Gerardo Guccini

# DALL'INNAMORATO ALL'AUTORE. STRUTTURE DEL TEATRO RECITATO A VENEZIA NEL XVIII SECOLO

## *Un problema di fondo: la debolezza dell'istituzione*

Nel Settecento italiano gli intellettuali registrano con frequenza l'estraneità della pratica professionale dello spettacolo rispetto ai modelli letterari e colti a cui facevano riferimento. Estraneità che, come vedremo, era in gran parte dovuta alla mancanza d'una forte istituzione teatrale che fosse in grado d'integrare la comunità attorica al tessuto sociale e al sistema dei valori culturali riconosciuti.

Muratori e Maffei, Riccoboni e Goldoni, Alfieri e Pietro Napoli Signorelli, Pietro Verri e Pietro Secchi ripetono lungo tutto l'arco del secolo e spesso in termini quasi identici, che l'affermazione d'una drammaturgia letteraria culturalmente motivata veniva di fatto ostacolata dalla prassi realizzativa dei comici che rappresentavano «quel solo che loro piaceva» (Muratori) o attingendo alla «dote» drammatica della compagnia o rivolgendosi a «persone a loro di eguale sapere» (Maffei). Stretto fra la normativa aristotelica e le esperienze del teatro professionale, il ruolo dell'autore, in quanto naturale cerniera fra la cultura letteraria e le strutture produttive dello spettacolo, non si affermò all'interno della tradizione italiana che in figure che ebbero il sapore dell'evento eccezionale e irripetibile.

Il carattere di pratica transitoria e marginale che la drammaturgia d'autore ricoprì nel contesto del teatro professionale, risulta con fulminea evidenza dal confronto che Carlo Gozzi stabilì fra sé e Goldoni in quanto letterati al servizio di compagnie. Mentre Goldoni aveva fatto pagare ai comici dei testi che ne minavano la cultura, egli — Gozzi — forniva loro senza pretendere alcun pagamento delle opere omogenee alla tradizione dell'Arte. Nel primo caso, l'autore si affermava a discapito di quel delicato equilibrio fra innovazioni e memorie serbate che costituiva l'identità dell'attore, mentre nel secondo, nemmeno costituiva un ruolo professionale. D'altra parte, una più armoniosa integrazione fra autore e comici, fra letteratura drammatica e scena,

avrebbe richiesto per potersi produrre ed evolvere una diversa situazione economica. Scrive Luigi Riccoboni: «La stérilité du Théâtre Italien vient sans doute de ce que les Pièces ne produisent rien à leurs Auteurs». Gli spettacoli dei comici non solo presentavano prezzi più bassi di quelli del teatro d'opera, ma non potevano nemmeno contare come questi ultimi su sovvenzionamenti forniti o da governi o da associazioni di privati. Il lusso del melodramma si convertiva in consenso sociale e in varie forme di assistenza economica; al basso costo del teatro recitato corrispondevano invece più sicuri guadagni da parte degli imprenditori e una assai scarsa circolazione di denaro.

Le tensioni riformistiche degli intellettuali italiani vennero dunque a infrangersi contro gli inconvenienti posti da un'economia precaria, non garantita, inadeguata a svolgere strategie d'ampio respiro. Si pensi, al proposito, che nemmeno i ricchi proprietari del Teatro S. Luca credettero necessario o utile conservare per sempre la collaborazione d'un drammaturgo come Carlo Goldoni, assegnandogli, con generosa deroga all'abitudine al risparmio, un adeguato vitalizio. La trasformazione del teatro italiano in un teatro atto a trasmettere e a conservare i testi della letteratura drammatica, implicava di fatto l'attivazione d'una struttura di rapporto che connettesse al suo interno i diritti e gli oneri dei comici, delle proprietà e del governo. In alcuni casi, i principi illuminati della seconda metà del secolo tentarono di adeguare il teatro ai valori culturali dell'epoca, tuttavia le loro iniziative o non centrano il problema (come è, ad esempio, il caso del concorso drammatico di Parma) o sanciscono l'assetto di realtà locali già conformate [1] e, nel complesso, risultano prive di una vitalità storica che le proietti nel panorama nazionale.

In reazione a questa realtà ostile al suo radicamento, il testo drammatico colto, o meglio, la sua idea, finì per rivestire nell'economia del pensiero teatrale le funzioni proprie dell'istituzione e si mutò da strumento e sussidio di più generali mutamenti in metonimia del teatro quale dovrebbe essere, codice d'una realtà che racchiudeva in potenza. Mentre all'inizio del secolo Ludovico Antonio Muratori aveva attribuito alla drammaturgia regolare il compito di suscitare l'interesse dei governi ai quali sarebbe poi spettato il controllo dei reperto-

[1] Cfr. Maria Ines Aliverti, *Breve storia di un progetto leopoldino (1777-1788)*, «Quaderni di Teatro», 11, pp. 21-33.

ri e il pagamento degli autori, Pietro Verri e Vittorio Alfieri credettero in seguito che la letteratura drammatica potesse suscitare di per sé tanto delle categorie attoriche atte a trasmetterla che un pubblico adeguatamente educato. All'egemonia dell'idea letteraria di testo dobbiamo l'articolazione per generi delle ampie ricognizioni storiche di Pietro Napoli Signorelli e di Francesco Saverio Quadrio; l'assenza, in Italia, d'una importante letteratura sull'attore e i problemi dell'interpretazione; la rarità delle testimonianze dirette sugli spettacoli del teatro recitato che incominciarono a venire sistematicamente commentati dalla stampa periodica solo a partire dalla «Gazzetta Veneta» (1762-1763) di Gasparo Gozzi e Pietro Chiari. E, forse, possiamo riconoscere un suo effetto anche nella mancanza di raccolte di documenti, testi e repertori sull'attività di un singolo teatro. In Francia, ad esempio, la topografia teatrale di Parigi fu una realtà culturale talmente assimilata e influente da indirizzare le produzioni e le scelte dell'editoria rivolta al pubblico degli spettatori. Al proposito ricordiamo le opere, di varia impostazione ed entità, composte da Maupoint (1733), Antoine de Leris (1754), Parfaict e D'Alguerbe (1756) e Des Essarts (1777) sui teatri di Parigi, da Gherardi (1694-1700), Riccoboni (1729), Jean-Joseph Moret (1718-1737), Desboulmiers (1769) e Antoine d'Origny (1788) sulla Comédie italienne, da Lesage (1721-1737) e Parfaict (1743) sui teatri della Foire. In Italia, questa forma di documentazione che ha per oggetto la vita spettacolare e, quindi, la particolare identità di singoli teatri, non compare che raramente. Ad esempio, all'indomani dei primi successi editoriali di Goldoni, nel 1752, Pietro Chiari pubblicò alcuni suoi testi in una raccolta intitolata *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749* (Venezia, Angiolo Pasinelli). (Occorre però segnalare la differente situazione documentaria del teatro musicale i cui allestimenti sono sistematicamente testimoniati dai relativi libretti che, acquistati in occasione dello spettacolo o collezionati da amatori, dettero vita a un vivace mercato al quale va riferito il noto catalogo delle opere rappresentate a Venezia, redatto da Antonio Groppo).

Se confrontate ai valori che informavano la riflessione teatrale, le strutture esistenti risultavano organizzazioni del divertimento, industrie, e cioè espressioni di una cultura di consumo che nonostante investisse con forza la civiltà settecentesca, non poteva rientrare che con molte cautele nella rappresentazione colta e gratificante della so-

cietà e dell'individuo. In Italia, come dicevamo, mancò un'istituzione che intersecasse ai riconosciuti valori sociali e culturali il ruolo dell'attore e il suo contesto realizzativo. La sua assenza e la centralità assunta dall'idea letteraria di testo proiettano sulla documentazione teatrale del XVIII secolo come una zona d'ombra che rende difficilmente percepibili quelle forme di organizzazione che in modo disorganico ma agile, sperimentale e spesso avventuroso, occuparono l'estensione della vita spettacolare. Mi riferisco alle compagnie dei comici, alle varie espressioni (occasionali oppure accademiche, pubbliche o private) del teatro dei dilettanti e, in particolar modo agli istituti teatrali di Venezia che, determinando la formazione di compagnie stanziali, suscitarono fin dall'inizio del secolo una rete di rapporti fra i comici, il tessuto urbano e i centri di terraferma.

Lungo quasi tutta la prima metà del Settecento, solo due teatri di Venezia furono aperti ai comici: il S. Samuele e il S. Luca (detto anche S. Salvatore). Di quest'ultimo è restata una documentazione particolarmente ampia che consente di stabilire con una certa esattezza le formazioni attoriche, i modi di produzione e i successivi assetti organizzativi del teatro negli anni che coincidono con la sua gestione diretta da parte della nobile famiglia dei proprietari, e cioè dal 1702 circa al 1769. Studiando gli ordinamenti, i protagonisti e le iniziative spettacolari del Teatro di S. Luca vedremo qui di far risaltare quel fluido insieme di sporadici apporti personali (di letterati colti o di mestiere) e di prestazioni professionistiche (di direttori di teatro, primi amorosi, drammaturghi e capocomici), che sostituì, nell'economia teatrale del primo Settecento, la presenza dell'autore, inteso in quanto professionista integrato al mondo del teatro e artefice o dello spettacolo o comunque di un suo autorevole modello.

In prospettiva, la conoscenza delle modalità dei rapporti che intercorsero fra le proprietà teatrali, i letterati e i comici, potrà consentire una circostanziata rilettura storica dei grandi eventi del teatro recitato veneziano: la «riforma» di Riccoboni, la rinascita tragica del primo Settecento, la drammaturgia goldoniana, l'azione polemica di Carlo Gozzi, la seducente e pressoché anacronista presenza scenica del Truffaldino Antonio Sacco (per cui scrissero Goldoni e Gozzi). Ma per il momento, in questa fase ricostruttiva e non ancora analitica, occorre limitare l'indagine alle varie forme contrattuali, ai rapporti concorrenziali o d'alleanza fra i teatri, all'organizzazione delle

compagnie, ai meccanismi della produzione scenica, e cioè, in una sola espressione, al contesto della realtà teatrale, al cui interno si combinarono le idee e le azioni di quegli aggregati culturali (di nobili e intellettuali, di comici e poeti di mestiere) che al livello della rappresentazione letteraria del sapere appaiono come congelati in un'antitesi senza possibilità di sbocco.

### *Un esempio di moderno istituto: il Teatro di S. Luca*

Con una «privata scrittura» firmata l'8 ottobre 1703, i Vendramin e i Grimani sottomisero a un unico statuto organizzativo le gestioni del Teatro S. Luca (di proprietà dei Vendramin) e del Teatro S. Samuele (di proprietà dei Grimani). L'accordo non fa riferimento agli eventuali allestimenti operistici e riguarda unicamente le attività spettacolari connesse alle compagnie dei comici che, a partire da quel momento, avrebbero dovuto confrontarsi a Venezia con un vero e proprio monopolio del teatro recitato. Il primo marzo 1705, le due nobili famiglie rinnovarono il patto per altri cinque anni; in seguito, come risulta sia dai documenti dell'Archivio Vendramin, sia dagli spettacoli realizzati, i Vendramin e i Grimani allentarono i reciproci legami di carattere organizzativo e si limitarono a stipulare di volta in volta accordi di scarsa incidenza operativa che riguardavano o una particolare compagnia o un singolo attore: nel 1708, i Vendramin, applicando una clausola del precedente contratto, allora in pieno vigore, lasciarono ai Grimani la compagnia di Lelio Riccoboni per le stagioni di autunno e carnevale; nel 1710, con *L'ingannatore ingannato* di Antonio Marchi (musica di G.M. Ruggeri), il S. Samuele iniziò la concomitante attività musicale che riprese poi in modo sistematico a partire dal 1720; nel 1726, le due proprietà concordarono una comune linea di condotta da adottare nei riguardi del comico Bonaventura Navesi che aveva violato gli accordi che lo legavano al Teatro di S. Luca.

Nel complesso, il meticoloso statuto redatto all'inizio del secolo verteva ad assicurare ai firmatari eguali obblighi ed eguali guadagni. La compagnia dei comici non doveva venire pagata «più delli soliti [ducati] 850 di contanti per le recite d'Autunno e di Carnevale», né le singole proprietà potevano elargire donativi se non «con il consenso d'entrambi le parti», e inoltre, nel caso le compagnie assunte fos-

sero state due, veniva previsto il loro avvicendamento, da una stagione all'altra, fra il S. Luca e il S. Samuele «con Patto che ognuno de' Padroni de' Teatri sudetti debba pagare la metà di quel che si fusse speso per averle, e avere per contro ogni sorta d'utile proveniente dal proprio Teatro senza aver obbligo d'alcun esborso o risarcimento vicendevole [...]».

Una tale forma di coalizione fra i proprietari di diversi teatri non costituisce un fenomeno unico nel panorama teatrale dell'epoca. Carlo Goldoni, nella prefazione al tomo XV delle *Commedie* edite da Giovan Battista Pasquali, descrive un analogo accordo, basato anch'esso sul principio dell'alternanza che impediva l'insorgere di rivalità e tensioni.

> Due sono i principali Teatri di Genova: il Sant'Agostino e il Falcone, i quali per una convenzione fra i proprietari non si aprono mai nel medesimo tempo, ma due anni l'uno, e due anni l'altro, e in questo modo il concorso è più numeroso e si evitano quelle gare che rovinano gl'Impresari. Toccava in quell'anno [1736] al Falcone della nobilissima famiglia Durazzo. Il Signor Francesco Bardella, uomo di spirito, di condotta ed intelligenza, era, ed è tuttavia, il Direttore di que' Teatri: contratta egli colle Compagnie de' Commedianti, e procura di scegliere le migliori, ed è alla testa dell'Impresa, quando si tratta d'Opere in Musica [2].

Fra il caso genovese e quello veneziano sussistono però almeno due differenze di carattere strutturale che spiegano in parte la particolare incidenza e la grande vitalità storica di quest'ultimo.

Innanzitutto, l'accordo fra i proprietari del Sant'Agostino e del Falcone si limitava a razionalizzare la distribuzione delle attività spettacolari, mentre quello fra i Vendramin e i Grimani riorganizzò la situazione del teatro recitato a Venezia che, negli ultimi decenni del XVII secolo, si presentava come una realtà non solo marginale, ma frammentaria e dispersa.

Inoltre, a Genova, l'organizzazione era totalmente gestita da un direttore che fungeva da cerniera fra i comici e i nobili proprietari per i quali i rispettivi teatri non costituivano che una fonte d'introiti; al contrario, i contratti del 1703 e del 1705 integravano i proprietari —

[2] Per una più articolata conoscenza dell'assetto organizzativo dei teatri di Genova v. Armando Fabio Ivaldi, *Gli Adorno e l'Hostaria-Teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista italiana di musicologia», XV (1980), pp. 87-152, e *L'impresa dei teatri di Genova (1772)*, «Studi musicali», VII (1978), pp. 215-236.

e in particolar modo i Vendramin — alla vita spettacolare dei teatri, determinando così degli istituti connotati dall'alto grado sociale dei loro gestori e, in termini economici, un'industria di carattere ormai capitalistico.

I Vendramin erano obbligati «à provvedere la Compagnia de' Comici» e, quasi a ricompensa di tale gravoso impegno, avevano pieno arbitrio «di farla recitare tutte e due le stagioni cioè Autunno e Carnevale dove più le piacesse». E anche nel caso i Grimani avessero assunto, come era loro diritto, una seconda formazione attorica, ai Vendramin spettava comunque la decisione di «far recitare qual [compagnia] più le piacesse anco l'approvveduta dal medesimo Gio: Carlo Grimani nel [loro] Teatro di S. Luca l'Autunno con patto che quella debba passare il Carnevale à S. Samuele e vicendevolmente quella che avesse recitato a S. Samuele debba passare in S. Luca [...]».

Gli accordi stipulati dai Grimani e dai Vendramin attestano che, all'atto di sottoscriverli, tali famiglie si impegnarono a svolgere due ruoli estremamente differenziati nell'economia del teatro veneziano.

La prima, accettando gli articoli presi qui in esame, non solo si accordò «coi Vendramin, in merito al reclutamento e allo scambio delle migliori compagnie disponibili» (Nicola Mangini), ma delegò loro quella parte delle proprie attività che riguardava il teatro recitato, forse per meglio concentrarsi sui soli spettacoli musicali (i Grimani erano infatti proprietari del più prestigioso teatro d'opera di Venezia: il S. Giovanni Grisostomo).

La seconda, nell'assumere in prima persona la gestione del S. Luca, che nel corso del secolo precedente era stato prevalentemente diretto da impresari come Cristoforo Boldù, Aurelio Aureli e Gaspare Torelli, investì invece le sue possibilità di affermazione proprio nel teatro recitato di cui, attraverso l'accordo coi Grimani, controllò per breve tempo il monopolio in un centro dell'importanza di Venezia.

Una differenza analoga a quella ricavata dal confronto fra le strategie seguite dalle due famiglie proprietarie distingue anche l'immagine pubblica dei teatri in questione. Il S. Samuele, in seguito agli accordi del 1703, continuò ad essere un luogo tradizionalmente destinato ai comici. Il S. Luca, diversamente, si convertì a questo secondario settore della vita spettacolare veneziana dopo essere stato, dal 1661 in poi, un importante centro di produzioni operistiche.

Gli impegni gestionali assunti dai fratelli Andrea, Francesco e Al-

vise Vendramin passarono poi ai loro diretti successori fino al 1769, allorché la conduzione del S. Luca venne affidata alla compagnia di Angelo Sacco. Nel complesso, questa lunga fase della vita dell'istituto veneziano descrive un modello organizzativo orientato verso una direzione opposta a quella seguita dalla maggior parte delle proprietà teatrali che, fin dalla seconda metà del XVII secolo, «col crescere delle esigenze spettacolari e delle conseguenti lotte concorrenziali cogli altri teatri, [avevano finito] per cedere la gestione ad un impresario, diminuendo quindi i [loro] profitti ma anche i rischi» [3].

Dunque, la situazione che risultava dagli accordi del 1703, pur non costituendo, in quanto unificazione organizzativa di due diversi teatri, un caso eccezionale, presentava un importante germe di novità, dato dall'atteggiamento assunto dalla famiglia Vendramin nei riguardi della gestione teatrale e del teatro recitato. Atteggiamento che si sarebbe poi tradotto in un'organizzazione estesa anche ai centri di terraferma, e che, per così dire, illumina dall'interno il contesto istituzionale del S. Luca (di cui sono soprattutto indagati gli evidenti protagonisti artistici: Luigi Riccoboni e Carlo Goldoni).

Gli accordi siglati dai Vendramin e dai Grimani determinarono una situazione di monopolio, dalla cui persistenza dipendeva la loro ragione d'essere. Se un terzo importante teatro avesse deciso di accogliere le compagnie dei comici, sarebbe venuta infatti a mancare la possibilità di prevedere e dirigere gli introiti, sulla quale si basava il principio dell'alternanza. Verso il termine del contratto leggiamo l'inequivocabile clausola in cui si afferma

> Che aprendosi il Teatro di S. Cassano, o quello di S. Angelo ad uso di Comedia debba per il primo anno correre l'insieme delli suddetti patti restando poi doppo dett'anno ogn'una delle due parti cioè Vendramini e Grimani disciolti e liberi da' qualunque obbligo che l'ingiungesse questa scrittura restando l'istessa annullata come se fatta non fusse.

Una volta appurato che il monopolio del teatro recitato a Venezia fu allo stesso tempo una conseguenza e una condizione dell'accordo Vendramin-Grimani, restano ancora da individuare gli scopi e gli immediati risultati di tale egemonia.

[3] Nicola Mangini, *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, in *Archivio Veneto*, 1973, pp. 197-226: 212.

Nicola Mangini, commentando il passaggio del S. Luca al teatro recitato, rileva la suggestiva affinità che avvicina tale svolta al contemporaneo assestarsi d'una cultura teatrale "alta", determinata in gran parte dal gusto arcadico, dalla drammaturgia francese e dal dibattito sulla forma tragica. Scrive lo studioso: «Non è difficile supporre che tale scelta sia stata determinata da precise ragioni d'ordine economico, tuttavia ebbe la fortuna, se non il merito, di immettersi nella giusta linea di tendenza che già si avvertiva nella trasformazione in atto del gusto e della cultura» [4]. Il confronto con gli avvenimenti spettacolari conferma che l'immissione del S. Luca nella «giusta linea di tendenza» fu affatto casuale. Le prime rappresentazioni tragiche regolari allestite in questo teatro, vennero infatti realizzate da Luigi Riccoboni non prima del 1710. Fra tale data e la stipulazione degli accordi intercorrono sette anni, troppi perché si possa ragionevolmente supporre che i firmatari avessero pensato di rivestire il ruolo dei riformatori del gusto e delle forme teatrali.

Come vedremo fra poco, gli scopi perseguiti dalle due proprietà non rientrano affatto nella comoda categoria delle «anticipazioni» e corrisposero a una ben precisa domanda del pubblico veneziano, che, per essere chiaramente esposta, ci obbliga a rivolgere un rapido sguardo d'insieme alla situazione di cui i Vendramin e i Grimani assunsero il controllo con gli accordi del 1703.

A Venezia, il teatro recitato aveva attraversato, lungo l'ultimo quarto del XVII secolo, una duplice crisi dovuta sia all'egemonia del melodramma — comune anche agli altri centri della penisola — sia al fatto che i comici di fama avevano preso ad evitare la città per non dover entrare in competizione con i suoi sontuosi allestimenti musicali. Tale situazione è concordemente attestata da diverse testimonianze dell'epoca. Intorno al 1680, il viaggiatore francese Limojon de Saint Didier rilevò la pessima qualità e il pari trattamento economico delle compagnie che recitavano a Venezia:

> La Comedie ne se joüe à Venise que pendant le Carneval; mais elle commence quelquefois sur la fin du mois d'octobre, ou dans celuy de Novembre, & l'on voit souvent trois troupes differentes de Comediens, plus méchans les uns que les autres. Les Theatres, où ils joüent, appartiennent, comme ceux des Opera, à des Nobles Venitiens, qui tirent un grand revenu des loges, qu'ils loüent [...]; les Comediens

[4] N. Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 110.

n'ayant autre profit, que ce qu'ils prennent à la porte, qui ne va pas à cinq sols par teste [5].

In quegli stessi anni, il canonico dalmata Cristoforo Ivanovich descrisse la situazione del teatro recitato a Venezia, istituendo un significativo paragone con quella assai meno depressa delle più importanti corti d'Italia. Dopo aver rinnovata la memoria dei celebri attori che avevano divertito i veneziani nei decenni precedenti, il letterato afferma:

non mancano pure oggidì 1681 all'applauso delle Corti più cospicue, le Aurelie, Eularie, Lavinie, Lucinde, e l'Ortensie, i Cintij, gli Ottavij, i Florindi, i Brighelli, i Finocchi, gli Arlicchini, i Truffaldini, i Bertolini, gli Scaramuccia, Spezzaferri, i Covielli, e di molti altri: ma questi vedendo diminuirsi qui il concetto a' loro virtuosi impieghi, da che ha principiato la Poesia vestita di Musica, di camminare col fasto sù i Teatri, schivano al più non posso l'esercizio in Venezia; dove in mancanza del primiero nobile concorso, non risulta loro quel decoro, e quell'utile, che li valeva d'allettamento allo studio, e all'applicazione così dilettevole e proficua. Restano dunque a questa causa assai comici esposti più alle perdite ch'a' guadagni per le spese che necessariamente impiegano per mantenersi nel posto e se i teatri musicali non prenderanno qualche alterazione dal tempo, quelli delle commedie anderanno deteriorando la condizione, con evidente pericolo [...] di svanire [6].

Sempre l'Ivanovich, nel presentare i divertimenti spettacolari di Venezia suddivisi per stagioni, lascia chiaramente intendere che le commedie, pur incominciando alcuni mesi prima delle opere in musica, non davano di fatto avvio ad una lunga successione di spettacoli che sarebbe poi culminata durante il carnevale, ma occupavano piuttosto un periodo tradizionalmente smorto in cui la scarsità del pubblico veniva in qualche modo compensata dalla mancanza d'una effettiva concorrenza: «Benché sia solita questa temprata stagione [e cioè, l'autunno] di far Cittadine le Ville, per la Nobiltà, e Cittadinanza, che in quelle si porta per godere la Campagna; ad ogni modo in Venezia s'apre qualche Teatro di Comedia, trattenimento di sera assai curioso, e piacevole» [7].

[5] *La ville et la Republique de Venise. Par M.r le Chevalier de S.t Didier*, Haye, Adrian Moetjeus, 1685[4], p. 352.

[6] C. Ivanovich, *Minerva al tavolino. Lettere diverse di proposta e risposta a vari personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa e in verso. Nella fine le Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Pezzana, 1681, pp. 393-394.

[7] *Ibidem*, p. 376.

Le sintetiche esposizioni di Ivanovich e Saint Didier vengono confermate dai più immediati dati documentari della «Pallade Veneta» (1687-1688), uno dei primi periodici italiani di cronaca urbana. Il numero di ottobre del 1687 segnala che al Teatro di S. Cassiano recitavano i comici del principe Alessandro Farnese e al S. Samuele quelli del duca di Mantova fra i quali, come risulta dal fascicolo di novembre, si fece notare per il «portamento», il «gesto» e l'espressione degli «affetti» «una tal Signora Diana». Ma una volta iniziate le opere in musica, la «Pallade Veneta» non fa più alcuna menzione all'attività dei comici. D'altra parte, anche lo spazio dedicato al teatro recitato e a quello musicale testimonia la posizione occupata da queste due forme d'intrattenimento nell'economia della civiltà teatrale veneziana; poche righe annunciano la presenza dei comici, mentre, nel numero di gennaio del 1688, agli spettacoli in musica vengono dedicate circa sedici pagine fitte di impressioni, commenti e descrizioni.

Eppure, nonostante la rarefazione della presenza attorica, il teatro dei comici continuò a godere nella città lagunare dei favori d'una larga classe sociale, se negli stessi anni che coincidono con il declino spettacolare registriamo l'edizione di numerose commedie di tipo ridicoloso che narrano le avventurose peripezie delle maschere. Per fornire un'idea dei contenuti di questo fiorente mercato librario, riportiamo qui i titoli dei testi di due autori di area veneta: Tommaso Mondini (pseud. Simon Tomadoni) e Giovanni Bonicelli (pseud. Bonvicin Gioanelli). Il primo pubblicò: *Le nuove pazzie del Dottore* (1689); *Pantalone Mercante fallito* (1693 e poi 1699); *Amori sfortunati di Pantalone* (s.d.). Il secondo dette alle stampe: *Arlechino finto Bassa' d'Algeri* (s.d.); *La prodigalità di Arlechino Mercante opulentissimo perseguitato dal Basilisco del Berganasso di Etiopia* (s.d.); *Ammalato Immaginario sotto la cura del Dott. Purgon* (s.d.); *Il Pantalone Bullo, ovvero, la Pusillanimità coperta* (1693 e poi 1710); *Vita amori, e morte di Sansone* (s.d.) e *Pantalon spetier con le Metamorfosi d'Arlechino per amore* (s.d. ma 1703). Quest'ultimo testo contiene un elenco dei libri che si potevano acquistare presso lo stampatore veneziano Domenico Lovisa che, forse, fu il principale artefice della singolare rinascita della commedia di tipo «ridicoloso». Il documento comprende, oltre a gran parte dei titoli fin qui citati, anche le seguenti opere drammatiche: *Le Sciocchcherie di Gradellino; Il Finto Prencipe; Il Convitato di Pietra; Zenobia à Radamisto; L'Amante fedele; Le disgra-*

*zie di Pantalon; Il Capitano Belisario con altre Comedie, & opere del Cicognini; Trufaldin finto Papagallo; L'invidia in corte.*

Negli anni fra il XVII e il XVIII secolo, i testi drammatici editi supplirono dunque alle carenze della vita spettacolare di Venezia e svolsero la paradossale funzione di soddisfare aspettative e gusti che derivavano da un'idea di teatro non letteraria e basata su un limitato numero di tipi fissi, sui giochi verbali e sulla frantumazione del discorso e della vicenda in autonomi centri d'attrazione. Certo, per poter valutare obiettivamente il significato e i caratteri di queste produzioni editoriali di consumo, occorrerebbe definire la storia dei testi drammatici editi a Venezia, rilevare al suo interno la posizione occupata da un Lovisa o da un Leonardo Pittoni e procedere quindi a un confronto con l'analoga situazione d'altri centri; ma in assenza d'immediati strumenti di verifica, ci basti rilevare, sulla base degli indizi esposti, che a Venezia si trovava un pubblico di lettori particolarmente attratto dalle forme del teatro comico dell'Arte e che certo in molti condividevano la nostalgia dell'Ivanovich per quei grandi attori che nei decenni precedenti avevano «immortalata la memoria con l'isquisitezza de' propri talenti».

Inquadrati all'interno del loro contesto generale, gli accordi Vendramin-Grimani acquistano il carattere di un'operazione volta ad appianare — beninteso, a fini di lucro — gli squilibri causati dall'eccessivo sviluppo del melodramma, che aveva fatto sì che Venezia, capitale teatrale d'Italia, risultasse alquanto inferiore sotto il profilo del teatro recitato alle corti di Modena, Parma e Mantova [8]. Per risolvere la situazione occorreva attirare comici di valore offrendo loro un migliore trattamento economico e la garanzia di non dover fronteggiare la concorrenza di altre compagnie. Ed è appunto quanto fecero i proprietari del S. Luca e del S. Samuele con gli accordi del 1703.

Come è noto, alcuni fra gli eventi più ricordati dagli studi sul teatro recitato del '700 si svolsero al S. Luca dove, nel 1714, Luigi Riccoboni rappresentò la *Merope* di Scipione Maffei; nel 1753 Carlo

[8] Sull'attività impresariale dei principi regnanti nel XVII secolo v. Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «Arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olshki, 1969; Annamaria Evangelista, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1576-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici al Granduca*, «Quaderni di Teatro», 7, pp. 169-176, e Siro Ferrone, *La compagnia dei comici «Confidenti» al servizio di Don Giovanni dei Medici (1613-1621)*, «Quaderni di Teatro», 26, pp. 135-156.

Goldoni passò al servizio dei Vendramin; e nel 1770 si stabilì durevolmente la compagnia di Antonio Sacco che, negli anni precedenti, aveva reso nuovamente "di moda" le forme drammatiche proprie ai comici dell'Arte. Di fronte a tale sequenza di eventi tramandati, che contrasta con l'immediata rimozione a cui furono via via soggette le memorie dei contemporanei sul teatro recitato, si è portati a formulare l'ipotesi, per altro assai ovvia, che anche in questo caso la realtà culturale descritta dai testi letterari, e dai tentativi di riforma, sia strettamente connessa al contesto istituzionale di cui fu la manifestazione «estetica».

Ad esempio, i repertori e le forme della drammaturgia francese non sono nemmeno pensabili in quanto fenomeno storico se non in rapporto agli istituti teatrali di Parigi che promuovendo ampie documentazioni a stampa, suscitando testi drammatici e conservando ben precisi stilemi recitativi, fissarono e plasmarono nel tempo le loro particolari tradizioni. Non potrebbe darsi che anche in Italia, nonostante le divisioni territoriali e linguistiche, un'organizzazione teatrale abbia finito con l'acquisire le funzioni di un vero e proprio centro? E sia quindi divenuta un naturale punto di riferimento sia per i comici, che per quella ambigua categoria di intellettuali che sono, nel '700, gli intenditori di teatro?

Già nel 1714, il marchese bolognese Giovan Gioseffo Orsi, uno dei più influenti e significativi conoscitori dell'arte della scena negli anni fra i due secoli, celebrò in Venezia la capitale teatrale d'Italia. Ecco come Orsi, nell'*Avvertimento* annesso alla edizione modenese della *Merope* di Maffei, interpreta il successo ottenuto da tale tragedia sulle scene del S. Luca: «E siccome nel giudizio d'Atene [Jean Racine] considerava l'universale di tutta la Grecia, e in quel di Parigi l'universale di tutta la Francia; così nel giudizio di Venezia, ove ne' tempi di tali spettacoli concorrono genti d'ogni parte d'Italia, può stimarsi compreso il comun giudizio di tutta la nostra Nazione». È interessante osservare come, nella percezione dei contemporanei, la vita spettacolare di Venezia non apparisse soltanto densa, ma anche indicativa del gusto teatrale degli italiani. E se Venezia era effettivamente la capitale teatrale d'Italia, come definire e valutare allora la funzione svolta dalla famiglia Vendramin che, negli anni cruciali del primo Settecento, controllò l'afflusso dei comici a tale centro di vitale importanza?

Per il momento basti aver posto questo nodo di problemi e possibilità, che risponde alla necessità di chiarire preliminarmente lo sfondo e le implicazioni storiche della nostra indagine sull'Archivio Vendramin, di cui torniamo ora ad esaminare i singoli documenti.

In un primo momento la proprietà del S. Luca fece riferimento soprattutto ai comici e alle compagnie che provenivano dai teatri di corte.

Il 16 aprile 1702 i fratelli Vendramin impegnarono per le imminenti stagioni di autunno e carnevale la compagnia di Teresa Costantini detta Diana che, dal 1677 al 1688, era stata al servizio del duca di Modena (e non è quindi identificabile con la Diana di cui dà notizia la «Pallade Veneta» del 1687). Il documento che attesta il passaggio dell'attrice e riporta i nomi dei suoi compagni è un certificato di riscossione. Vi leggiamo: «Habbiamo noi sottoscritti dalli NN.HH. Andrea e fratelli Vendramin ducati doicento Correnti dà 16:4 à conto del nostro Regalo delle Recite dà farsi nel loro Teatro di S. Salvatore l'Autunno e Carnevale iminente [...]». Seguono le firme di Teresa Costantini, Luigi Riccoboni, Francesco Materazzi, Ferdinando Porri detto Leandro, Antonio Costantini, Giovan Battista Guizardi.

Il 10 marzo 1703 i Vendramin assunsero per l'autunno e il carnevale seguenti la compagnia del duca di Mantova diretta dall'attrice Aurelia Colomba Coppa che firma il contratto assieme a Pietro Cotta detto Celio, Giovanni Battista Garelli, Giuseppe Coppa detto Frittello, Guido Rubiara detto Ottavio, Antonio Coppa detto Fulvio, Giovanna Benozzi Sassi detta Gnaccoletta, Giovanni Battista Sassi detto Pasquino.

L'anno dopo, il duca di Mantova, con una lettera inviata al N.H. Vendramin, si impegnò a cedere per l'autunno e carnevale del 1705 una delle sue compagnie di comici, affermando di sapere «quanto sia loro di profitto cotesto suo teatro» [9].

Le attività del 1706 non hanno lasciato alcuna traccia documentaria, poi, il 17 gennaio 1707, si affacciano nuovamente sulla scena i comici del duca di Mantova che «avuta la licenza debita del S.$^{mo}$ di Mantoa si obbligano di recitare tutto l'Autunno e tutto il Carnevale del anno mille settecento e otto nel Teatro di S. Salvatore di questa

[9] *Copia della lettera del duca di Mantova al N.H. Vendramin*, Venezia, Archivio di Stato, *Inquisitori di Stato*, busta 914, fasc. *Teatro di S. Luca*.

Città [...]». Il contratto è firmato dalla sola Aurelia Colomba Coppa.

A partire dal 1708, i Vendramin smisero di contattare delle compagnie già costituite e incominciarono ad assumere i singoli comici, determinando così un ulteriore avvicinamento fra la loro funzione di proprietari e la vita spettacolare del teatro. Prima di esaminare questa seconda fase, vorremmo però aprire una sorta di parentesi in cui poter dipanare le conoscenze implicite negli elenchi di nominativi che abbiamo qui riportati.

Il periodo passato da Luigi Riccoboni nella compagnia di Teresa Costantini detta Diana costituisce una zona opaca nella vita professionale del comico. Ora, siamo invece in grado di stabilire un legame fra questi anni e la successiva carriera di Riccoboni che, nel 1716, inserì nella compagnia formata dietro commissione del duca d'Orléans il comico Francesco Materazzi (o, a seconda dei documenti, Materassi) col quale aveva recitato a Venezia fra il 1702 e il 1703.

Ben più interessante è il documento che rischiara la declinante attività di Pietro Cotta sul quale gli studiosi, fino alla recente, lucida voce di Ferdinando Taviani per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, hanno lungamente ripetuto l'enfatico giudizio di Luigi Riccoboni che, nell'*Histoire du théâtre italien* (1728), indica in lui un primo e sfortunato riformatore del teatro italiano. Com'è noto, le affermazioni dell'*Histoire* non sono convalidate né dagli scritti del Cotta, che dette alle stampe soltanto due opere in prosa, né da altri documenti. La discrepanza fra le tracce lasciate da Cotta e il consapevole progetto di riforma che gli viene attribuito schiude tutta una serie di ipotesi e perplessità che non è qui certo il caso di esporre. Tuttavia, la presenza del comico Giovan Battista Garelli all'interno della compagnia del duca di Mantova consente ora di identificare un'ulteriore soluzione possibile al problema. Garelli, in un secondo momento, si sarebbe infatti trovato nella condizione di comunicare direttamente le idee e le speranze di Pietro Cotta a Luigi Riccoboni col quale lavorò nella compagnia del S. Luca dal 1709 al 1716. In questo caso, il racconto dell'*Histoire* avrebbe retroattivamente trasformato in evento storico un patrimonio di memorie e intenti trasmessi oralmente, come per l'appunto avveniva di norma nella particolare società dei comici.

Torniamo ora al nuovo sistema di gestione teatrale che i Vedramin inaugurarono nel 1708. Il 15 febbraio Carlo Rusca, detto Truffaldino, venne assunto con un contratto individuale che lo obbligava

a recitare fino al 1713 e per le sole stagioni di autunno e carnevale «in quella Compagnia che gli NN.HH. Alvise Vendramin e fratelli scieglieranno per il loro teatro di S. Luca». Tre giorni dopo, il comico Carlo Paghetti, detto Celio, venne assunto per il solo 1709. Il 24 febbraio, Galeazzo Savorini, che Riccoboni ricorderà come uno dei migliori Dottor comici dei suoi tempi, passò al servizio del Vendramin per un solo anno e alle solite condizioni. Il giorno dopo, Giovan Battista Garelli si legò al Teatro S. Luca «per li sei susseguenti anni cioè dal 1709 al 1714». Il 26 febbraio, Gaetano Sacco, detto Coviello, s'impegnò «per il prossimo anno 1709».

Le scritture pervenuteci descrivono la componente maschile della prima compagnia direttamente composta dai Vendramin. Troviamo qui rappresentati i ruoli dell'amoroso (Celio) e delle quattro maschere di cui una, il Coviello, era in grado di svolgere anche le funzioni di drammaturgo. Gaetano Sacco compose infatti numerosi scenari che, come afferma il Piazza nel *Teatro*, venivano ancora recitati a quarant'anni dalla sua morte.

Quando, il 25 aprile 1709, Luigi Riccoboni tornò al servizio dei Vendramin insieme alla moglie Elena Balletti, il nuovo sistema gestionale era ormai consolidato, come risulta dal fatto che, questa volta, anche il celebre amoroso venne assunto con un contratto individuale. Vi leggiamo:

> Con la presente scrittura s'obbligano il Sig. Alvise Riccoboni detto Lelio e la Sig. Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia Comica sua consorte per li sei anni prossimi. Cioè 1710 sino 1715, inclusive, cioè e Autunno e Carnevale recitar in quelle Compagnie che N.H. Alvise Vendramin e Fratelli sceglieranno per il loro Teatro di S. Luca con i soliti riconoscimenti di onorario, caveghe, et altro [...].

Il fatto che il contratto di Riccoboni non si differenzi da quello degli altri comici del S. Luca, evidenzia l'importanza dei proprietari senza il cui appoggio non si sarebbero potuti realizzare i celebrati allestimenti tragici dell'*Ifigenia* (1711) di Pier Jacopo Martello e della *Merope* (1714). In definitiva, le attività di Luigi Riccoboni dal 1709 alla partenza per la Francia (1716) corrisposero a due distinti statuti professionali. Durante le stagioni di autunno e carnevale, il comico svolgeva la funzione di primo amoroso presso la compagnia del Teatro S. Luca, durante quelle di primavera ed estate, girava con una formazione propria nei centri di terraferma dove, dietro invito del mar-

chese Maffei, sperimentò scenicamente, prima di riproporli a Venezia, i testi tragici di Martello e dello stesso Maffei.

Nel 1713, i Vendramin impressero un'ulteriore svolta alla gestione del S. Luca e incominciarono a vincolare i comici scritturati anche per le stagioni di primavera ed estate, durante le quali la compagnia del teatro avrebbe toccato le piazze di terraferma decise dalla proprietà. Il primo documento che attesta tale mutamento è il contratto con cui Galeazzo Savorini si impegnò a recitare al S. Luca «per anni tre sempre seguenti cioè dall'anno presente 1713 sino l'anno 1715». Vi leggiamo:

> In questi anni doverà il Sign. Galeazzo Sudetto dipendere intieramente in tutto e per tutto, e per scielta delle Piazze per la Primavera et Estate, e nella alterazione della Comp.ª nel numero delle Parti della medesma e in qualunque altra cosa imaginabile dall'intero arbitrio delli detti NN.HH. in qual si voglia cosa e in qual si voglia tempo.

Nel marzo dello stesso anno, vennero assunti, per periodi diversi ma alle stesse condizioni, anche Giovan Battista Garelli, Giuseppe Balletti detto Mario e Giovanni Bissoni detto Finocchio. Fa eccezione il contratto del 4 ottobre 1714, col quale la proprietà si assicurò con largo anticipo rispetto alla scadenza del precedente accordo la preziosa collaborazione dei coniugi Riccoboni che vennero lasciati liberi di gestire a loro arbitrio le stagioni di primavera ed estate:

> Con la presente scrittura privata s'obbligano il Sig. Alvise Riccoboni detto Lelio et la Sign.ª Elena Balletti Riccoboni detta Flaminia Comica sua Consorte per li sei anni in avenire che principieranno 1716 sino 1721 inclusive cioè e Autunno e Carnevale recitare in quelle Compagnie che NN.HH. Vendramin e Fratelli sceglieranno per il loro Teatro di S. Luca.

L'organizzazione teatrale assestata dai Vendramin presenta, intorno al secondo decennio del secolo, una struttura ormai definitiva; essa comprendeva al suo esterno una rete di corrispondenti che facilitava i rapporti con gli attori e i teatri degli altri centri italiani, e istituiva al suo interno una compagnia stabile in cui i comici di secondo piano ruotavano intorno ad alcuni personaggi centrali scritturati a lungo termine (come, ad esempio, Luigi Riccoboni, Giovan Battista Garelli, ecc.).

In questo quadro d'insieme la proprietà assumeva i comici, sceglieva le piazze di terraferma e svolgeva inoltre funzioni analoghe a quelle del potere giudiziario, e cioè dirimeva le liti fra gli attori e si riservava il diritto di punirli retrocedendoli di ruolo, licenziandoli, oppure — nel caso fosse stato un comico a rompere per primo il contratto che lo legava al S. Luca — ostacolandone il più possibile l'assunzione presso altre compagnie.

Tutte le varie incombenze accumulate e svolte dalla proprietà teatrale nel corso della gestione diretta del S. Luca, vennero infine esplicitate nel contratto d'affitto del teatro alla compagnia di Antonio Sacco (28 agosto 1769), probabilmente al fine d'evitare l'insorgere d'una imbarazzante sovrapposizione di ruoli. Nel secondo «Capitolo» di quest'importante documento leggiamo:

> Non averanno gli accennati NN.HH. Vendramini Padroni presenti, e quelli che potessero nel corso degli detti anni sei subentrare, alcuna ingerenza nella Compagnia del Sacco suddetto né nella direzione della scena, né nella scelta, o metodo delle Rappresentazioni da recitarsi, né nel sciegliere o licenziare Personaggi Comici, o subalterni, e ciò per oviare quelle inquietudini, e quelle malle intelligenze, che sogliono succedere nelle Comiche Compagnie, né nelle disposizioni delle Piazze di Terra Ferma, né ascolteranno lagnanze, a talché debba restare il sopradetto Signor Antonio Sacco sciolto da ogni, e qualunque soggezione in ciò che attiene la direzione, condotta della Scena, Compagnia, Rappresentazioni, e cose tutte sopradette, salva la protezione, e assistenza dell'Eccma: Casa Vendramin Padrona nelle occasioni, che alcuni Personaggi componenti la Comica Compagnia del Sacco, o fossero con malizia sedotti d'altra Compagnia, o volessero unirsi ad altre Compagnie per far dispetto alla sua, posta sotto l'ombra del Validissimo Patrocinio Vendramin, il che si promette da predetti NN.HH. non solo, ma si promette tutta la prottezione, e assistenza dentro però a' giusti limiti in tutti que' casi, che verrà richiesta dal Signor Sacco Capo di Compagnia, e resta pure la facoltà alli sudetti NN.HH. Padroni di sciegliere quegli Agenti, che riguardano al loro particolare interesse per la riscossione de' Palchi, e Scagni, e Botteghini di loro raggione [...].

## *Il ruolo dell'innamorato e quattro «Primi Amorosi» del Teatro di S. Luca (Luigi Riccoboni, Bonaventura Navesi, Pompilio Miti e Antonio Franceschini)*

L'organizzazione del Teatro S. Luca, per quanto articolata e funzionale, non contemplava alcun ruolo che fungesse in modo evidente da tramite fra l'attività professionale della compagnia e la proprietà. L'assenza di tale funzione risalta dal confronto con l'assetto organiz-

zativo del S. Samuele dove i Grimani, in seguito allo scioglimento degli accordi del 1703, stabilirono fra sé e i comici una direzione dotata d'ampi poteri, sulla quale sono pervenuti alcuni indizi documentari.

Innanzitutto, l'autorità del direttore veniva ufficialmente imposta dalle clausole d'assunzione, come risulta dal contratto del 15 marzo 1746 (conservato anch'esso all'Archivio Vendramin) col quale il comico Francesco Grandi si legò per dieci anni consecutivi ai fratelli Grimani:

> Con la presente privata scrittura [...] si obbliga il Sig. Fran.co Grandi detto Maiani di servire li NN.HH. Sig.ri Michele, e Fratelli Grimani nella loro Compagnia Comica in figura di secondo Moroso assoluto nelle Commedie, siccome di ricevere quelle Parti nelle Opere che gli saranno destinate dal Direttore della Compagnia per anni dieci prossimi venturi [...].

Nicola Mangini, nel suo già citato *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, definisce la forma di conduzione dei teatri della famiglia Grimani, facendo riferimento al ruolo che vi svolgeva il «direttore artistico»:

> Una forma particolare di conduzione fu quella che potremmo chiamare «mista», cioè quella adottata per un certo periodo dai Grimani, i quali avevano ritenuto opportuno, nel '700, distinguere le mansioni amministrative, che essi preferirono esercitare direttamente, da quelle artistiche, cioè l'organizzazione e l'allestimento delle stagioni comiche e musicali, affidate a un direttore (tale incarico svolse, ad esempio il Goldoni nei due teatri Grimani di S. Samuele e di S. Giovanni Grisostomo).

In seguito, queste considerazioni, che hanno comunque il merito d'indicare la possibilità d'una classificazione teatrale basata sui diversi modi della produzione scenica, vennero prudentemente escluse dallo stesso Mangini dalla versione definitiva del suo studio sui teatri di Venezia (1974). La scelta è senz'altro giustificata; la direzione delle «stagioni comiche» e quella delle «stagioni musicali» erano infatti due attività distinte che implicavano ognuna una diversa gamma di conoscenze e capacità professionali. Quando Goldoni entrò in contatto con gli attori del Teatro S. Samuele (1734), il direttore della compagnia era Giuseppe Imer che, a quanto risulta dalla prefazione al tomo XII delle *Commedie* edite da Pasquali fu anche il primo ad esercitare con autorità tale ruolo. Scrive Goldoni:

[Imer] sarebbe stato eccellente per i Caratteri, ma in quel tempo non erano in credito le Commedie di cotal genere, e come gl'Intermezzi erano stati abbandonati dagl'Impresari delle Opere in musica, per sostituirvi i gran Balli, pensò [egli] d'introdurli nelle Tragedie, rappresentate dai Comici. Ciò gli riuscì a meraviglia; ed egli, unito a due Donne da lui instruite, facevano la principale fortuna di quel Teatro, e gli riuscì col suo merito e colla sua condotta di guadagnar l'animo e la confidenza del Cavalier proprietario, il quale gli conservò non solo gli onori e gli utili di primo Amoroso, ma lo fece Direttore e quasi dispotico della Compagnia.

Nello stesso periodo, il direttore delle «stagioni musicali» del S. Samuele e del S. Giovanni Grisostomo era l'anziano letterato napoletano Sebastiano Biancardi (pseud. Domenico Lalli).

Non appena passato al servizio dei Grimani, Carlo Goldoni non svolse dunque delle mansioni direttoriali, ma s'addossò, formando così il germe di una nuova professione, tutta una serie di attività drammaturgiche che, in precedenza, erano state saltuariamente svolte da Giuseppe Imer, dall'avvocato veneziano Antonio Gori (autore di alcuni intermezzi), da Domenico Lalli, che ridusse ad uso dei comici almeno un dramma per musica (*L'Epido*, Venezia, s.n.t., 1732), e dai letterati con cui la compagnia veniva in contatto durante le stagioni di primavera ed estate. I rapporti fra i comici e gli aggregati culturali dei centri urbani potrebbero costituire l'argomento di un capitolo a parte, in questa sede basti ricordare l'influsso dell'ambiente veronese guidato da Maffei su Luigi Riccoboni e il vasto repertorio di introduzioni e ringraziamenti, spesso dialogici e quasi goldoniani, che il letterato ferrarese Girolamo Baruffaldi scrisse ad uso degli attori di professione [10]. Nell'insieme, questi sporadici contatti costituiscono un importante fenomeno che consentì ai comici di ampliare le «doti» drammaturgiche delle compagnie senza dover ricorrere a dei letterati di professione; il modo in cui avvenivano risulta con immediatezza da un brano di Lorenzo Da Ponte:

Capitò intanto a Gorizia una buona compagnia comica. Volevano gli amici e fautori miei ch'io componessi un dramma ed una tragedia per quella, ma, non avendo mai scritto pria pel teatro, non osai cimentarmi [...]. Ho dovuto tuttavia, ad istanza di nobil matrona, condiscendere di fare la traduzione d'una tragedia tedesca, che non si recitò che due sere, non so se per difetto dell'originale o mio. Per rimediar un poco a questa caduta, diedi alla medesima compagnia *Il conte*

[10] G. Baruffaldi, *Opistographa*, Ferrara, Bibl. Comunale, ms. Cl. I, 557; *Prologhi e commiati teatrali*, Modena, Bibl. Estense, ms. Campori 1960.

*di Warwick*, tragedia francese, tradotta parte dal mio fratello e parte da me; e questa piacque assai più [11].

Solo nel 1737, Carlo Goldoni, ansioso di integrare con una posizione più definita e remunerata quella sua particolarissima occupazione di drammaturgo, sostituì Domenico Lalli nel ruolo di «direttore dei Teatri» che, in sostanza, implicava la preparazione scenica dei cantanti e l'adattamento dei libretti alle esigenze dell'impresa.

L'organizzazione del Teatro S. Luca non comprendeva invece, né un direttore di compagnia come Giuseppe Imer, né un drammaturgo integrato ai comici quale Carlo Goldoni che, nei *Mémoires*, traccerà poi un'efficace sintesi del contesto lavorativo presieduto dalla famiglia Vendramin: «Passai dal teatro di Sant'Angelo a quello di S. Luca, dove non c'era direttore; gli attori spartivano gli incassi e il proprietario della sala, che godeva del beneficio dei palchi, accordava loro delle pensioni proporzionate al merito o all'anzianità».

A un più attento e circostanziato esame, i documenti dell'Archivio Vendramin individuano, quale punto di riferimento per gli attori e necessario tramite fra la compagnia e la proprietà teatrale, il ruolo del primo amoroso. Come vedremo, questa informazione emerge con tutta l'incisività e l'evidenza del dato acquisito. Prima di riepilogare il nostro percorso fra lettere e contratti, resta però da verificare se l'organizzazione del Teatro S. Luca abbia riprodotto al suo interno uno schema di rapporti generalmente praticato (ma ora ignoto), o approntato un'isolata forma di equilibrio fra la proprietà e gli attori.

Senza pretendere di presentare niente più d'un insieme di ipotesi e dati di valore puramente indicativo, esporremo qui i rari dati sull'argomento, esaminando via via la posizione istituzionale del primo amoroso all'interno delle compagnie, le sue funzioni nell'ambito delle commedie all'improvviso e — beninteso, in termini esclusivamente quantitativi e percentuali — i testi letterari editi dagli attori che ricoprirono questo ruolo.

Goldoni, nella prefazione al tomo XIII dell'edizione Pasquali, descrive minutamente la compagnia del Teatro S. Samuele. In questo

[11] L. Da Ponte, *Memorie*, ed. moderna a cura di Cesare Pagnini, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 73-74.

celebre brano, il commediografo distingue il «Primo Amoroso di titolo» dal «Primo Amoroso in esercizio»:

> Primo Amoroso di titolo e per onore il prefato Giuseppe Imer, Direttore della Compagnia, ed Attore assai comico e caratteristico per gl'Intermezzi. Non sapea di musica; ma [...] suppliva al difetto della scienza e della voce coll'abilità personale, colle caricature degli abiti, e colla cognizion dei caratteri che sapea ben sostenere. Primo Amoroso in attuale esercizio Antonio Vitalba Padovano, comico il più brillante, il più vivo che siasi veduto sopra le Scene.

Giuseppe Imer era, in scena, un caratterista e, rispetto alla compagnia, il direttore; a quali funzioni si riferiva dunque il titolo di «Primo Amoroso»?

Anche nella compagnia Medebac tale titolo era detenuto dal capocomico nonostante questi, esattamente come Imer, eccellesse nei caratteri ridicoli. Questa volta, la fonte dell'informazione è Pietro Chiari che, nel romanzo *La commediante in fortuna o sia memorie di madama N.N. scritte da lei medesima* adombrò le vicende biografiche di Teodora Raffi e tracciò un'ampia ma superficiale descrizione della compagnia di Girolamo Medebac, indicato come il Signor di Marbele. Scrive Chiari: «Il Signor di Marbele, Capo, e Direttore di quella truppa, esercitava in essa le parti di primo uomo; ma il suo forte si era nel rappresentare le più ridicole caricature» [12].

Questi casi ci sottopongono degli assetti organizzativi di cui è praticamente impossibile stabilire il periodo di formazione o il grado di rappresentatività rispetto alla struttura generale delle compagnie; ma che, in cambio, intrecciano un indispensabile reticolo di confronti. Una volta inserita al suo interno, la funzione esercitata dal primo amoroso al Teatro di S. Luca risulta meno isolata e consente d'individuare per via d'ipotesi i compiti extra-scenici attribuiti a tale ruolo nelle compagnie di Imer e Medebac.

Nell'organizzazione predisposta dai Vendramin, i primi amorosi gestivano le finanze della compagnia, e cioè, anticipavano somme, firmavano fatture e trattavano di persona l'acquisto o l'affitto dell'attrezzeria scenica; è dunque probabile che Imer e Medebac detenessero tale titolo poiché, forti della loro autorità di direttori, avevano avocate a sé anche le incombenze di carattere economico. Va qui indica-

[12] P. Chiari, *La commediante in fortuna*, Parma, Filippo Carmignani, 1763, vol. I, p. 121.

to che, nella prospettiva d'una storia delle strutture del teatro recitato, l'unificazione dei ruoli gestionali esercitati dal primo amoroso e dal direttore potrebbe figurare come premessa o sintomo dell'organizzazione capocomicale delle compagnie che risulterà poi in modo evidente nella seconda metà del secolo [13].

Altrettanto frammentarie sono le informazioni che riguardano le funzioni sceniche del primo amoroso, al quale, a quanto pare, spettava una sorta di controllo generale dell'azione drammatica nel corso della produzione delle commedie all'improvviso.

Come è noto, gli spettacoli dell'Arte (sia che fossero commedie o opere serie) presentavano due categorie di personaggi: i ridicoli e i gravi. Pier Maria Cecchini, in un suo testo manoscritto intitolato *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, avverte che le parti ridicole

> quantunque dilettino, molte volte però rompono il filo della Commedia, e fanno così le lor digressioni dimenticare il soggetto all'ascoltante onde ne nasce una conclusione fiacca [...] sì che dee chi si diletta di far parte ridicola, haver rigguardo che il motteggiar non vuol disgiungersi, ò allontanarsi dal sentiero che tien la Comedia: ma caminar con esso acciò non si smarrisca il soggetto. Devono anche questi tali havertire di non romper (per dar luogo alle lor facenzie) qualche bel discorso, ò concetto ch'una parte grave havrà di già principiato, perché se diletta a cento ignoranti, offende dieci intendenti [...] [14].

I suggerimenti di Cecchini individuano una relazione conflittuale fra le improvvisazioni delle maschere e lo svolgimento fabulistico della commedia che consisteva, di norma, nelle peripezie amorose delle parti serie. Nel brano, l'autore non prende in considerazione la possibilità di limitare dall'esterno la libertà delle parti ridicole e affida la conservazione del soggetto all'autocontrollo di queste ultime. D'altra parte il *Discorso* di Cecchini, come il più tardo e ampio trattato di Perrucci *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), era diretto ai dilettanti e non aveva alcun interesse a divulgare la fluida meccanica produttiva delle compagnie professionali, di cui l'attore aveva profonda e dolorosa esperienza (si ricordino al proposito i contra-

[13] Cfr. Giovan Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Roma 1919, pp. 22-24.

[14] Il *Discorso* di Cecchini si trova pubblicato in *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, Firenze, Sansoni, 1958, IV, pp. 78 ss.

sti del Cecchini col Martinelli e gli Andreini). Basta però invertire i termini del discorso e addebitare la difesa del soggetto alle parti gravi, per scorgere negli innamorati l'effettivo perno intorno al quale ruotavano le disparate attrazioni dei comici dell'Arte.

L'attività di "drammaturgo in scena" svolta dal primo amoroso risulta esplicitamente da almeno un documento. Si tratta di un brano del trattato intorno all'arte poetica composto dall'austero filosofo e scienziato bolognese Francesco Maria Zanotti. Lo Zanotti era figlio del comico Giovanni Andrea, a lungo primo amoroso della Comédie Italienne col nome di Ottavio, è quindi probabile che le originali informazioni da lui prodotte trasmettano una remota memoria familiare. Scrive lo Zanotti:

> [...] perché rivolgendosi per lo più la favola intorno alle vicende de gl'innamorati, sta ad essi principalmente di ben condurla, e conservarne l'ordine; il che facendo, se aprono un largo campo alle astuzie di brighella, o alle gofferie di arlicchino, mostrano destrezza, e piacciono non per quello, che fanno o dicon'essi, ma per quello che fanno dire a gli altri [15].

Nel gergo dei comici, questa particolare funzione del primo amoroso veniva detta «giocar le Maschere». La divulgazione di questo piccolo segreto del mondo attorico spetta a Carlo Goldoni che, nella citata prefazione al tomo XII dell'edizione Pasquali, scrive: «[Antonio Vitalba] parlava bene e con una prontezza ammirabile, e niuno meglio di lui ha saputo, come dicono i Commedianti, giocar le Maschere; cioè sostenere le scene giocose colle quattro *Maschere* della Commedia Italiana, e farle risaltare e brillare».

L'esame dell'attività letteraria degli innamorati contribuisce a definire, questa volta su una base documentaria estesa e probante, il differente statuto professionale di tale ruolo.

Circa cinquanta, fra gli attori trattati da Francesco Bartoli nelle *Notizie istoriche de' comici italiani* (Padova 1781-2), stamparono dei loro testi. Fra il '500 e il '600 troviamo rappresentati in questa categoria un po' tutti i ruoli dell'Arte; accanto all'importantissimo gruppo degli innamorati (fra cui ricordiamo Giovan Battista Andreini, Niccolò Biancolelli, Flaminio Scala), abbiamo quelli altrettanto rile-

[15] F.M. Zanotti, *Dell'Arte Poetica Ragionamenti Cinque*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1768, p. 182.

vanti delle parti ridicole (Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, Angelo Costantini, Gaetano Sacco), dei capitani (Francesco Andreini, Silvio Fiorillo, Fabrizio Fornaris, Francesco Manzani, Aniello Soldano) e delle attrici (Isabella Andreini, Brigida Bianchi, Orsola Biancolelli, Brigida Fedeli, Angiola d'Orso).

Nel '700 il panorama si semplifica in modo radicale: spariscono le attività letterarie dei capitani, le attrici scrittrici si restringono alla sola Elena Balletti Riccoboni e le parti ridicole vengono rappresentate da personaggi di scarso spicco, come il Pantalone Giovan Battista Rotti, traduttore di Beaumarchais, o l'Arlecchino Andrea Rossi autore di un'infelice tragedia in versi martelliani, *La Giuditta*. Restano a dominare la scena gli innamorati: Luigi Riccoboni, Pietro Andolfati, Domenico Bassi, Leopoldo Maria Scherli, lo stesso Francesco Bartoli, Camillo Friderici, ecc. A proposito del Friderici, vale la pena ricordare che Bartoli si riferisce a questo attore come al «più virtuoso comico che *avesse* in oggi l'arte comica». Dalla voce biografica risulta poi che il primato non era affatto dovuto all'abilità attorica del Friderici (al quale non erano «stati interamente concessi que' doni, che fanno un Comico sulle scene risplendere»), ma bensì ai suoi meriti di autore tragico. Luigi Rasi, ne *I comici italiani*, riporta non senza imbarazzo i dati offerti dal Bartoli e ammette di non essere a conoscenza di alcun'altra notizia sul Friderici che, a partire da questo momento, sparisce dall'attenzione degli studiosi. Eppure, come risulta dal confronto dei dati biografici, Camillo Friderici va identificato con il celebre Camillo Federici che, passato in veste di drammaturgo al servizio della compagnia Pellandi, divenne, intorno al 1787, uno degli autori più rappresentati dai comici italiani.

Il ruolo dell'amoroso oscillava fra l'attività scenica e la produzione letteraria; talvolta le due tendenze coesistevano, talaltra la seconda prevaleva sulla prima determinando così la definitiva trasformazione dell'innamorato in autore di mestiere. Analogo al caso di Federici è quello di Gaetano Fiorio che fu interprete tragico di valore, autore di numerosi drammi di vario genere e, forse, anche ricercato coordinatore di allestimenti scenici, nel caso si riferisca alla sua assenza l'originale condizione imposta, nel maggio del 1780, dai Presidenti del Teatro Nuovo di Padova al capocomico Girolamo Medebac che negli anni precedenti si era per l'appunto separato da Fiorio, restato al Teatro di S. Angelo con la compagnia di Carlo Battaglia:

Resta finalmente stabilito ed accordato, che nella Compagnia, che sarà per condurre il pred.to Girolamo Medebac, abbia ad esservi un valente Primo Uomo, onde siano più nobili ed esatte le Rappresentazioni [...] [16].

Passati i tempi "eroici" in cui delle parti ridicole, come Cecchini o Barbieri, avevano contrapposto alla società la propria cultura di attori, gli innamorati settecenteschi sembrano gestire per un tacito accordo i rapporti delle comunità attoriche con l'editoria e i letterati, e, nell'insieme, restituiscono l'immagine di un mondo dell'Arte come addomesticato e imperniato, in un delicato gioco di equilibri, al suo ruolo più ambiguo, l'unico che gli consentisse di far fronte al mutato sentire dei tempi senza modificare le proprie radicate strutture.

Al Teatro S. Luca l'importanza del ruolo di primo amoroso risulta oggi offuscata dalla notorietà di uno dei suoi primi detentori: Luigi Riccoboni. Negli anni che vanno dal 1709 al 1716, le scelte della compagnia formata dai Vendramin vennero fortemente condizionate da questo celebre attore, la cui posizione preminente non risalta certo dal contratto, ma piuttosto, sul versante pubblico, dall'esclusività della fama acquisita in seguito agli spettacoli tragici allestiti al S. Luca, e su quello dei minuti indizi documentari, dal fatto che fosse Riccoboni a ordinare e a pagare l'attrezzeria occorrente per il teatro.

Forse, l'attore conquistò una posizione differenziata rispetto a quella degli altri comici grazie alle proprie particolari capacità intellettuali, letterarie e sceniche, comunque sia la nuda struttura di questo assetto istituzionale si traduce nel dato che, al Teatro S. Luca, le funzioni organizzative, drammaturgiche e artistiche proprie d'una direzione teatrale, vennero esercitate per un certo periodo di tempo dal primo amoroso della compagnia.

Quando, nel 1716, Riccoboni partì per la Francia, i proprietari dovettero cercare un attore in grado di sostituirlo in tutte queste impegnative mansioni. In un primo momento si rivolsero a Pompilio Miti detto Ottavio che in una lettera di risposta, inviata da Firenze il 14 novembre 1716, si dichiarò disponibile ad essere assunto «per il solo termine di un anno, acciò finito tal termine [...] non [avesse] a soffrir il rossore di essere licenziato». La condizione risultò inaccettabile ai Vendramin che, col contratto del 14 novembre 1714, pensavano di es-

[16] Documento citato in Bruno Brunelli, *I Teatri di Padova*, Padova, Libreria A. Draghi, 1921, p. 184.

sersi assicurati la collaborazione di Luigi Riccoboni fino al 1721 e ora si preoccupavano di garantire al loro teatro una gestione artistica continuata. Al posto di Miti, venne assunto il comico Bonaventura Navesi detto Ottavio. Neppure il suo contratto distingue la posizione dell'innamorato da quella degli altri comici:

> Si dichiara con la presente privata scritta [...] che il Sign. Bonaventura e la Sign. Augusta Marito e Moglie Navesi detti Ottavio e Clarice Comici si obbligano di Recitar per anni sei sempre seguenti. Cioè dall'anno 1716 sino anno 1721 [...] in quella compagnia che sarà destinata dalli NN.HH. Alvise Vendramin e fratelli.

Né il Bartoli, né il Rasi fanno alcuna menzione a Bonaventura Navesi che, di fatto, fu il diretto continuatore dell'opera di Riccoboni, sia perché prese il suo posto al Teatro S. Luca, sia perché continuò ad allestire dei testi di carattere tragico.

Le attività dei due attori presentano alcune analogie dovute all'identico contesto operativo, ma differiscono profondamente sotto il profilo dei rapporti con le classi "colte"; Riccoboni fu infatti indotto a sperimentare i generi della drammaturgia classica da quegli stessi intellettuali che ne organizzarono la rinascita al livello del contesto letterario nazionale, mentre Navesi seguì le indicazioni d'una moda ormai in regresso, servendosi a questo scopo delle opere di autori culturalmente organici alle esigenze del teatro professionale. Gli allestimenti seguiti alla sua assunzione sono documentati da tre testi editi.

Nel 1716 i comici del Teatro S. Luca rappresentarono una tragedia in prosa del veneziano Giambattista Abati, dal titolo *Empietà castigata nella caduta di Domiziano* (Venezia, Carlo Buonarrigo, 1716). L'anno seguente venne allestita l'*Antigona* (Venezia, Marino Rossetti, 1717) che il librettista Anton Maria Lucchini aveva ricavato da un precedente testo del marchese Pier Maria Suarez. La dedica della tragedia al «Sig. Co: Marescial di Sculembugh Generale in Capite della Serenissima Repubblica di Venezia» è firmata da Bonaventura Navesi e Giovan Battista Garelli che, nel susseguente avviso al *Cortese Lettore*, dichiararono di essere stati i committenti dell'opera:

> Eccoti un parto dell'erudita Penna dell'illustriss. sig. ab. A.M.L. Per comando però dell'Autore medesimo dobbiamo assoggetare al tuo discreto riflesso essere la presente Tragedia stata fatta a nostre suppliche nel breve corso di quattro settimane.

Nel 1721, Navesi rappresentò e fece pubblicare l'*Ezzelino* (Venezia, Luigi Valvasense, 1721) del noto letterato ferrarese Girolamo Baruffaldi che disapprovò tempestivamente l'iniziativa editoriale. L'episodio è descritto nel tomo XXXIV del «Giornale de' Letterati d'Italia» che documenta, fra l'altro, il buon esito dello spettacolo:

> Nell'autunno dell'anno 1721 si recitò in Venezia, nel teatro detto di San Salvadore, una tragedia intitolata *Ezzelino*, e vi fu molto applaudita. Bonaventura Navesi, uno di que' comici, che avuta aveala dal Sig. Girolamo Baruffaldi, che n'è l'autore, in dono, quivi la fe stampare per Luigi Valvasense. Ma o per la non molta perizia dell'impressore, o per la lontananza del poeta, o qualunque altra stata siane la cagione, riuscita essendone la stampa non a pieno corretta, si risolse l'autore a farla [...] ristampare [a Ferrara] dal nostro Pomatelli, nella medesima forma di ottava [...].

Non va inoltre esclusa la possibilità che in questo periodo siano stati rappresentati al S. Luca anche dei testi di Navesi, che pubblicò almeno un'opera in prosa, *L'Aristomene* (Modena, Bartolomeo Soliani, 1714).

Il 30 aprile 1721 il contratto del comico venne prorogato fino al 1723; nell'autunno di quell'anno, Navesi realizzò un allestimento particolarmente impegnativo e costoso di cui abbiamo notizia dalla lettera inviata ad Alvise Vendramin il 13 marzo 1723:

> [Vi prego di darmi] per il latore, che è il mio servitore Ducati venti, quali serviranno per soddisfare col silenzio a quello che con troppa prodigalità ho speso nel passato autunno nel mettere in scena con magnificenza tal una cosa, che hanno dato lustro al teatro, ma nonostante non sono state capaci di farmi guadagnare l'animo de' compagni, e sarei per dire nemmen quello del Padrone, sebbene voglio credere che questo averrà ben valutato la mia attenzione, che ho avuto per il decoro del teatro [...].

Appare probabile che le tensioni con la proprietà siano poi sfociate in alcune, non meglio precisate, scorrettezze del comico che, dopo il 1723, lasciò il S. Luca e partì per la Spagna. Nel 1726, Navesi, tornato nel frattempo a Venezia, ottenne presso il teatro Grimani di S. Samuele un ingaggio di due anni, per il quale fu necessario richiedere ai fratelli Vendramin un atto di formale permissione, dal quale, fra l'altro, risulta la brusca interruzione dei rapporti fra il comico e la proprietà del S. Luca:

Nonostante le cose successe nella partenza di Bonaventura Navesi per la Spagna, e le giuste pretese del N.H. Alvise Vendramin di farsi render raggione dal med.mo Bonaventura per detti sucessi il sudetto N.H. Vendramin sorpassando l'ordine e il merito degli stessi permete al sudetto Bonaventura d'incontrar l'onore di servir alli NN.HH. Vincenzo e fratello Grimani fu di Gio: Carlo [...].

Nel 1724, i Vendramin, tornati ai propositi originari, assunsero Pompilio Miti e la moglie Vittoria per quattro anni consecutivi.

I Miti sono succintamente ricordati da Bartoli, da Gianvito Manfredi [17] e da Scipione Maffei che, nel trattato *De' teatri antichi e moderni* (Verona 1753), si riferisce alle doti morali di Pompilio, trascurandone affatto l'attività di attore: «[...] il ben noto Sig. Pompilio Miti, [...] abbandonata la Comica Professione vive in abito ecclesiastico da molto tempo, e a secondar tal' inspirazione fu più volte dal medesimo [marchese Maffei] animato e sollecitato» (p. 5). Eppure, Miti, non solo tenne l'incarico che era stato di Luigi Riccoboni, ma, come questi, svolse di comune accordo con intellettuali di grande prestigio una precisa strategia culturale che avrebbe potuto costituire in modo riconosciuto ed evidente la diretta continuazione della rinascita tragica del primo Settecento, se l'attore fosse stato in grado di affermarne e difenderne il valore storico con saggi e memorie edite.

Nel 1720, Pompilio Miti e i suoi compagni rappresentarono la *Demonice* del letterato veneziano Giambattista Recanati, dapprima nella casa dell'autore (14 marzo), poi nel palazzo Tron a Sant'Eustachio (17 aprile), a Ferrara (20 maggio) e, infine, durante gli ultimi giorni della stagione di carnevale dell'anno seguente, al Teatro S. Luca (8 e 9 gennaio) — col quale non è possibile verificare che genere di rapporti intrattenessero.

La tragedia riscosse un successo che sembrò rinnovare quello della *Merope* al cui autore venne significativamente dedicata la seconda edizione dell'opera [18].

In questo caso, però, la funzione svolta dai comici venne rigorosamente taciuta. Il «Giornale de' Letterati d'Italia» (tomo XXXIII, parte 2, pp. 538-540), nel riferire delle recite, si sofferma più che sullo spettacolo sugli spettatori presenti, fra i quali figurava, alla replica data nel palazzo della famiglia Tron, «il Sereniss. Francesco d'Este,

[17] G. Manfredi, *Discorso sopra l'attore in scena*, Verona 1746, p. 61.

[18] Cfr. la dedica di Giuseppe Manni a Scipione Maffei in G. Recanati, *Demonice*, Firenze, Giuseppe Manni, 1721.

Principe ereditario di Modana, con pubblico invito di tutta la nobiltà». E l'abate Girolamo Lioni, nella *Prefazione* annessa all'edizione fiorentina (1721), attribuisce l'allestimento della tragedia a dei dilettanti, vale a dire, all'autore stesso e a quei «Cavalieri, ch'erano quivi destinati a trattenere [il Principe Ereditario di Modana]».

La presenza dei comici in tutte le riprese veneziane risulta unicamente dall'avviso *Al lettore* che Miti collocò in testa alla prima edizione della *Demonice*. Il comico, in questo brano, si mostra consapevole del fatto che la corrente pratica spettacolare dell'Arte e gli allestimenti tragici si riferivano a due differenti nozioni di teatro; e cioè, riconosce che in quest'ultimo genere di spettacoli, principalmente volti a dimostrare l'attuabilità d'un teatro di parola, gli applausi non venivano tanto rivolti agli attori «ma alle cose che *dicevano*»; e avverte inoltre tutti i mutamenti prodotti dall'emergere del ruolo dell'autore che durante le prove avanza richieste «impossibili da appagare», nel corso delle recite «mette in apprensione i comici» stando con loro dietro le quinte, e che in seguito propone continui tagli e aggiunte, invece di lasciare che la compagnia assimili e memorizzi lo spettacolo allestito. Scrive Miti: «[...] non saprei dire quant'egli l'abbia ripulita, e le intere scene mutata, così che non picciola fatica è a noi costata nel dimenticare quello che v'hà levato, e nel dire quello che di nuovo v'hà aggiunto» [19].

Fra le righe, traspare l'insofferenza del comico per tutte quelle novità che turbavano i ritmi del mestiere, eppure Miti seppe comprendere meglio del nobile pubblico della *Demonice* che con il ripristino dei generi e della drammaturgia letteraria si profilava una teatralità che richiedeva un'attenzione continuata ed escludeva quindi quello stato di promiscuità con il contesto sociale che caratterizzava gli spettacoli dell'epoca:

> Nulla dirò della magnificenza con cui fù esposta, sì per l'illuminazione sia per i suoni, come pel continuo corso de' rinfreschi che ad ogni atto uscivano, il che come fece spiccare la solita inducibile generosità veneziana, così interrompeva con la troppa dilazione il filo della Tragedia. Ciò però non ostante (il che per somma riprova della perfezione della medesima dee riputarsi) ella talmente con applauso fu ricevuta, che convenne all'Autore avanti che terminata ella fosse sottrarsi alle congratulazioni.

[19] G. Recanati, *Demonice*, Venezia, Marino Rossetti, 1720.

Durante la stagione estiva del 1724 Miti svolse a Verona un'attività spettacolare che, per così dire, concluse il rapporto di collaborazione fra Luigi Riccoboni e Scipione Maffei.

Se Riccoboni, intorno al 1710, aveva sperimentato l'agibilità scenica delle tragedie cinquecentesche appositamente adattate dal letterato veronese, Miti, nel 1724, dové rappresentare quegli stessi testi per promuovere la vendita dei due volumi del *Teatro italiano* (Verona 1723-5) in cui nel frattempo erano stati riordinati ed editi.

L'episodio risulta dalla lettera inviata da Scipione Maffei a Bertoldo Pellegrini il 12 giugno 1724:

> Pompilio con la truppa de' suoi virtuosi viene a Verona. Vorrei gli fosse fatto intendere di preparar la recita dell'Oreste, e di tre o quattro altre Tragedie in versi delle stampate nel Teatro Italiano; il che servirebbe molto a promuoverne lo spaccio, senza di che non andrà avanti la stampa [20].

Gli anni in cui Miti fu primo amoroso al Teatro di S. Luca sono contrassegnati dagli allestimenti di alcune parodie, perlopiù di autori anonimi, sugli spettacoli e il mondo del melodramma [21]. Fra il 1726 e il 1727, vennero rappresentati *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba* (Venezia 1726), *Fama dell'Onore, della Virtù e della Innocenza in Carro Trionfale* (Venezia, Valvasense, 1727) e l'*Albumazar* (Venezia, Rossetti, 1727) di Buini, che narra il naufragio d'una compagnia d'opera in terra d'oriente.

Alcuni anni più tardi Miti pubblicò sotto lo pseudonimo di Itmipolimipo Ronzello l'*Ottaviano trionfante di Marcantonio, melolepidodramamusicale Da rappresentarsi nel Teatro prope S. Salvatore il Carnovale 1735* (Venezia, Valvasense, s.a.). Il testo drammatico prende di mira le convenzioni e gli atteggiamenti dei cantanti d'opera, mentre gli apparati che lo precedono si riferiscono al mondo dei letterati colti, di cui Miti pone in ridicolo i legami esclusivi, le lodi reciproche e il bisogno di avvalorare i prodotti della drammaturgia letteraria protestando le approvazioni riscosse nell'ambito delle cerchie intellettuali.

Probabilmente, la satira di Miti si riferì, oltre che alle generiche

[20] S. Maffei, *Epistolario (1700-1755)*, a cura di Celestino Garibotto, Milano 1955, I, p. 479.

[21] V. al proposito Irène Mamczarz, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris 1972, e il più specifico studio di Piero Weiss, *Da Aldiviva a Lotario Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia nel primo Settecento*, in AA.VV., *4° Festival Vivaldi. L'invenzione del Gusto: Corelli e Vivaldi*, Venezia-Milano 1982, pp. 168-188.

espressioni di compiacimento in uso fra i poeti aulici, anche a un testo preciso, vale a dire, alla lettera di Pier Jacopo Martello che circa due anni prima il letterato Sebastiano degli Antonij aveva pubblicato in testa alla sua tragedia *La congiura di Bruto figliuolo di Cesare* (Vicenza 1733). L'*incipit* della risposta di Martello al drammaturgo vicentino è pressoché identico a quello della lettera — ovviamente immaginaria — «del Signor Compassorio de Sicuri Agrimensore dignissimo al Signor Itmipolimipo Ronzello». Nella prima leggiamo: «Giorni sono mi vidi arrivar certo Rolo [...] che da me aperto, fu trovato contenere una Tragedia a me da V.S. Illustrissima indirizzata». E nella seconda: «Mi giunge la vostra cara Lettera, con l'opera intitolata Ottaviano trionfante di Marcantonio [...]». Martello afferma poi di aver letto la tragedia nel corso di una riunione notturna. «[...] portatomi da lì a pochi momenti ad una dotta e notturna conversazione, alla quale pochi ma scelti amici intervenivano, da chi per felicità di pronuncia e per chiarezza di voce è destinato ivi a leggere, feci recitare i primi due Atti della Tragedia [...]». Esattamente lo stesso fa l'agrimensore immaginato da Miti: «[...] e mi giunse [l'opera vostra] l'altra sera in tempo, che io era tornato da un Campo [...] e siccome si facevano delle frittelle, così stando al foco in bona compagnia la lessi, e [...] tutti quelli che si trovarono presenti ne ebbero un gusto matto; il Fattore, la Gastalda, il Gastaldo, la Cucciniera, ed il Boaro [...]».

L'attrito con il mondo dei letterati non ebbe alcun seguito nella vita del comico che, dopo la morte della moglie (1740), abbandonò le scene e, seguendo i consigli di Scipione Maffei, vestì l'abito talare.

Occorre però precisare che all'epoca dell'*Ottaviano* le funzioni direttive proprie del primo amoroso erano passate a un altro innamorato, il comico Antonio Franceschini detto Argante. L'informazione viene ripetuta in più voci dal Bartoli che, con tutta probabilità, la ricava dagli apparati d'una tragicommedia di Giovanni Palazzi oggi introvabile, *La clemenza nella vendetta* (Padova, Conzatti, 1736). Oltre a ciò del Franceschini si sa soltanto che, nel 1754, tentò con scarsa fortuna di sostituire al S. Giovanni Grisostomo la compagnia di Antonio Sacco. Carlo Goldoni, nella prefazione al tomo XII delle *Commedie*, si riferisce a questo attore come al «favoloso Argante».

Sulle scene del Teatro S. Luca si succedettero altri, più noti, primi amorosi, come Francesco Grandi e Francesco Falchi, i cui contratti,

però, non dichiarano le particolari incombenze di questo ruolo, che vennero esplicitate solo nel 1761, al momento della loro revoca. Nel documento che proroga l'assunzione di Falchi fino al 1771 si dichiara

che quantunque sia preciso debito di chi sostiene il posto di Primo moroso nel suddetto Teatro di S. Luca, e ritrae gli utili soliti accordati dalla compagnia a detto posto debba a sue spese provvedere, e mantenere l'apparato il N.H. Suddetto per sé, et eredi come sopra per tutto il tempo durante la presente scrittura, oltre a quanto è stato stabilito, et accordato al Falchi, e a sua moglie come sopra, a titolo di Regalo lo esenta da ogni, e qualunque spesa, che a lui si spettasse per occasione di detto apparato [...].

Nella compagnia del Teatro S. Luca vigeva dunque una forma di autogestione, per cui l'organizzazione economica degli allestimenti veniva delegata al primo amoroso che, perlomeno lungo la fase storica iniziale dell'istituto, estese queste sue incombenze anche alla direzione artistica.

I risultati della ricognizione compiuta intorno ai documenti dell'Archivio Vendramin, investono d'un particolare valore il ruolo dell'innamorato che, grazie alla piena padronanza della lingua letteraria, poté essere l'interprete ideale del rinato genere tragico e, nell'economia dei rapporti fra la società e le formazioni attoriche, il naturale mediatore fra le esigenze degli intellettuali e le esigenze dei comici.

### *Strategie intorno ai comici stanziali*

Durante il primo quarto del secolo, i comici del S. Luca furono l'effettivo motore del teatro recitato a Venezia. Nel complesso, le loro disparate iniziative corrisposero tutte alla funzione di suscitare la curiosità e il concorso del pubblico, non solo con nuovi allestimenti, ma anche con nuove forme di spettacolo. Fra il 1709 e il 1716, Riccoboni sperimentò il potere d'impatto dei generi drammatici regolari, in seguito Bonaventura Navesi immise gli atteggiamenti propri alle tragedie di forma classica nel contesto espressivo dei comici dell'Arte, e infine Miti — nel caso sia sua l'idea di rappresentare il *Nerone detronato* (1726) — lanciò sul mercato teatrale di Venezia le parodie dei drammi musicali seri.

Ma già sul finire degli anni '20, il ruolo di centro promotore passò

dal Teatro S. Luca al Teatro S. Samuele, i cui comici assimilarono l'uso della musica e del canto; rappresentarono i testi dei nuovi autori tragici (come Antonio Conti); si servirono, negli anni fra il 1734 e il 1743, delle prestazioni di un drammaturgo come Carlo Goldoni, e, intorno al 1738, inaugurarono la fortuna delle tragedie tradotte dal francese sulle scene pubbliche di Venezia, allestendo l'*Alzira* di Voltaire.

La mutata posizione del S. Luca, non venne però accompagnata da un calo di prestigio, anzi fu proprio il prestigio acquisito a determinare i mutamenti che stiamo esaminando.

L'attività dell'istituto era infatti imperniata alla lunga permanenza degli attori più graditi, e tendeva quindi ad assestarsi lungo una linea di continuità, piuttosto che di trasformazioni e rottura.

Intorno al 1730, il S. Luca era di fatto un teatro di tradizione, e cioè, in piccolo, una sorta di equivalente italiano della Comédie Française, dove ad essere celebrati non erano certo dei repertori letterari, bensì i canonici «ruoli» della commedia dell'Arte.

A questo proposito conviene riferirsi alla celebre descrizione goldoniana, contenuta nella prefazione al tomo XIII delle *Commedie* edite da Pasquali:

> Due erano in quel tempo [intorno al 1734] le Compagnie de' Comici di Venezia, le quali poi si moltiplicarono sino a cinque in un anno. La Compagnia del Teatro di S. Luca, della nobile famiglia de' Vendramini, passava per la migliore. Infatti le quattro Maschere erano eccellenti. Il famoso Garelli Pantalone, il bravo Campioni Fichetto, il graziosissimo Cattoli Traccagnino, l'erudita Eularia, moglie di Pompilio Mitti [sic], prima Donna, il gentile Amoroso Bernardo Vulcani, e lo strepitoso Argante, uniti ad altri Personaggi di mediocre valore, rappresentavano le Commedie dell'Arte con tutta quella perfezione della quale erano capaci le Commedie di cotal genere. La Compagnia di S. Samuele si sosteneva colle Tragedie, coi Drammi del Metastasio e cogl'Intermezzi; ma la buona Commedia non erasi ancora introdotta né in Venezia, né in alcun altro paese d'Italia.

L'Archivio Vendramin consente d'integrare con alcuni dati questo elenco di nomi. Garelli venne assunto il 29 febbraio 1708, Giuseppe Campioni il 16 luglio 1716, Pompilio e Vittoria Miti il 7 luglio 1724, Bernardo Vulcano il 26 novembre 1733. Degli altri attori citati non sono pervenuti i contratti, ma solo alcune lettere dirette ad Alvise Vendramin, che attestano comunque la lunga durata dei loro rapporti con

la proprietà del S. Luca. La corrispondenza di Francesco Cattoli risale al 1723, quella di Antonio Franceschini detto Argante al 1724.

Verso la metà degli anni trenta, il nucleo centrale della compagnia era dunque collaudato da circa dieci anni di attività in comune, durante i quali i comici ebbero modo di assestare una sorta di tradizione cittadina che perpetuava, al suo interno, le forme e i caratteri dell'Arte.

In definitiva, la situazione che stiamo esaminando corrispose con successo alle aspettative che, nel 1702, avevano determinato la conversione del Teatro S. Luca ad uso dei comici; ora, Venezia non occupava più, sotto il profilo del teatro recitato, una posizione subordinata a quella delle corti di Modena, Parma e Mantova, ed ospitava in pianta stabile degli attori in grado di rappresentare al massimo livello tecnico i ruoli e i generi spettacolari propri al loro mestiere.

A fianco della compagnia del Teatro S. Luca, le cui attività erano mantenute entro le direttive della tradizione dalla bravura delle quattro maschere, quella del Teatro S. Samuele doveva compensare le proprie carenze tecniche con una molteplicità di generi e di forme, che implicava l'attiva collaborazione di letterati come Domenico Lalli, Antonio Gori e Carlo Goldoni.

Negli anni '30 la contrapposizione fra i due istituti veneziani appare netta e definitiva.

Da un lato il S. Luca era il teatro delle maschere e quindi della tradizione; dall'altro il S. Samuele proponeva drammi per musica ad uso dei comici, le nuove tragedie di Antonio Conti, intermezzi musicali, parodie, canovacci e tragicommedie in cui cominciava a distinguersi la singolare vena creativa di Carlo Goldoni.

In questo particolare momento della storia del teatro recitato a Venezia, le attività sperimentali e innovative risultano inversamente proporzionali alla padronanza tecnica del mestiere che, nel caso della compagnia del S. Samuele, era scarsissima, come testimonia lo stesso Goldoni nella citata prefazione al tomo XIII delle *Commedie*. L'Arlecchino, Antonio Costantini, «non valeva [...] gran cosa nel suo personaggio; ma aveva degli adornamenti che attiravano il basso popolo. Era gran saltatore, e giocava mirabilmente sopra la corda». Il Pantalone, Andrea Cortini, «aveva la figura disavvantaggiosa e non era buon parlatore». Il Dottore, Giuseppe Monti, riusciva soprattutto convincente nel carattere di Petronio che, nell'economia scenica della commedia dell'Arte, svolgeva funzioni analoghe a quelle di Pantalone e

costituiva quindi una sorta di doppio che lasciava scoperte le azioni e i ruoli drammaturgici propri del Dottore. Il primo amoroso in effettivo esercizio, Antonio Vitalba, era indubbiamente un attore di valore, ma, spesso, «scordandosi il carattere dell'Amoroso, faceva egli l'Arlecchino». Il secondo Amoroso, Gaetano Casali, «non [aveva] mai avuto una buona disposizione per la parte dell'Amoroso. Una certa serietà nel sembiante, una certa durezza nella persona, un'inclinazione involontaria del fianco e della spalla verso il Personaggio con cui recitava, lo facevano scomparire, malgrado le belle cose ch'egli diceva». La prima donna, Andriana Bastona, era vivace, brillante ed esperta, ma vecchissima; mentre la seconda, Giovanna Casanova detta Zanetta, era giovane e bella, ma totalmente sprovvista di «abilità per la Comica».

Sulla scena del Teatro S. Luca, la bravura e la prolungata permanenza dei comici aveva invece finito per far identificare l'archetipo di ogni singola maschera con la particolare versione che ne veniva allora data. Per i veneziani, insomma, era difficile immaginare un Traccagnino diverso da Francesco Cattoli e soprattutto un Pantalone che non avesse la voce e le movenze fisiche di Giovan Battista Garelli. A questo proposito vale la pena ricordare, con la scorta del Bartoli, la straordinaria investitura che concluse l'attività artistica del celebre comico:

> Uscì egli in teatro vestito da campagna, avendo a fianco il Rubini smascherato, e coll'abito cittadinesco di Pantalone. Disse all'uditorio che la sua vecchiezza non permettevagli di fare una più lunga servitù, che avrialo seguito con pari attenzione del suo collega, e che lo raccomandava all'amore dei suoi affezionatissimi veneziani. Quindi togliendosi la maschera ne coprì la faccia di Rubini, e riverendo il popolo sull'istante partì.

Ed anche in seguito il Pantalone di Garelli continuò ad agire, attraverso Francesco Rubini, sulla scena del S. Luca. Scrive Bartoli:

> Il Rubini raccomandato al popolo dal suo antecessore si produsse in appresso a far valere la sua abilità, e vi furono molti, che lo credettero lo stesso Garelli anche per una totale somiglianza della voce, e nacquero delle scommesse che furono poi perdute da quelli che sostenevano esser egli il Garelli predetto [...].

Le due tradizioni a cui si riferiva l'attività del S. Luca, e cioè, quella piccola e locale determinata dalla lunga permanenza degli attori, e quel-

la della commedia dell'Arte, vennero interrotte il 15 febbraio 1752 con l'assunzione di Carlo Goldoni. Lo stesso contratto che legava il drammaturgo ai Vendramin concludeva l'autogestione artistica della compagnia, alla quale veniva proibito, da allora in avanti, di «rappresentare azione, cioè opera o commedia d'altro poeta senza previo assenso del suddetto Goldoni».

Questo brusco cambiamento riflette l'estraneità delle tradizioni attoriche rispetto agli istituti teatrali che, nel Settecento italiano, si trovavano su un diverso livello di realtà; le prime costituivano una nerbatura celata della professione dell'attore, mentre i secondi non erano che un contenente degli spettacoli; ed anche quando, come nel caso del Teatro S. Luca, le tradizioni sceniche dell'Arte vennero favorite e protette dall'organizzazione del contesto spettacolare, quest'ultima si guardò bene dall'investirsi dei valori della realtà che contribuiva a produrre.

Non è un caso, come scrive Ferdinando Taviani, se gli attori dell'Arte «trova*rono* casa» a Parigi: «Qui essi — persone e maschere — entrarono nel mondo della cultura, si trasformarono lentamente in un genere di teatro e lentamente si trasferirono dai teatri ai libri» [22]. La Comédie Italienne aveva infatti per scopo la perpetuazione d'una determinata spettacolarità con la quale, in quanto istituzione, si identificava completamente. In Italia, al contrario, le proprietà dei teatri, ma anche le compagnie comiche, dovevano soddisfare i mutevoli umori di un pubblico le cui richieste di novità non presero quasi mai la forma determinata e precisa d'una corrente d'opinione.

I Vendramin, dopo aver a lungo affidato l'immagine pubblica del S. Luca alla bravura delle maschere, decisero dunque di suscitare la curiosità degli spettatori con le nuove commedie di Carlo Goldoni che, in pratica, si trovò sovrapposto a una struttura che non contemplava né la presenza d'un direttore, né tantomeno l'attività d'un autore [23].

L'azione svolta da Goldoni nel particolare contesto lavorativo del Teatro di S. Luca merita una trattazione a parte che mi riprometto di sviluppare con l'ampiezza dovuta nell'ambito di un volume attual-

[22] F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, p. 296.

[23] Su questi «anni difficili» della carriera di Goldoni v. Siro Ferrone, *Carlo Goldoni*, Firenze 1974, pp. 63-72 e Franco Fido, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 121-135.

mente in corso di preparazione sulla drammaturgia settecentesca. In questa sede basti ricordare che i testi scritti da Goldoni fra il 1755 e la partenza per la Francia (1762) non concretizzano una relazione dialettica con le tradizioni dell'Arte che al Teatro di S. Luca appaiono in quel periodo come annichilite dalla scomparsa dei loro protagonisti. Nel 1754 morirono improvvisamente il Pantalone Francesco Rubini e il Brighella Giuseppe Angeleri. La proprietà, per colmare in tempi brevi i vuoti che si erano venuti a produrre, scritturò due dilettanti: il veneziano Pietro Rosa e il bolognese Antonio Martelli che si rivelò in seguito un efficacissimo attore caratterista. Alcuni anni dopo, intorno al 1759, la compagnia poteva contare solo su tre maschere in effettivo esercizio: il Pantalone Pietro Rosa, il Brighella Martelli e il Dottore Giuseppe Lapy che s'impose al pubblico veneziano impersonando ruoli di vecchia [24].

Al Teatro di S. Luca le tradizioni dell'Arte vennero di fatto retrocesse a posizioni di secondaria importanza dall'assenza di attori in grado di sostenerle a un elevato livello di resa spettacolare; anche per questa ragione Goldoni poté — e in un certo senso dovette — escludere le maschere dai suoi testi drammatici, accreditando nei posteri la ricorrente impressione di un moto evolutivo necessario e inevitabile.

## *La fine della gestione Vendramin*

Il 28 agosto 1769 Francesco Vendramin affidò la gestione delle stagioni comiche di autunno e carnevale ad Antonio Sacco che, a partire dall'anno seguente, avrebbe potuto allestire a suo piacimento ogni sorta di rappresentazioni («Comiche, Tragicomedie, e Tragiche, ed altro»), a patto però di non servirsi per tutta la durata dell'accordo di «altre Comiche Compagnie [...] fuor della sua».

L'«affittanza» del teatro al celebre comico presenta modalità assai diverse dai contratti stabiliti con gli impresari d'opera in occasione della fiera dell'Ascensione. In questa serie di documenti i Vendramin concedevano di volta in volta l'uso del S. Luca in cambio di 400 ducati e di servizi di vario genere (come, ad esempio, la donazione di

[24] Cfr. *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, a cura di Dino Mantovani, Milano, Treves, 1885, p. 154.

uno dei fondali dipinti per l'allestimento), nell'«affittanza», si impegnavano invece a versare alla compagnia di Sacco 1500 ducati annui, più tre soldi per ogni posto a sedere venduto durante il carnevale.

Di fatto, la proprietà non affittò — nel senso corrente del termine — il teatro, ma stabilì al suo interno un organismo produttivo indipendente e di comprovate capacità, al fine di poter usufruire degli utili dei palchi, degli «scagni» e dei «botteghini» senza incorrere in problemi organizzativi o in rischi economici.

I motivi che spinsero Francesco Vendramin ad abbandonare la gestione diretta del teatro non dovettero essere di carattere unicamente economico, poiché gli incassi della compagnia dal 1761 in poi mostrano pur fra alti e bassi una certa tendenza all'aumento. Nel 1761 gli introiti della cassetta furono di 64337 lire venete, nel 1762 di 51421, nel 1763 di 67856, nel 1764 di 73765, nel 1765 di 68813, nel 1766 di 96352, nel 1767 di 52089 e nel 1768 di 83390.

Ben più pressanti e gravi di quelli economici furono i problemi posti dalla compagnia e, in particolar modo, dai vuoti via via prodotti al suo interno dalle rescissioni contrattuali e dalla morte. L'ultimo periodo della gestione Vendramin è contrassegnato dalle difficoltà incontrate nel sostituire gli attori che venivano a mancare. Abbiamo già osservato come, nel 1754, l'improvvisa scomparsa di Rubini e Angeleri costrinse i proprietari ad assumere due comici dilettanti. L'anno seguente, Teresa e Pietro Gandini, i cui contratti erano stati recentemente prorogati fino al 1760, si trasferirono a Dresda dove avevano ottenuto una vantaggiosa scrittura. I tipi comici sostenuti dal caratterista Gandini, specializzatosi nei ruoli da vecchia, passarono al Dottore della compagnia, il bolognese Giuseppe Lapy, per il quale Goldoni scrisse il personaggio di Donna Pasqua nel *Campiello*. Più problematica fu la sostituzione della prima donna Teresa Gandini. Nel caso l'*Introduzione per la prima sera dell'Autunno dell'anno 1755* rispecchi i dialoghi realmente avvenuti fra i comici, la seconda donna, e cioè l'attrice Caterina Bresciani, rifiutò con fermezza di passare di ruolo:

*Clarice*: Non crediate, signor Florindo, ch'io voglia affettar modestia con animo di farmi pregare. Parlo col cuor in mano; colla maggior sincerità del mondo. Signora sono stata compatita per mia fortuna nel carattere di seconda donna; non so quel che di me possa essere, se avanzo il passo. Ne ho veduti parecchi di questi esempi. Quante altre donne di me più meritevoli assai, passate a grado maggiore hanno sentito dirsi: faceva meglio restar dov'era.

La modestia di Clarice non appare del tutto convincente, specie se consideriamo che Teresa Gandini aveva abbandonato il Teatro di S. Luca anche in reazione all'importanza acquisita dalla Bresciani che, impersonando il ruolo di Ircana, era diventata una delle attrici preferite dai veneziani. In ogni caso, la seconda donna non passò di ruolo. Probabilmente, dietro il forzato mantenimento dello *status quo* agì la consapevolezza del fatto che, mentre la sostituzione di un'attrice si sarebbe risolta in un periodo di prova più o meno impegnativo, un passaggio di ruolo interno alla compagnia avrebbe aperto una serie di cambiamenti a catena, tali da turbare l'equilibrio della formazione attorica.

Teresa Gandini venne sostituita da un'attrice che aveva lavorato fino ad allora in compagnie di secondaria importanza e che si rivelò del tutto inadeguata al ruolo. Di lei è noto solo il nome di scena, Angiola. Goldoni, nell'avvertimento premesso nell'edizione Pitteri alla *Buona Famiglia* del 1755, commenta in questi termini la sua fugace apparizione:

> Mancarono in quell'anno dalla Compagnia due personaggi essenziali: una prima Donna, ed un soggetto di caricature. Se ne fuggirono all'improvviso, e non essendovi altra cosa in pronto per la prima sera, si dovette far questa cambiando le parti, e adattandole ad altri, a' quali convenivano meno. Fu reclutato per necessità un personaggio nuovo, che Dio lo benedica, e gli faccia fare qualche altro mestiere.

In seguito il posto di prima donna venne occupato da Caterina Bresciani. Forse memore dei problemi suscitati dalla partenza della Gandini, Francesco Vendramin si preoccupò di stabilire per tempo l'attrice chiamata a succederle. In calce al contratto firmato il 28 novembre 1762 da Giustina Campioni Cavalieri si trova la seguente clausola:

> E per che parimenti in detto tempo può accadere che la Sig.ra Cattina Bresciani, che di presente occupa il posto, et esercita il carattere di prima donna nel Teatro di detto N.H. tralasciasse per qualche motivo, ò accidente non preveduto di recitare in detto posto, ò s'allontanasse dal Teatro, si obbliga detto N.H. di esibire il suddetto carattere ò sia posto di prima donna alla suddetta Sig.ra Giustina.

Le preoccupazioni che turbarono quest'ultima fase della gestione padronale del Teatro S. Luca risultano con evidenza dalle lettere di

Francesco Vendramin a Carlo Goldoni. Nel 1758, dopo aver commentato gli screzi insorti fra la compagnia e il drammaturgo, Vendramin lascia intendere che la cosa che più gli premeva era non perdere gli attori che si trovavano al suo servizio: «Il numero de' Comici è così ristretto, che se uno manca, non si sa più come provvedere; dico Comici, per il che io devo studiare di non perdere quelli, che ho, salvo sempre il mio decoro, e il mio interesse» [25]. La stessa lettera si conclude con un allarmato post scriptum: «Le avverto per suo lume, che la serva termina meco il suo impegno, né so chi sostituire, come so qualche cosa della sua partenza dalla Compagnia» [26]. D'altra parte, Goldoni doveva anche evitare di favorire eccessivamente i singoli attori che, in seguito, avrebbero potuto rendersi insostituibili con grave danno del Teatro e della compagnia. Scrive Vendramin:

> Devo inoltre rammemorarle quanto ella mi promise in altri tempi, cioè di non farmi le Comedie schiave de' Comici, e queste si fanno con la moltiplicità delle parti. In questa [*Gli Amori di Alessandro Magno*] ella fa recitare quattro volte Majani, e se io fossi mai necessitato di privarmi del Majani, questa Comedia certamente non potrebbesi più rappresentare, onde io, e li Comici perderessimo il benefizio, che si potrebbe ricavare [27].

Le rivalità e i contrasti fra i comici rientrano nella sostanza del teatro professionale settecentesco che si basava su un sistema di funzioni ripartite tutt'altro che prefissato e sensibile al minimo mutamento; al di sotto dei problemi posti dall'organizzazione del S. Luca si delinea invece una crisi di carattere particolare: durante gli ultimi quindici anni circa della gestione Vendramin, questa "azienda" teatrale deluse infatti il requisito essenziale della lunga durata, e cioè stentò a rigenerarsi, si sottrasse al meccanismo della competizione, si chiuse alle sollecitazioni e richieste del mercato e perseguì unicamente la conservazione lineare di se stessa. Le ragioni del suo stato d'isolamento illuminano una situazione teatrale al cui interno il ruolo imprenditoriale del nobile, che all'inizio del secolo era stato un fattore d'innovamento, risulta ormai sorpassato e incapace di far fronte alle nuove iniziative dei comici.

[25] *Lettera di F. Vendramin a C. Goldoni*, s.d., in *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia*, cit., pp. 136-137.

[26] *Ibidem*, p. 138.

[27] *Lettera di F. Vendramin a C. Goldoni*, s.d., in *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia*, cit., pp. 153-154.

Lungo quasi tutta la prima metà del Settecento, l'organizzazione stabilita dalla famiglia Vendramin aveva avuto per sole valide controparti i comici del Teatro S. Samuele e le compagnie delle corti sia italiane che europee — fra le quali, fatte le debite proporzioni, possiamo comprendere anche la Comédie Italienne che, per quanto radicata nel gusto e nelle tradizioni del pubblico parigino, era pur sempre una manifestazione della politica regia; ma, a partire dall'insediamento di Girolamo Medebac al Teatro S. Angelo (1748), iniziò un processo di emancipazione che si concluse con la formazione di diverse compagnie stanziali completamente gestite dai comici. Il 10 maggio 1758 Michele Grimani concesse l'uso del S. Samuele ad Antonio Sacco. Il contratto concedeva all'attore di recitare «tutte quelle Commedie sia dell'Arte Comica, che nuove, come pure Opere Sceniche, Tragedie, ed altro che [erano] di suo Commodo, ed interesse, e questo per proprio conto, senza alcuna pretesa verso di detti NN.HH. Grimani [...]». Circa dieci anni dopo Medebac assunse la gestione del S. Giovanni Grisostomo. Verso la metà degli anni '90, le attività pubbliche del teatro recitato veneziano erano condotte da cinque compagnie stanziali affatto indipendenti, ad eccezione degli obblighi economici, dalle proprietà dei teatri: al S. Giovanni Grisostomo operava la compagnia Battaglia, al S. Luca la compagnia Perelli, al S. Angelo la compagnia Pellandi, mentre al S. Cassiano si alternavano la compagnia di Marta Colleoni e quella di Francesco Menichelli.

All'inizio del secolo i Vendramin avevano saputo diventare imprenditori all'interno di un contesto in cui l'aristocrazia era prevalentemente appaltatrice e, con questa scelta, avevano fatto del S. Luca un modello organizzativo originale e dinamico; dal 1748, però, un ruolo assolutamente analogo al loro incominciò ad essere svolto anche da gente del mestiere, da comici il cui controllo diretto sui teatri di Venezia si tradusse in breve in un vitalissimo regime di libera concorrenza (regime che, in un certo senso, costituì la risposta dei professionisti a quei problemi di rapporti reciproci che i Vendramin e i Grimani avevano in altri tempi risolto tramite accordi, e cioè, stabilendo una situazione di monopolio che consentiva loro di dirigere l'afflusso del pubblico e di disciplinare la condotta degli attori).

In questo mutato panorama i Vendramin si trovarono nella condizione di trasformarsi a misura dei loro nuovi interlocutori in imprenditori *tout court*, vale a dire in professionisti pubblicamente

connotati dalle attività svolte e non dal grado sociale, o di regredire allo status di proprietari distaccati dal processo produttivo della loro azienda. Francesco Vendramin, come abbiamo visto, scelse questa seconda strada [28].

[28] I documenti sull'organizzazione del Teatro di S. Luca citati in questo saggio si trovano in sette cartelle dell'Archivio Vendramin (Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Casa Goldoni) contrassegnate ognuna da un'intitolazione a penna del XVIII secolo e dalla moderna segnatura. 1) «Scritture, e Convenzioni fra li NN.HH. Grimani da una e li NN.HH. Vendramin dall'altra concernenti li Teatri di S. Samuel di ragione delli NN.HH. Grimani, e S. Salvador delli NN.HH. Vendramin, e per la scelta della Compagnia de' Comici» (42 F 9/10). 2) «Scritture attenenti alli accordi con li Sig.ri Comici per dover recitare nel Teatro di S. Salvador» (42 F 1/7) contiene la ricevuta di Teresa Costantini e compagni, e i contratti di numerosi attori, qui elencati per ordine alfabetico, che recitarono al S. Luca fra il 1708 e il 1727: Anna Andreucci, Elena e Giuseppe Balletti, Giovanni Bissoni, Giuseppe Campioni, Cecilia Colucci, Elisabetta Franchi, Giovan Battista Garelli, Giuseppe Imer, Pompilio e Vittoria Miti, Isabella Natalini, Bonaventura e Clarice Navesi, Luigi Riccoboni, Adriana e Gaetano Sacco. 3) «Scritture attinenti all'Accordi con li Sig.ri Comici per dover Recitare nel Teatro di S. Salvador» (42 F 9/2) contiene i contratti di Aurelia Colomba Coppa e compagni, Antonio Costantini, Giovan Battista Garelli, Carlo Paghetti, Carlo Rusca, Gaetano Sacco e Galeazzo Savorini. 4) «Scritture e Lettere dall'anno 1733 sino 1769 attinenti alli accordi con li Sig.ri Comici per dover recitare nel Teatro di S. Salvador» (42 F 8/1) contiene copia dell'«affittanza» del Teatro di S. Luca ad Antonio Sacco per gli anni 1770-1776 e i contratti di Apollonia Barzanti, Giovan Battista Berteri, Natale e Caterina Bresciani, Vincenzo Bugani, Bortolo Camerani, Giustina Campioni Cavalieri, Elisabetta e Francesco Cattoli, Cesare D'Arbes, Angiola Doti, Ventura e Giuliana Fioretti, Elisabetta Franchi, Francesco e Teresa Gardini, Francesco, Giuseppe, Matilde e Tomaso Grandi, Lucio Landi, Giuseppe Lapy, Giuseppe Lodi, Antonio Martelli, Giulio Minelli, Elisabetta Moreri, Pietro Rosa, Emilia Rizzi, Antonio e Federico Rubini, Leopoldo Maria Scherli, Zuane Simoni, Pietro Zagagnini e Teresa Zambelli. 5) «Lettere diverse di diversi Comici scritte al N.H. Alvise Vendramin 1716-1724» (42 F 9/8) contiene lettere di Francesco Cattoli, Antonio Franceschini, Elisabetta Franchi, Giuseppe Imer, Pompilio Miti, Bonaventura Navesi, Pietro Pariati e Tommaso Ristori. 6) «Squarzo degli utili del Teatro per le Recite relative agli Autunni e Carnovali 1758-1770» (4 F 4/10). 7) Copia del contratto che concede l'uso del Teatro di S. Samuele ad Antonio Sacco per gli anni 1758-1762 è nella cartella 42 F 9/1.