

PROBLEMI DI CRITICA GOLDONIANA

diretti da
MANLIO PASTORE STOCCHI E GILBERTO PIZZAMIGLIO

XVI

Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni

e

Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi

Tomo terzo



LONGO EDITORE RAVENNA

ESTRATTO

PROBLEMI
DI CRITICA GOLDONIANA

XVI

diretti da

MANLIO PASTORE STOCCHI e GILBERTO PIZZAMIGLIO

Numero speciale

Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni

e

Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi

Tomo terzo

(2009)

Edito sotto gli auspici
del Centro Interuniversitario di Studi Veneti

LONGO EDITORE RAVENNA

MARIA JOÃO ALMEIDA

Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)¹

Nella stagione 1754-55, il Teatro do Bairro Alto, una sala di spettacoli pubblica di Lisbona, prevede nella propria programmazione tre commedie di Goldoni, una novità sui palcoscenici portoghesi. L'iniziativa determinante per il debutto del commediografo veneziano nel Portogallo del Settecento non scaturì da una figura del *milieu* teatrale lisboeta e ha una storia che si può enunciare in brevi parole. In pieno vigore del regno di D. José I, la Corona portoghese assunse una compagnia dell'Arte che probabilmente sbarcò a Lisbona verso la fine del 1753 o l'inizio del 1754, proveniente da Genova. Fu il capo di tale truppa che iniziò i portoghesi alla comediografia goldoniana. Il suo nome, che sarebbe passato alla storia del teatro in Portogallo, era, come si sa, Antonio Sacchi, meglio noto come Truffaldino Sacchi.

L'assunzione, da parte della famiglia reale, della compagnia di questo famoso Truffaldino costituisce già di per se stesso un fatto notevole, se visto nella prospettiva del processo di italianizzazione della cultura portoghese nel secolo XVIII, dato che, nel campo specifico delle arti dello spettacolo, l'importazione dei modelli italiani era progredita fino ad allora, in modo più eclatante, soltanto nella musica e nel teatro lirico.

Durante i primi cinque anni del suo regno, fino alla data del Terremoto del 1755, D. José diede compimento al progetto, che è plausibile sia stato tracciato da egli stesso, di costituire una struttura teatrale completa, con i rispettivi artisti e tecnici specializzati nei settori dell'opera e del teatro drammatico. Man mano che procedette all'organizzazione dell'apparecchiatura operistica, dotandola di tutte le infrastrutture considerate necessarie, il

¹ Il presente lavoro costituisce una riscrittura di frammenti di alcuni capitoli della nostra tesi di dottorato, M. JOÃO ALMEIDA, *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007. Traduzione dal portoghese di Marco Bruno.

sovrano decise di reclutare attori di professione per l'esecuzione delle commedie del Palazzo. Salvo eccezioni puntuali, fu transalpina l'origine dei ricorsi umani indispensabili al funzionamento dell'apparecchiatura operistica. Alcuni degli artisti assunti dalla Corona portoghese, soprattutto nel settore delle voci, come gli evirati Gizziello e Caffarelli, indicano un investimento calcolato per un profitto valutabile anche in termini di prestigio. È ammissibile che un identico calcolo abbia condizionato l'assunzione di Sacchi e della sua compagnia, una delle migliori, se non la migliore *mano d'opera* nell'ambito dell'Arte di cui disponeva il mercato italiano dello spettacolo. E possiamo registrare come dato sicuro che la scelta portoghese della truppa Sacchi non fu determinata da restrizioni implicate nel criterio delle disponibilità di mercato. Nei primi mesi del 1753, periodo in cui la Corona dovrebbe aver intrapreso il processo di assunzione, Truffaldino Sacchi e gli altri comici non erano esenti da impegni professionali. Secondo Francesco Bartoli, nelle sue *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, i commedianti presero conoscenza delle intenzioni portoghesi quando si trovavano ancora vincolati alla compagnia di Giuseppe Imer², all'epoca insediata nel Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo. Donde si deduce che la Corona portoghese desiderava assumere proprio Sacchi e i suoi compagni e non altricchesia disponibile sul mercato.

L'emigrazione della compagnia Sacchi in Portogallo sembra essere stata dovuta alla congiunzione di diversi fattori in gioco. Per un verso, la situazione del teatro drammatico sulla piazza veneziana cominciava a subire, come è noto, alcune alterazioni. La *querelle* fra fautori di Goldoni e fautori di Chiari e le movimentazioni dei due commediografi rianimavano la dinamica di interesse pubblico per il teatro comico. Nel 1748-49, Goldoni entrò come poeta di compagnia nel Teatro di Sant'Angelo e, nello stesso 1749, Pietro Chiari si unì a Imer nel San Samuele, dove Sacchi già si trovava sin dal 1745³. Circa due anni dopo, nell'autunno del 1751, Imer e compagnia, nonché Chiari, si trasferirono al San Giovanni Grisostomo convertito all'uso della commedia. E qui continuò a essere alimentata la polemica che era sbocciata nel 1749. Ma l'abbandono, da parte di Chiari, del San Giovanni Grisostomo, che Nicola Mangini individua nell'autunno del 1752⁴, lasciò la

² F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, vol. II, Padova, Conzatti A. S. Lorenzo, 1781-1782, ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1978, pp. 143-144.

³ Cfr. F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I teatri di Venezia e il suo territorio*, t. II, *Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1996, p. 93.

⁴ N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 146.

compagnia Imer senza drammaturgo, fattore probabilmente determinante per l'appannamento di questo locale di spettacoli dei Grimani di fronte alla concorrenza. Nondimanco il San Giovanni Grisostomo, che era stato il più prestigioso e magnifico dei teatri d'opera di Venezia, si rivelava inadeguato al repertorio drammatico, per via delle sue grandi proporzioni⁵. Tutto ciò avrebbe influito sulle condizioni di lavoro di Sacchi e dei suoi colleghi, tanto più che erano abituati a fare carriera con testi composti appositamente da autori di successo.

Per altro verso, si contrapponevano a questa situazione lavorativa poco propizia le condizioni irrefutabili delle proposta portoghese. Esse si traducevano, senza grandi rischi di calcolo, in una valorizzazione curriculare e in una non meno significativa ricompensa regia⁶.

Oggi sappiamo che la rottura inaspettata, da parte di Sacchi e colleghi, del compromesso che li legava alla Casa Grimani e da cui scaturì lo scioglimento della compagnia Imer, nella primavera del 1753, si rivelò opportuno. Con la transizione di Goldoni dal Teatro di Sant'Angelo a quello di San Luca e l'ingresso, a sua volta, del rivale Chiari nel Sant'Angelo, entrambe avvenute nel 1753, la polemica teatrale s'inacerbì e crebbe di tono in nuove sedi, strutturalmente più controbilanciate. È credibile che il potere d'attrazione che la *querelle* esercitava presso il pubblico veneziano di teatro comico riducesse, e molto, le opportunità di lavoro di Sacchi e dei suoi compagni sulla piazza della città lagunare, in tal frangente praticamente esaurita dalla concorrenza.

⁵ Alle proporzioni grandiose del teatro corrispondeva un palcoscenico altrettanto enorme, dai ventisei metri e mezzo di profondità e più di venti di larghezza. Cfr. F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *op. cit.*, p. 63.

⁶ Possiamo avere un'idea dei valori riscossi a Lisbona da questi attori italiani a partire dal caso documentato di Antonio Vitalba e famiglia, composta dalla moglie e dal figlio. Secondo i termini del contratto dei Vitalba, tutti e tre ricevevano annualmente per i loro servizi 290 monete d'oro a 4\$800 réis ciascuna. Cfr. *Sumários Matrimoniais*, "João Domingos Vitalba e Maria Mag.^{na} Angela Sacco", 1754, maço 962, n° 73, [f. 6], Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Fatti i calcoli, si può concludere che ogni membro della famiglia Vitalba metteva da parte per anno 464\$000 réis. Nello stesso periodo, all'inizio degli anni '50, si trovavano al servizio della Corona lusitana l'architetto Giovanni Carlo Sicini Bibbiena e il tenore Anton Raaff. Il primo riscuoteva annualmente 2.109\$000 réis, cifra piuttosto ingente se paragonata ai 464\$000 réis ricevuti dagli attori. Già il pagamento del tenore (considerato all'epoca a Lisbona un cantante di medio livello) non superava i 300\$000 réis annuali, stipendio decisamente inferiore a quelli dei componenti della compagnia Sacchi, differenza che dimostra il riconoscimento della qualità e del prestigio di questi ultimi. Per i dati relativi a Bibbiena e Raaff, cfr. M.C. DE BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 205, n.9, e p. 25, rispettivamente.

La compagnia che Sacchi raccolse per porsi al servizio del re portoghese era composta di almeno 12 comici adulti, quattro dei quali appartenevano alla famiglia Sacchi, ovverosia Antonio, sua moglie, Antonia, la figlia della coppia, Angela, e la sorella del capocomico, di nome Adriana. Completavano il gruppo, Antonio Vitalba, sua moglie Costanza e il figlio Giovanni; Agostino Fiorilli, integrato nella compagnia a Genova, nell'imminenza della partenza per il Portogallo, per assicurare la maschera di uno dei vecchi, avendo già fatto precedentemente carriera con la figura di Tartaglia; Bartolomeo Tommasi e Atanasio Zanoni, rispettivamente Pantalone e Brighella; e, per finire, Giuseppe Simonetti e Gaetano Casali. Questi dati relativi alla composizione della compagnia durante la sua permanenza in Portogallo sono stati raccolti nelle *Notizie storiche* di Bartoli⁷ e possono essere confermati riguardo ai Sacchi, ai Vitalba, al Fiorilli e al Tommasi nella documentazione relativa allo sposalizio di Giovanni Vitalba e Angela Sacchi che ebbe luogo a Lisbona, nel 1754⁸.

I commedianti portarono con sé i figli più piccoli, ma ci è rimasta traccia solo del nome di un'altra figlia dei Sacchi, la piccola Giovanna. Piombò esattamente su questi bambini il compito di rappresentare *La vedova scaltra*, *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario* sul palcoscenico del Teatro do Bairro Alto nella citata stagione 1754-55. Offre una testimonianza di questi spettacoli la nota "Ai curiosi della Commedia" che consta dell'edizione stampata con testo a fronte de *Il cavaliere e la dama*, risalente al 1755⁹.

Nella sua opera summenzionata, Bartoli informa che Sacchi fece imparare ai bambini alcune commedie di Goldoni, perché, essendo insoddisfatto «di produrre il suo proprio divertimento, altro cerconne per maggiormente rendere gradita la di lui servitù»¹⁰. Possiamo dedurre da queste parole che Sacchi facesse predominare l'improvviso nel repertorio concepito esclusivamente per le esibizioni della sua compagnia nello spazio della corte. Repertorio, codesto, che di conseguenza si distingueva dagli spettacoli presentati nel teatro pubblico e con i quali il capocomico intese dare completamento alla prestazione di servizi alla Corona portoghese. Nel discorso di Bartoli viene operata tacitamente la distinzione, di valore disgiuntivo, fra il diverti-

⁷ F. BARTOLI, *op. cit.*, voll. 1 e 2.

⁸ Cfr. *Sumários Matrimoniais*, "João Domingos Vitalba e Maria Mag.^{na} Angela Sacco", [f. 2].

⁹ Cfr. *Il cavaliere e la dama*, commedia del dottor Carlo Goldoni, che si rappresenta nel Teatro del Bairro Alto, scritta in lingua Italiana, e Portoghese [...] In Lisbona, Nella Stamperia Patriarchale di Francesco Luigi Ameno. M.DCC.LV.

¹⁰ F. BARTOLI, *op. cit.*, vol. II, p. 144.

mento prodotto dall'attore in persona, Sacchi, e quello generato a partire da un'opera d'autore, in tal caso Goldoni. In altre parole, vengono ritagliati due sistemi teatrali ben distinti, quello dell'improvviso e quello del testo scritto, rispettivamente.

Sfortunatamente, manchiamo di documentazione che ci faccia chiarezza quanto al repertorio presentato dalla compagnia ai membri della famiglia reale e alla nobiltà di Palazzo. Della redazione del contratto di Antonio Vitalba e famiglia, vergato a Genova il 1° agosto 1753, risulta una voce in base alla quale veniva assicurata la totale disponibilità del figlio dell'attore a rappresentare «in quello carattere che gli sarà comandato [con lo stesso vestiario scenico, specificato in] Panni in guisa francese, così come Eroica, tanto da uomo, quanto da Donna, da Pastore e da Pastoressa, ognicchezza gli potrà essere ordinato senza tema alcuna di contraddittorio»¹¹. Trattandosi di una compagnia comica, si direbbe che i tre distinti vestuari identificano altrettanti sottogeneri del drammatico (commedia, tragedia, dramma pastorale, rispettivamente).

Ma il fatto che un attore venisse vincolato all'obbligatorietà di rappresentare ruoli diversificati non significa, a nostro avviso, che egli giungesse a dare un corpo, in palcoscenico, a ognuno di essi. Prevista da vincolo contrattuale, la discriminazione particolareggiata dei servizi cui gli assunti si impegnavano esplicitamente era mirata a salvaguardare gli interessi della parte che assumeva da qualsiasi imprevisto. Si potrebbe dire che la Corona seguiva la regola cautelare che raccomanda di esigere il massimo per garantire l'eventuale, al di là del necessario.

Analizzando i termini del contratto di Vitalba, che costituisce un'esemplificazione in assenza della documentazione relativa ai restanti attori, tutto ciò che si potrà concludere è che la compagnia Sacchi sarebbe arrivata pronta a rispondere alle esigenze di una programmazione variegata. Tuttavia, di essa poco più sappiamo, concretamente, oltre una notizia letta in Bartoli sull'esecuzione a corte di prodezze pirotecniche a carico di Giuseppe Simonetti¹².

Dei due anni che la compagnia soggiornò in Portogallo non esiste memoria, di conseguenza, che dei tre titoli della commediografia goldoniana che Sacchi portò in valigia dall'Italia e rese noti nel Teatro do Bairro Alto. In questo modo, il capocomico propose al pubblico del teatro lisboeta non quella forma di spettacolo che la memoria teatrale europea identificava immediatamente con l'Italia, la Commedia dell'Arte, nella quale si sarebbe distinto in occasione delle recite di corte, ma la commedia italiana riformata.

¹¹ *Sumários Matrimoniais*, “João Domingos Vitalba e Maria Mag.^{na} Angela Sacco”, [f. 6].

¹² Cfr. F. BARTOLI, *op. cit.*, vol. I, p. 240.

Coerentemente con la nostra interpretazione di Bartoli, nel passo delle sue *Notizie storiche* summenzionato in cui allude alle commedie goldoniane, fu esattamente questo nuovo modello drammaturgico l'*extra* che Truffaldino preparò come segno di riconoscenza ai suoi regali datori di lavoro. Sicuramente, la stessa esibizione dei bambini faceva parte della formula spettacolare concepita da Sacchi per far piacere al re e, al tempo stesso, corroborare il prestigio della compagnia. Ovverosia, il merito dell'esibizione degli attori non più alti di un metro si sarebbe rovesciata inevitabilmente a favore degli adulti che li addestravano con efficacia didattico-pedagogica affinché brillassero sul palcoscenico.

La testimonianza differita di un contemporaneo che assistette agli spettacoli rende fondata questa nostra congettura. La recitazione dei bambini italiani produsse un'impressione talmente forte e duratura nel drammaturgo Manuel de Figueiredo che, d'accordo con suo fratello, il tenente colonnello Francisco Coelho de Figueiredo, egli avrebbe ricordato per tutta la vita ciò che in quel momento gli aveva fatto così «specie»: i bambini conoscevano «a menadito i ruoli» e sapevano entrare «nel carattere, che rappresentavano, e nell'azione» con una gestualità convincente «sembrando avere la malizia, e la cognizione, che esprimevano, tanto bene avevano fatto le prove»¹³.

Basandosi su queste parole di Francisco Coelho de Figueiredo diventa ancora più percettibile la distinzione che Sacchi operò in Portogallo fra il divertimento che produceva abitualmente per la corte e il repertorio goldoniano stabilito per il teatro pubblico. A corte, la compagnia di Truffaldino *servitore di due padroni* perpetuava la tradizione della commedia all'improvviso. Ma, nelle recite del Bairro Alto, in cui i bambini sapevano «a menadito i ruoli», Goldoni non si diluiva in mezzo al gioco scenico dell'improvviso. Veniva anzi riconosciuto nel suo statuto di autore del testo scritto messo in scena e, quindi, come il fondatore della moderna commedia italiana. Nelle versioni de *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario* che vennero stampate a Lisbona, nel 1755, il suo nome, preceduto dal titolo di *dottore*, sulla scorta di ciò che accadeva in Italia, figura ben visibile sul frontespizio.

Ci riesce facile immaginare che Sacchi sapesse apprezzare il contributo di Goldoni al teatro comico italiano, in generale, fino al punto di seguire con interesse attivo l'evoluzione del progetto di riforma del compatriota. Di conseguenza non ci sembra casuale che la sequenza di presentazione delle tre commedie *La vedova scaltra*, *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario* sull'assito del Bairro Alto sia stata proprio questa e nessun'altra.

¹³ F. COELHO DE FIGUEIREDO, annotazione nel t. XIV del *Theatro de Manoel de Figueiredo*, Lisboa, Impressão Regia, 1815, p. 555.

D'accordo con la succitata nota "Ai curiosi della Commedia" pubblicata nell'edizione del 1755 de *Il cavaliere e la dama*, si deduce che questa commedia fu la seconda a essere rappresentata, dopo *La vedova scaltra*, di modo che *La famiglia dell'antiquario* calcò le scene del Teatro do Bairro Alto in un terzo momento.

Facendo riprodurre a Lisbona l'ordine cronologico dei debutti italiani, che era anche quello dell'ordine d'ingresso dei testi corrispondenti nella prima edizione curata da Goldoni per le stampe della Bettinelli¹⁴, il capocomico rispettava l'autore che aveva intrapreso la riforma della commedia italiana, seguendo la successione dei suoi progressi nella sperimentazione intorno ai caratteri, alla poetica della verosimiglianza e al rapporto del teatro con la materia del Mondo contemporaneo.

La commediografia di Goldoni, presentata al Teatro do Bairro Alto, costituiva, riteniamo opportuno ripeterlo, un'autentica novità che Sacchi aveva appena introdotto in Portogallo. Il debutto di Goldoni era talmente recente che ancora non aveva avuto il tempo di stabilirsi come proposta alternativa di un teatro drammatico di origine italiana. E dal momento che gli spettatori portoghesi tendevano, tradizionalmente, a associare quanto proveniva dall'Italia alla centenaria Commedia dell'Arte era verso questa forma di spettacolo che era orientato il loro orizzonte di aspettative. Oppure, guardando le cose da un altro punto di vista, il teatro di Goldoni ancora non trovava spazio nell'orizzonte d'aspettative del pubblico lisboeta. La percezione di questa realtà quasi sicuramente non sfuggì, intanto, all'arguzia di Antonio Sacchi. È così che si giustificano alcune delle particolarità delle versioni stampate de *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario*, rappresentate in italiano dai bambini della compagnia Sacchi nel Bairro Alto.

Nella versione portoghese de *La famiglia dell'antiquario*¹⁵ è dunque possibile individuare alcune alterazioni nell'ambito dei personaggi riguardo alla redazione della commedia stampata dalla Bettinelli che le fece da fonte.

¹⁴ *La vedova scaltra* figura nel tomo I, uscito nel 1750. *Il cavaliere e la dama* e *La famiglia dell'antiquario* si susseguono in quest'ordine nel tomo III, pubblicato nel 1752. Cfr. A. SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 224-225.

¹⁵ *A familia do antiquario, ou A sogra, e a nora*, comedia do doutor Carlos Goldoni, traduzida em portuguez, como se representa no theatro do Bairro Alto, por Fernando Lucas Alvim [...] Lisboa, na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, Anno M.DCC.LV. Contrariamente a quanto accade con l'edizione de *Il cavaliere e la dama*, *La famiglia dell'antiquario* non fu data alle stampe con testo a fronte, ma è abbastanza plausibile che la versione portoghese, stampata nel 1755, e di cui ci serviamo, costituisca la traduzione del testo italiano portato in scena nel Bairro Alto nel medesimo anno.

Invece di Pantalone de' Bisognosi e del Dottore Anselmi, risultano Tartaglia (Tartalhia) Raganelli e il Capitan (Capitão) Saraca, rispettivamente. A sua volta, Arlecchino sostituisce il Brighella originale nella funzione di domestico del conte Anselmo e la parte che gli spettava come «amico e paesano» del primo zanni è eliminata.

Quest'ultimo caso – quello della soppressione di Brighella – può essere assunto come fattore di ordine circostanziale, come, per esempio, la mancanza momentanea di uno dei bambini o la sua impossibilità di svolgere il ruolo. Al tempo stesso, la sostituzione del primo col secondo zanni sembra indicare il proposito di preservare in scena la maschera di Arlecchino.

Inoltre, per quello che riguarda la tipologia dei servitori, possiamo trarre la stessa deduzione quanto a *Il cavaliere e la dama*, che altresì adotta l'edizione Bettinelli come fonte. In questo caso è Pasquino a lasciare il posto a un Arlecchino che continua, naturalmente, a essere descritto come «servo faceto». Nella redazione Bettinelli de *Il cavaliere e la dama*, Goldoni eliminò le maschere, come sappiamo, sostituendole, d'accordo con le sue parole nella *Nona lettera allo Stampatore*, con «personaggi di egual carattere, non coperti da un volto di cuoio, né vestiti nell'antica foggia ridicola, tanto lontana dal costume e dal verisimile»¹⁶.

Si potrà dunque dire che a Lisbona fu realizzata un'operazione di conversione del *personaggio* alla maschera. Ma tale conversione, nel caso dei servitori, incise solo su Pasquino, non toccando il Balestra della redazione Bettinelli. Si verifica così che l'obiettivo perseguito da queste modifiche applicate all'elenco dei personaggi nei due testi goldoniani procede nel senso di assicurare la presenza di Arlecchino negli spettacoli del Bairro Alto.

Una simile scelta probabilmente consisteva in un modo di imprimere allo spettacolo il segno più facilmente riconoscibile, da parte del pubblico, della formazione comica da cui i bambini-attori dipendevano, senza che ci dimentichiamo che il prestigio di essa formazione si costruì sulla fama di Antonio Sacchi. Al tempo stesso e forse più di ogni altra cosa, Sacchi stava cercando di corrispondere alle aspettative del pubblico portoghese riguardo alla Commedia dell'Arte. E, in realtà, sembra che il pubblico del Bairro Alto si mostrasse curioso di conoscere le maschere che divertivano la corte, soprattutto il rinomato Truffaldino.

In uno di due sonetti (uno composto in portoghese e l'altro in italiano) dedicati a Giovanna Sacchi, il suo autore anonimo approfitta dell'occasione

¹⁶ C. GOLDONI, *Nonna lettera allo stampatore*, in *Tutte le Opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, vol. XIV, Milano, Mondadori, 1956, p. 447.

encomiastica per esprimere la delusione per il fatto che non tocchi a tutti la fortuna di sentire sul palcoscenico il progenitore della signorina ossequiata in verso:

Niun avendo fé, che come Aurora
in te, Giovanna, la grazia sfavillava,
hai inscenato il Sole stesso, che celava
la luce, che in codesto Teatro brilla ora.

Per salvezza nostra è stato il tuo miglioramento,
riecco il gaudio nostro calcare queste scene;
ci mancassero in te ore così amene,
sarebbe per noi triste la notte eternamente.

Che oggi con premura in religioso ossequio
al tuo Progenitore onore venga fatto
e in grazie ripetute s'accresca la Sua gloria;

giacché, quando la sorte ognora tanto avara
la parola di Quegli a tutti non consente,
è in te che ci comunica la Grazia più preclara¹⁷.

Tale delusione accomunava probabilmente mezza Lisbona. Una mezza Lisbona con cui gli attori italiani cominciavano a entrare in contatto, tanto più che avevano la fortuna di vivere in case vicine all'ubicazione del Teatro do Bairro Alto.

Tutti gli elementi ci inducono a ritenere che Sacchi avesse la capacità di integrazione necessaria per apprendere i gusti dei frequentatori del Bairro Alto in materia di spettacolo teatrale. Non escludiamo che il destro capocomico confidasse negli ingredienti canonici dell'Arte, come il «volto di cuoio» e i «vestiti nell'antica foggia ridicola», per accattivare il pubblico i cui gusti probabilmente aveva auscultato e sentito più propensi alla comicità buffonesca.

¹⁷ Sonetto composto originalmente in portoghese, Biblioteca Nacional de Portugal, L. 597²⁵ A. Trascriviamo altresì il secondo sonetto: «Eccome mai dentre si brieve giro/Un spirito sì vivace si rinserra?/Chi vide mai tal grazia in su la terra,/Come quell'è, che in te, Giovanna, ammiro?//Qualora i vezzi, I moti, e l'arte io miro,/Che l'angusta tua salma asconde, e serra,/Io penso allora, e il mio pensier non era./Che cosa sei scesa dall'alto Empiro.//Come di chiara luce il volto adorno/Se brilla sul mattin la vaga Aurora/Ci annunzia bello, e risplendente il giorno;/Così dal dolce brio, che t'avvalorà,/Spero veder tai pregi a te d'intorno./Che farai delle Grazie un'altra Suora.», Biblioteca Nacional de Portugal, L. 597²⁶ A.

Collochiamo nella stessa prospettiva la presenza del Capitano e di Tartaglia ne *La famiglia dell'antiquario*. Quanto alla sostituzione del Dottore Anselmi col Capitano Saraca, ci sembra che l'ipotesi più sostenibile miri ad accentuare il lato ridicolo della figura di un povero cicisbeo, continuamente vessato dalla sua dama (la Contessa Isabella) nell'originale goldoniano. In consonanza con Andrea Perrucci, in *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, la parte del Capitano si caratterizza per essere «ampollosa di parole e di gesti»¹⁸, vanagloriandosi, e volendo vivere con il credito, di tutto ciò che in conclusione non è o non ha. Facendo i secondi o terzi innamorati, i Capitani si rendono oggetto di burla perché, fra gli altri motivi, «mostaranno bravure e saranno poltroni»¹⁹.

Questi tratti distintivi si addicono al profilo del Capitano Saraca nella versione portoghese del 1755. Questa versione adatta, riscrivendoli, i discorsi del Dottor Anselmi, nella redazione pubblicata dalla Bettinelli, a Saraca in modo che questi si esprima in un discorso verboso affettatamente sovraccaricato di lessico tratto dall'isotopia bellica. Il personaggio della contessa Isabel definisce questo modo di parlare del suo amico come il «fallar de Milicia» (discorso da militare). Una volta assimilati alcuni degli attributi del capitano bravo, Saraca, traligna verso il tipo caricaturale del fanfarone cacasotto, sfruttato soprattutto nelle scene che riguardano la situazione del duello con il «Cavalheiro do Prado» (nome che sostituisce nella versione portoghese quello di Cavaliere del Bosco).

Diversamente dal caso precedente, la sostituzione di Pantalone de' Bisognosi con Tartaglia non fu all'origine di un lavoro di riscrittura del testo goldoniano de *La famiglia dell'antiquario* nella redazione Bettinelli. L'alterazione introdotta avrebbe dato i suoi effetti in scena grazie alla balbuzie e alla fortissima miopia che caratterizzano Tartaglia nella parte di uno dei vecchi della Commedia dell'Arte.

Tartaglia figurò altresì ne *Il cavaliere e la dama*, invece di Anselmo, e il misto di lingua e napoletano che parlava in quella circostanza lo avrà usato, com'è plausibile, in seguito, ne *La famiglia dell'antiquario* come «mercante ricco» oriundo di Napoli. Si ripete qui il caso di conversione dal personaggio alla maschera, precedentemente osservato in questa versione de *Il cavaliere e la dama* in ciò che riguarda il passaggio da Pasquino a Arlecchino.

Pensiamo che la scelta di Tartaglia sia legata anche al comico Agostino Fiorilli che si aggregò, come abbiamo già menzionato, alla compagnia di

¹⁸ A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, apud R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1989, p. 154.

¹⁹ Ivi.

Antonio Sacchi poco prima della sua partenza per il Portogallo. Avendo dato notorietà alla maschera di Tartaglia nella sua terra natale, il napoletano Fiorilli svolse sicuramente il ruolo di maestro presso il bambino che lo incarnò nel Bairro Alto.

Considerate nel loro insieme, tutte le alterazioni da noi enucleate sembrano mirare, in fondo, ad acclimatare il pubblico del Bairro Alto alla grande novità della commedia goldoniana. Sacchi iniziava i lisboeti alla commediografia dell'autore veneziano ma senza smettere di tenere presenti i loro orientamenti di gusto. In una certa misura, Sacchi seguiva in Portogallo la lezione dello stesso commediografo, che cercò di impiantare la propria azione riformatrice del teatro comico in modo graduale, lasciando spazio addirittura a regressi e concessioni.

La novità che Sacchi addusse alla scena portoghese, la commedia goldoniana, sarebbe stata rilanciata sette anni più tardi per costituire di lì in avanti uno dei filoni più ricchi del repertorio drammatico esibito nei teatri settecenteschi portoghesi. I testi della commediografia goldoniana conosciuti in Portogallo dal 1754 fino alla fine del secolo XVIII, e la cui esistenza si trova documentata, raggiungono il numero significativo di 49.

La prima rappresentazione di cui si abbia notizia in seguito al Terremoto si può situare all'incirca prima del 1763 (*La Pamela*) nel Teatro da Rua dos Condes, un'altra sala pubblica di Lisbona. Nel medesimo 1763, debuttava un'altra commedia, stavolta nel Bairro Alto (*Il bugiardo*). E fu in questo stesso teatro che Goldoni fu più rappresentato in Portogallo nella seconda metà del secolo XVIII.

Indice

LE DONNE DI GOLDONI
Madison, University of Wisconsin,
25-26 aprile 2008

Premessa: STEFANIA BUCCINI

- 11 BARTOLO ANGLANI, *Le donne ciarlatane*
25 LUISA RICARDONE, *Vecchie e vedove nel teatro di Goldoni*
39 ADRIENNE WARD, *Le donne appassionate e il genere della passione ne*
La sposa persiana
59 FRANCO FIDO, *Eroine esotiche nelle «tragedie galanti» scritte fra*
Roma e Parigi (1759-1761)
73 ROBERTA TURCHI, *Dedicatarie goldoniane*
91 *Le donne di Goldoni*: RENÉE ANNE POULIN, *La virtuosa*, 91; GIUSEPPI-
NA DI FILIPPO, *L'attrice*, 95; CHRISTINA PETRAGLIA, *La "vanesia"*, 99;
MARIA GIULIA CARONE, *La locandiera*, 103; DANIELE FIORETTI, *Il ma-*
trimonio, 106; LOREN EADIE, *L'arte culinaria*, 111

GOLDONI E LA MODERNITÀ
Padova, Università degli Studi, Dipartimento di Italianistica,
29-31 ottobre 2008

Premessa: CESARE DE MICHELIS

- I "Mémoires" di Goldoni*
121 DANIELA GOLDIN FOLENA, *Goldoni e la musica*
135 ROBERTO ALONGE, *Goldoni "Mémoires": A Parigi si vive meglio*
147 GINETTE HERRY, *A proposito degli estratti delle commedie nei Mémoires*

159 VALENTINA GALLO, *Dal 'comico' all' 'acteur sensible'. Percorsi attraverso la memoria goldoniana*

179 MICHELA FANTATO, «*Ho poco tempo da scrivere lettere, perché non mi lasciano in libertà*»: appunti su Goldoni epistografo

Le regie e gli attori goldoniani: il Settecento

193 MARZIA PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*

213 MARIA JOÃO ALMEIDA, *Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)*

225 ELENA RANDI, *Il primo allestimento del Bourru bienfaisant*

239 ANDREA FABIANO, *Gli allestimenti goldoniani alla Comédie-Italienne tra autorialità ed attorialità*

Le regie e gli attori goldoniani: la modernità

253 SIRO FERRONE, *Sulle messinscene goldoniane del dopoguerra*

267 FRANCO VAZZOLER, *La critica goldoniana e il problema degli attori*

281 MICHELE BORDIN, *Confezione novecentesca di un classico goldoniano: il 'caso' della Trilogia della villeggiatura*

La modernità e i generi letterari

309 ANNA SCANNAPIECO, «*Vorrei io pure poter contribuire ai vostri Fogli con qualche curiosità*»: spunti di riflessione su Carlo Goldoni e il giornalismo settecentesco

333 ROBERTA TURCHI, *Spettatori in commedia (1750-1754)*

349 MARCO BIZZARINI, *Goldoni, Vivaldi e la tradizione librettistica della Griselda di Zeno*

357 GIOVANNI POLIN, *La tradizione del testo verbale goldoniano nei manoscritti musicali coevi*

Schedario

LE RAPPRESENTAZIONI DEL TEATRO DI CARLO GOLDONI SULLA SCENA CONTEMPORANEA. SCHEDATURA DEGLI ALLESTIMENTI GOLDONIANI IN ITALIA E IN EUROPA (1991-2007/8)

375 CARMELO ALBERTI, *Premessa*

377 I. ITALIA

CARMELO ALBERTI, *Le rappresentazioni goldoniane in Italia (1991-2006)*

379 *Schede*

- 419 2. FRANCIA
LAURE DELAUNAY, *Il teatro di Goldoni sulle scene francesi*
- 421 *Schede*
- 427 3. AUSTRIA E SVIZZERA TEDESCA
SUSANNE WINTER, *Il tricentenario di Goldoni nei paesi di lingua tedesca*
- 430 *Schede*
- 443 4. RUSSIA
RAISSA RASKINA, *Carlo Goldoni in Russia*
- 446 *Schede*
- 451 5. CROAZIA
ALESSANDRA ANDOLFO, *Il teatro di Goldoni in Croazia*
- 454 *Schede*
- 455 6. SPAGNA
TERESA GILL, *La ricezione delle opere di Goldoni in Spagna nell'ultimo quindicennio*
- 458 *Schede*
- 461 7. CATALOGNA
ROSSEND ARQUES, *Goldoni in Catalogna*
- 463 *Schede*