brunelleschi's machines in non-Florentine contexts and for themes other than religious ones are analysed, as in the case of the *Feast of Paradise*, created in Milan by Leonardo da Vinci in 1490, and in various representations, sacred and profane, set up in Ferrara between the end of the 15th century and the first years of the 16th century.

Keywords: Florence, mystery plays, staging machinery, heaven, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Milan, Ferrara.

ISABELLA INNAMORATI

Postille a 'Dello inganno' di Iacopo del Polta

The advancement of studies on Florentine theater in the early decades of the 16th century has underlined the importance of deepening the investigation on the social subjects of the commissioners and on the productive dynamics of the context, especially in relation to a particular group of dramaturgical texts that are formally independent of the supervening comedy modeled on the Latin specimens and tested in Padan and Roman courts. These are texts defined as moral comedies for the thesis that is to be

SUMMARIES

demonstrated, and for the allegorical figures that intervene in them. Texts that would seem to fade behind a monotonous sentence but on the contrary reveal precise intentions and communicative purposes only that they are traced back, where possible, to the client groups and recipients. Such is the case of Jacopo del Polta's *Dell'Inganno* who composed his moral comedy at the request of the Compagnia della Cicilia, that is a brotherhood that owned an oratory dedicated to the prayer and worship of Santa Cecilia, near the Franciscan Convent of Fiesole. At some moment the pious brotherhood and the neighboring Franciscan fathers had quarreled over the ownership of a wall. Del Polta's operetta, recited to entertain the confreres during the banquet, aimed to persuade them to overcome conflicts.

Keywords: Theatre, Renaissance, Florence.

NICOLA BADOLATO

«Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia»: i libretti di Adriano Morselli per il San Giovanni Grisostomo (1688-1692)

This paper examines a series of *drammi per musica* written by Adriano Morselli during the last years of his own career as librettist for the Teatro di S. Giovanni Grisostomo in Venice: *Amulio e Numitore* (1689), *Pirro e Demetrio* (1690) and *L'incoronazione di Serse* (1691), with music by Giuseppe Felice Tosi; *La pace fra Tolomeo e Seleuco* (1691) and *L'Ibraim sultano* (1692), with music by Carlo Francesco Pollarolo. Investigating a series of *topoi* and dramaturgical devices that place this works in the wake of the writing conventions of late seventeenth-century Venetian opera, the paper takes into consideration the dramatic models employed by the poet, with their direct influences from the classical French theatre. This allows us to consider Morselli's *libretti* as an example of a poetic trend, only partially studied by teatrologists and musicologists, which flourished in Venetian opera during the last quarter of the 17th century.

Keywords: Musical Dramaturgy, 17th Century Venetian Opera, Adriano Morselli, Teatro di San Giovanni Grisostomo.

ELENA CERVELLATI

Raccontare una ballerina dell'Ottocento: alcuni discorsi intorno a Sofia Fuoco (1830-1916)

Sofia Fuoco is an Italian dancer trained by Carlo Blasis at the Teatro alla Scala. She becomes a celebrated ballerina in Giuseppe Verdi's operas, both in Milan and Paris (where she has her debut in 1846), as well as in full-length ballets created for herself. After Paris, she dances in London and Madrid, but also in dozens of less important cities, until her retirement from the scene in the late fifties, popularizing in Europe the sunny spirit of the so-called »Italian style«. In addition to the mostly positive comments by the press, which praised her amiability, vivacity and warmth, and to the

SUMMARIES

florilegium of praising compositions, quite usual for the dancing celebrities, some biographical writings are also published that depict a ballerina with technical skills, temperament and beauty, but also a good-hearted woman. Through the privileged lens of Sofia Fuoco's »microhistory«, this essay focuses on the critical and biographical multicultural discourses of the time, but also it investigates the modes of construction of the artistic identity of an Italian dancer of the mid-Nineteenth Century Europe.

Keywords: Sofia Fuoco, ballet, Nineteenth Century, bigraphical discourse.

DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

ILARIA CONTESOTTO

Gli affittuali dei palchi del San Giovanni Grisostomo (1678)

This intervention aims to analyze the spatial arrangement of the tenants in the different orders of the San Giovanni Grisostomo's theater during the opening season, through the study of the documents from the notary of the Grimani's brothers (named Fratina), now preserved in the *Archivio di Stato* di Venezia. The opening years of San Giovanni Grisostomo are significant from a political point of view; tensions within the aristocracy had worsened after the entry of a substantial number of families, obtained thanks to the outlay of a large sum of money. The phenomenon will be so destabilizing that it will take years to reach a new balance in the *Maggior Consiglio*. The evidence found allow us to affirm that not only the theater layout reflected the divisions within the patriciate, but also that the tenancy of the boxes from some rapidly growing families may have underpinned an intention of social ascent, thanks to the physical closeness between the new acquisitions and the historical affiliates of the patriciate. Finally, it is found that the positioning of some families, ambassadors or important political personalities could become a pretext for the establishment of new alliances.

Keywords: sociability, boxes, patriciate, San Giovanni Grisostomo, social structure.

RICERCHE IN CORSO

FRANCESCA SIMONCINI

Specialisti del teatro comico del primo Novecento: Dina Galli, Antonio Gandusio, Amerigo Guasti

The section is devoted to the biographical profiles of Dina Galli (1877-1951), Antonio Gandusio (1872-1951) and Amerigo Guasti (1870-1926).

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

SUMMARIES

EMANUELA AGOSTINI

Dina Galli

Trained in the great family of Edoardo Ferravilla's Milanese dialect companies, in early twentieth century Dina Galli becomes one of the greatest comic actresses of Italian scene. She plays with great contemporary actors such as Virgilio Talli and Antonio Gandusio and she explores all the expressive languages of performance: theater, radio and cinema.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

GIULIA BRAVI

Antonio Gandusio

Antonio Gandusio is among the last Brillante to tread the Italian scenes. Not a son of art, he becomes one of the most important exponents of Italian comedy of early twentieth century. In his career he acts with actors such as Ermete Novelli, Flavio Andò and Lyda Borelli. In addition to being a theater, radio and cinema's performer, he is a refined book collector and passionate reader.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

GABRIELLA CAMBIAGHI

Amerigo Guasti

Trained at the acting school of Luigi Rasi in Florence, Amerigo Guasti affirmed himself as appreciated Brillante between 19th and 20th century. As well as being a good interpreter, he is a skilled 'Capocomico' and director of his own companies. Since 1906 he establishes a permanent collaboration with Dina Galli. He is also a translator and author of dramatic texts, newspaper articles and an autobiographical book.

Keywords: biography, actors, repertory, performance.

INDIZI DI PERCORSO E PROGETTI

LORENA VALLIERI

La famiglia Pepoli tra mecenatismo e impresariato. Prime considerazioni

The contribution presents the first results of an ongoing research on the patronage activities of the Pepoli, one of the oldest Bolognese families. The prestige of their aristocracy, their considerable riches, their love of pageantry and a select education permitted them to present as refined patrons, with an activity that gradually developed

SUMMARIES

into a modern business. If the protection accorded by Sicino Pepoli to Farinelli is the best-known episode, other members of the family were able to establish themselves on the European theatrical scene and acquire recognition unsuspected to this day.

Keywords: Bologna, Pepoli, patronage.

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).

Nicola BADOLATO è professore associato in Musicologia e Storia della musica presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove insegna Teoria musicale e Drammaturgia musicale. Si interessa soprattutto di librettistica e storia dell'opera veneziana nel Seicento. Collabora all'edizione critica delle opere di Francesco Cavalli (dal 2012). È socio del «Saggiatore musicale», della Society for Seventeenth-Century Music (SSCM) e della International Musicological Society, in cui collabora con gli Study Groups *Transmission of Knowledge as a Primary Aim in Music Education* e *Cavalli and 17th-Century Venetian Opera*. Oltre a vari saggi in miscellanee e riviste nazionali e internazionali, ha pubblicato i volumi *All'occhio, all'udito ed al pensiero. Gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia* (2016); *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari* (2013); *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*

(2012); *«Favole fredde e verità fumanti»: due drammi per musica “spagnoli” di Carlo Maria Maggi* (2010).

Giulia BRAVI, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze. È redattrice e autrice per l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) con il quale collabora dal 2016. Le sue ricerche sono rivolte alla storia del teatro italiano di Ottocento e primo Novecento, con particolare interesse per la storia d'attore e la storia dei ruoli. In uscita un saggio su Pia Marchi Maggi e la specializzazione comica femminile (2022); in corso di pubblicazione il volume tratto dalla tesi di dottorato per tab edizioni (2023).

Elena CERVELLATI è docente di Storia della danza e Teorie e pratiche della danza presso l'Università di Bologna, dove cura inoltre la sede europea dell'Archivio Kazuo Ohno. Co-dirige, assieme a Elena Randi, la rivista di studi «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni». È autrice dei volumi *Storia della danza* (2020) e *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (2007), oltre che di saggi che sviluppano i suoi privilegiati temi di ricerca: il balletto nella prima metà dell'Ottocento, le forme della danza contemporanea italiana a partire dagli anni Ottanta del Novecento, le relazioni tra parola scritta e corpo danzante, la videodanza.

Ilaria CONTESOTTO, pianista e direttrice di coro formatasi presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, ha completato la propria formazione laureandosi in musicologia presso l'Università di Bologna. Si è altresì laureata in Scienze ambientali, conducendo studi sull'effetto Tomatis, il metodo Rohmert e le relazioni tra ascolto e pianificazione ambientale. Abilitatasi presso l'Università VIU di Valencia ha insegnato negli istituti secondari italiani e spagnoli per oltre dieci anni. È risultata vincitrice della borsa di ricerca intitolata a Luigi ed Eleonora Ronga erogata dall'Accademia nazionale dei Lincei (2019) e attualmente sta terminando il Dottorato in Musicologia (xxxvi Ciclo) presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Conduce una ricerca sul contenimento e la censura nell'opera veneziana di fine Seicento, con particolare attenzione alla storia culturale del teatro.

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.fu-press.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); *Arlucchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore* (2006; ed. francese 2008).

Isabella INNAMORATI è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Salerno. I suoi studi si sono rivolti alla drammaturgia fiorentina del primo Cinquecento; ai rapporti tra letteratura e teatro nel primo Ottocento, con particolare attenzione ai testi teatrali di Giacomo Leopardi di cui ha curato l'edizione critica; alla regia italiana della seconda metà del XX secolo e ai codici drammaturgici e attorici di Eduardo Scarpetta e Eduardo De Filippo. Tra le sue pubblicazioni: *Giacomo Leopardi. Teatro* (1999) e la curatela al volume Massimo Castri, *I greci nostri contemporanei. Appunti di regia per 'Le Trachinie', 'Elettra', 'Oreste', 'Ifigenia in Tauride'* (2007). Tra i saggi in riviste e volumi: *Morte e rigenerazione del teatro in due interpretazioni registiche italiane dei 'Giganti della montagna'* (2018); *Metateatralità e regia in 'Ogni anno punto e da capo' di Eduardo De Filippo* (2017); *Eduardo Scarpetta* (2012); *Autori, pubblico e attori in una farsa fiorentina del primo Cinquecento* (1987); *Voci nuove di attore in un testo arcaico di farsa* (1985); *Due commedie morali del primo Cinquecento fiorentino* (1982). Fa parte del comitato scientifico della rivista «Sinestesia» e «Sinestesiaonline» ed è responsabile scientifico della rubrica *Rifrazioni* per la rivista «Sinestesiaonline».

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: *Teatri e opera nel Settecento: Livorno* (2020); «*Qualche presa di Farinello*». *Carlo Broschi in Spagna* (2018); «*La gente de esta çiudad 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 Sabbioneta* (1985).

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». Dal 2015 al 2019 è stata Presidente del Corso di laurea Pro. Ge.A.S. dell'Università degli studi di Firenze. Ha pubblicato saggi sul teatro mediceo, sul teatro italiano del secondo Ottocento, sulla Commedia dell'Arte e le monografie *Eleonora Duse Capocomico* e *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse*. 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 e docente a con-

tratto 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». 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, dottore di ricerca in Storia dello spettacolo, è assegnista presso l'Università di Firenze. Ha condotto studi sullo spettacolo a Bologna tra Cinque e Settecento. È caporedattore della rivista annuale «Drammaturgia» e collabora con il portale telematico d'attualità *drammaturgia.fupress.net*. Attualmente collabora al progetto *Le eredità culturali. Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali del territorio fiorentino come contributo agli Obiettivi dello Sviluppo Sostenibile. Spazi per la storia dello spettacolo fiorentino* promosso dal Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze e finanziato dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Tra le sue pubblicazioni: *Tra Bologna, Venezia e Vienna: notizie di spettacolo nel carteggio di Sincio Pepoli* (2022); *I manoscritti di Melchiorre Zoppio il Caliginoso accademico gelato alla Biblioteca Oliveriana di Pesaro* (2021); *Il convento di Santa Maria dei Servi: un luogo teatrale ritrovato nella Bologna del Cinquecento* (2020); *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* (2020).

PAOLA VENTRONE, former fellow di The Harvard University Center for Renaissance Studies – Villa i Tatti di Firenze (1995-1996), insegna Storia del teatro medievale e rinascimentale nella Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Ha curato la consulenza storica e l'organizzazione della messinscena della *Fabula di Orfeo* del Poliziano con la Scuola del Teatro Stabile di Torino di Luca Ronconi (Firenze, Oratorio dei Vanchetoni, 19-20 giugno 1994; Stupinigi, Citroniera della Palazzina di Caccia, 30-31 maggio 1995). Ha studiato il rapporto fra oralità e scrittura nella drammaturgia del Quattrocento e del Cinquecento, nonché le interferenze fra arti figurative e arti dello spettacolo e la comparazione dei regimi politici di Firenze, Milano, Ferrara, e Venezia nella produzione teatrale e spettacolare del Rinascimento. Tra le sue pubblicazioni: *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento* (2016); *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina* (2007, con Giovanna Lazzi); *Gli araldi della commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento* (1993). Ha diretto, curandone il catalogo, la mostra «*Le tems revient*» – «*l tempo si rinnova*». *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico* (1992).

I REFEREES

Per i numeri 7 (2020), 8 (2021), 9 (2022) della nuova serie:

Maria Ines Aliverti (Università di Pisa), Angela Andrisano (Università di Ferrara), Alberto Bentoglio (Università di Milano La Statale), Serena Bianchetti (Università di Firenze), Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Maria Ida Biggi (Istituto per il Teatro e il Melodramma di Venezia), Eugenio Buonaccorsi (Università di Genova), Mariagabriella Cambiaghi (Università di Milano La Statale), Silvia Carandini (Università di Roma La Sapienza), Roberto Ciancarelli (Università di Roma La Sapienza), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle di Parigi), Francesco Cotticelli (Università Federico II di Napoli), Andrea De Marchi (Università di Firenze), Marco De Marinis (Università di Bologna), Antonella Di Nallo (Università di Chieti), Antonella D'Ovidio (Università di Firenze), Marcello Fagiolo (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma), Marialuisa Ferrazzi (Università di Padova), Siro Ferrone (Università di Firenze), Cristina Grazioli (Università di Padova), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Raimondo Guarino (Università di Roma Tre), Isabella Innamorati (Università di Salerno), Paologiovanni Maione (Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli), Lorenzo Mango (Università L'Orientale di Napoli), Elena Mazzoleni (Università di Bergamo), Stefano Mazzoni (Università di Firenze), Stefania Onesti (Università di Padova), Berthold Over (Johannes Gutenberg-Universität di Mainz), Caterina Pagnini (Università di Firenze), Giovanni Polin (Conservatorio di Potenza), Alessandro Pontremoli (Università di Torino), Rudi Risatti (Theatermuseum di Vienna), Ruggero Rugolo (Istituto Veneto di Lettere, Scienze ed Arti di Venezia), Mirella Schino (Università di Roma Tre), Tiziana Serena (Università di Firenze), Luigi Spina (Università Federico II di Napoli), Leonardo Spinelli (Università di Chieti), Gianluca Stefani (Università di Firenze), Elena Tamburini (Università di Bologna), Valeria Tavazzi (Università di Roma La Sapienza), Anna Maria Testaverde (Università di Bergamo), Lorena Vallieri (Università di Firenze), Piermario Vescovo (Università Ca' Foscari di Venezia), Marianna Zannoni (Istituto per il Teatro e il Melodramma di Venezia).

SIRO FERRONE, <i>Per Stefano</i>	9
SAGGI	
PAOLA VENTRONE, <i>Paradisi e voli angelici nello spettacolo e nell'iconografia in Italia nel lungo Quattrocento</i>	11
ISABELLA INNAMORATI, <i>Postille a 'Dello inganno' di Iacopo del Polta</i>	43
NICOLA BADOLATO, «Non ho scritto una tragedia, ma un drama per le scene di Venezia»: i libretti di Adriano Morselli per il San Giovanni Grisostomo (1688-1692)	53
ELENA CERVELLATI, <i>Raccontare una ballerina dell'Ottocento: alcuni discorsi intorno a Sofia Fuoco</i>	105
DOCUMENTI E TESTIMONIANZE	
ILARIA CONTESOTTO, <i>Gli affittuali dei palchi del San Giovanni Grisostomo (1678)</i>	127
RICERCHE IN CORSO	
FRANCESCA SIMONCINI, <i>Specialisti del teatro comico del primo Novecento: Dina Galli, Antonio Gandusio, Amerigo Guasti</i>	149
EMANUELA AGOSTINI, <i>Dina Galli</i>	153
GIULIA BRAVI, <i>Antonio Gandusio</i>	169
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Amerigo Guasti</i>	201
SUMMARIES	241
GLI AUTORI	247
I REFEREES	251