



Università
Ca' Foscari
Venezia



Corso di Dottorato di ricerca

in Italianistica

ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

in cotutela con Sorbonne Université

École Doctorale IV

Équipe Littérature et Culture Italiennes – EA 1496

"Scrivere le commedie in servizio del teatro"

Carlo Goldoni, Pietro Chiari:

contesto impresariale e testo romanzesco (Venezia, 1748-1753).

SSD: L-FIL-LET/10, L-ART/05

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Tiziano Zanato

Supervisore

ch. prof. Piermario Vescovo

Supervisore cotutela

ch. prof. Andrea Fabiano

Dottorando

Simona Bonomi

Matricola 956243

Il mio ringraziamento è rivolto a tutti coloro che hanno creduto in questo progetto, in particolar modo ai due supervisori e al Prof. Mario Infelise per la costante disponibilità.

INDICE

INTRODUZIONE	p.	9
---------------------	----	---

PARTE PRIMA

IL CONTESTO IMPRESARIALE	p.	13
---------------------------------	----	----

CAPITOLO PRIMO

«COSA BUONA SAREBBE, E DA DESIDERARSI, CHE PIÙ PERSONE DI PROPOSITO A FATICAR S'IMPIEGASSERO PER LA RIFORMA DEL COMICO TEATRO NOSTRO». IL SODALIZIO GOLDONI-MEDEBACH E L'ATTIVITÀ COMICA AL SAN LUCA.	p.	15
---	----	----

L'attività comica della compagnia Medebach e il teatro di Sant'Angelo prima del 1748	p.	15
--	----	----

- | | | |
|----------------------------|----|----|
| 1. Gli antefatti | p. | 15 |
| 2. L'arrivo al Sant'Angelo | p. | 28 |

Il progetto delle sedici commedie nuove: cuore della proposta impresariale di Goldoni e Medebach	p.	38
--	----	----

- | | | |
|--|----|----|
| 1. Lavoro collettivo e notorietà in <i>fieri</i> | p. | 38 |
| 2. Il progetto delle <i>sedici commedie nuove</i> | p. | 46 |
| 3. L'edizione Bettinelli e la rottura con Medebach | p. | 62 |
| 4. Una rappacificazione progressiva: <i>L'autore a chi legge della Donna Vendicativa</i> | p. | 69 |

... E al San Luca	p.	74
-------------------	----	----

- | | | |
|--|----|----|
| 1. Francesco Grisellini al San Luca per il carnevale 1752 | p. | 74 |
| 2. Una rottura nella continuità: l'arrivo di Goldoni al San Luca | p. | 87 |

CAPITOLO SECONDO

I TEATRI E LA FAMIGLIA GRIMANI DI SANTA MARIA FORMOSA	p.	91
---	----	----

La situazione economica di Ca' Grimani e la gestione teatrale	p.	91
---	----	----

- | | | |
|----------------------------|----|----|
| 1. La situazione economica | p. | 95 |
|----------------------------|----|----|

Le morti ab-intestato dei NN.HH. Zuan Carlo e Michele Grimani e il rifiuto dell'eredità paterna	p.	99
I testamenti e le doti della N.D. Maria Foscarini Grimani e della N.D. Pisana Giustinian-Lolin	p.	103
2. La gestione dei teatri Grimani nel XVIII secolo	p.	110
L'accordo con i Vendramin del San Luca: possibili ripercussioni verso la metà del secolo	p.	113
I teatri Grimani verso la metà del XVIII secolo	p.	116
1. L'incendio del San Samuele, la ricostruzione e la ridefinizione repertoriale	p.	116
L'accordo tra Zuanne Fiorini e Romualdo Mauro per la ricostruzione e il livello affrancabile sopra il teatro della N.D. Alba Giustinian Corner	p.	118
Affrancazione del livello da parte della N.D. Maria Foscarini Grimani	p.	120
Il progetto per la vendita dei palchi	p.	121
Godimenti al San Samuele <i>versus</i> affrancazioni al San Giovanni Grisostomo e al San Samuele	p.	122
Zuanne Fiorini: chi è costui?	p.	124
2. Un imponente progetto di ricostruzione del teatro di Santi Giovanni e Paolo: la premessa per il San Benedetto	p.	128
Affitto a Zuanne Fiorini da parte dei NN.HH. Morosini di un fondo in contrada si Santa Marina	p.	129
Il progetto	p.	131
Progetti contingenti: Zuanne Fiorini al San Moisé e il San Benedetto	p.	135
La proposta spettacolare al San Samuele e al San Giovanni Grisostomo	p.	138
1. La proposta drammatica di Chiari e l'abbandono dei teatri Grimani	p.	138
2. 1753: uno scisma nel panorama teatrale veneziano	p.	143

PARTE SECONDA

IL TESTO ROMANZESCO

p. 155

CAPITOLO PRIMO

«ROMANZESCO, ROMANZO E COMMEDIA ROMANZESCA» A VENEZIA VERSO LA METÀ DEL XVIII SECOLO

p. 157

«Romanzesco» e «romanzo» nella Venezia di metà Settecento

p. 157

Il romanzo e il romanzesco in scena	p.	162
1. Il 'romanzesco' per Pietro Chiari	p.	164
2. Il 'romanzesco' per Carlo Goldoni	p.	169
Ripresa direttamente da un romanzo	p.	169
Una commedia «aussi embrouillée qu'un Roman»	p.	172
La commedia romanzesca come commedia d'intreccio	p.	176

CAPITOLO SECONDO

MARIVAUX E PIETRO CHIARI: IL DITTICO DELLA MARIANNA	p.	183
Il romanzo	p.	183
1. La traduzione italiana: <i>La vita di Marianna</i> di Giovanni Tevernin (1746-1748)	p.	183
2. Avventure e disavventure nel romanzo	p.	185
Le commedie	p.	187
1. Il modello di riferimento per la trasposizione teatrale di Pietro Chiari	p.	187
2. Riduzione del romanzo in commedia	p.	190
3. Questioni spazio-temporali	p.	205
4. Personaggi tra romanzo e commedia	p.	209
5. La prima puntata: <i>La Marianna o sia l'orfana</i>	p.	219
6. La seconda puntata: <i>La Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i>	p.	228

CAPITOLO TERZO

TRA ROMANZO E ROMANZIERI NELLE COMMEDIE DI CARLO GOLDONI AL SANT'ANGELO	p.	239
Samuel Richardson e Carlo Goldoni: appunti sulla <i>Pamela fanciulla</i>	p.	239
Marivaux e Carlo Goldoni: <i>I due gemelli veneziani</i> e <i>L'incognita</i>	p.	247
1. <i>I due gemelli veneziani</i>	p.	249
L'argomento di Dresda	p.	255
Le due protagoniste femminili e l'elemento romanzesco	p.	257
2. «Un Roman en action», <i>L'Incognita</i>	p.	266
<i>L'avventuriere onorato</i> «une Piece Romanesque [...] dans la classe des <i>Tom-Jones</i> , des <i>Tompsons</i> , des <i>Robinsons</i> , et de leurs pareils»	p.	277
1. Il contesto, l'«allegoria» e l'edizione Bettinelli	p.	277
2. Atto primo: Guglielmo «perseguitato» dal disonore	p.	282

3. Atto secondo: Guglielmo «ramingo»	p.	287
4. <i>L'avventuriere onorato</i> e <i>Les fausses confidences</i> di Marivaux	p.	289
5. Atto terzo: Guglielmo «riconosciuto»	p.	292
6. «L'uomo di spirito» <i>alias</i> Goldoni	p.	296

CAPITOLO QUARTO

«IL RACCONTO DELLE AVVENTURE AMOROSE NON PUÒ AVER GRAZIA SENZA UN PO' DI ROMANZO». IL BUGIARDO E L'EREDE FORTUNATA	p.	299
--	----	-----

<i>Il bugiardo</i>	p.	299
--------------------	----	-----

1. L'autore a chi legge	p.	299
2. Ambientazione spazio-temporale	p.	300
3. Introduzione al discorso sulla menzogna ne <i>Il bugiardo</i>	p.	302
4. Le bugie come 'spiritose invenzioni' rientrano nel campo della creazione poetica	p.	304
5. Il contenuto delle 'spiritose invenzioni'	p.	307
6. Lelio, eroe romanzesco	p.	310
7. Una possibile lettura allegorica	p.	312

La stagione mantovana nella primavera 1750: <i>La bottega del caffè</i> e <i>L'adulatore</i>	p.	316
--	----	-----

<i>L'erede fortunata</i>	p.	328
--------------------------	----	-----

CAPITOLO QUINTO RISULTATI DEL CONFRONTO	p.	335
---	----	-----

CONCLUSIONI	p.	351
--------------------	----	-----

APPENDICI	p.	357
------------------	----	-----

PARTE PRIMA IL CONTESTO IMPRESARIALE	p.	359
--	----	-----

CAPITOLO PRIMO	p.	359
-----------------------	----	-----

Appendice 1. Ricostruzione della compagnia al San Samuele dopo la partenza di Antonio Sacco e famiglia nel 1742, con una distinzione tra Pietro e Francesco Gandini.	p.	359
--	----	-----

Appendice 2. La scansione delle <i>sedici commedie nuove</i>	p.	364
--	----	-----

CAPITOLO SECONDO	p.	367
-------------------------	----	-----

Appendice 3. Per una cronologia	p.	367
---------------------------------	----	-----

Appendice 4. L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa	p.	369
--	----	-----

Appendice 5. La carriera politica del N.H. Michele Grimani	p. 385
Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio	p. 387
Appendice 7. Per una storia del Santi Giovanni e Paolo e del San Samuele	p. 417
Appendice 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio	p. 426
Appendice 9. I palchi nel nuovo teatro di San Samuele	p. 455
Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio	p. 474

PARTE SECONDA
IL TESTO ROMANZESCO p. 495

CAPITOLO PRIMO

Appendice 11. Le commedie di Pietro Chiari tratte da romanzi	p. 495
Appendice 12. Schema dell'azione scenica	p. 496

CAPITOLO SECONDO p. 497

Appendice 13. Vicenda editoriale, fortuna e rapporto romanzo e teatro ne <i>La vie de Marianne</i>	p. 497
Appendice 14. Le incisioni	p. 503
Appendice 15. La qualità della traduzione italiana	p. 506
Appendice 16. Occorrenze terminologiche tra romanzo e traduzione	p. 510
Appendice 17. Scansione temporale nel romanzo	p. 513
Appendice 18. Personaggi tra commedia e romanzo	p. 519
Appendice 19. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella <i>Marianna o sia l'orfana</i>	p. 521
Appendice 20. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella <i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i>	p. 534

CAPITOLO QUINTO p. 543

Appendice 21. Il lessico	p. 543
--------------------------	--------

BIBLIOGRAFIA p. 545

ABSTRACT

INTRODUZIONE

La critica ha sostanzialmente visto l'esito della riforma goldoniana nel mutamento del quadro teatrale sulla scena comica veneziana di metà Settecento. Senza nulla togliere al ruolo essenziale di Goldoni, il rapporto potrebbe essere invertito, per cui il rinnovamento drammatico è conseguenza delle esigenze d'impresa, della concorrenza teatrale e della capacità del poeta di affermarsi come 'autore di commedie', di reagire e di progettare con prontezza sul campo. In questo contesto il rinnovamento trova linfa dal dilagante modello del romanzo moderno, attraverso adattamenti diretti o meccanismi rilevati, e si sviluppa in rapporto con la tradizione repertoriale, a segnare non una rottura, ma una progressiva rigenerazione dal suo interno.

Il progetto iniziale della tesi desiderava osservare più da vicino la commedia romanzesca di Pietro Chiari durante la sua collaborazione nei teatri Grimani tra il 1749 e il 1752. Eppure il lavoro sarebbe risultato incompleto, se dal confronto si fosse escluso l'operato di Carlo Goldoni al Sant'Angelo: sia per la costante e nota ripresa dell'abate, sia per la ricca serie di messe in scena del commediografo veneziano che presentano un'impronta romanzesca del tutto nuova e personale. Tuttavia, affrontare queste opere come prodotto testual-letterario voleva dire appiattire completamente la natura drammaturgica dei testi e il retroterra nel quale trovano vita.

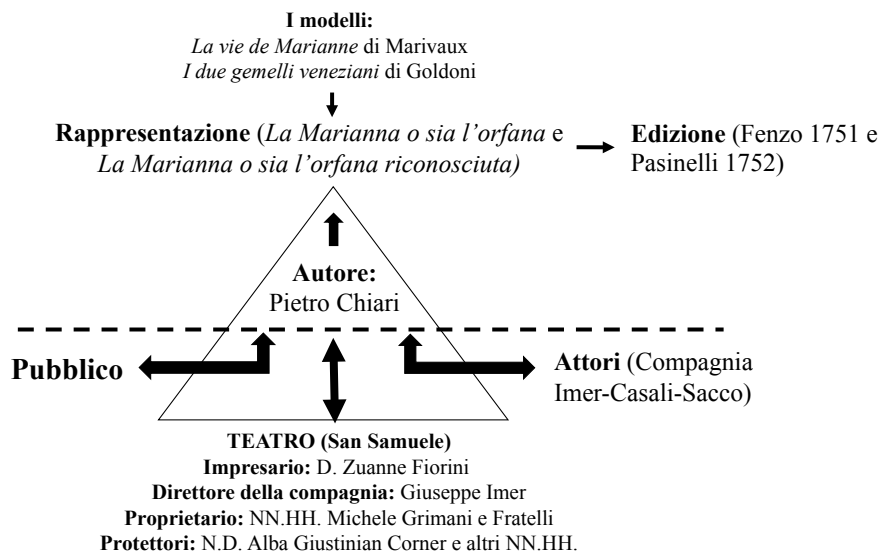
La ricerca desidera comprendere, prima del 'come', il 'perché' del successo e dell'emergere del romanzesco in commedia sulla scena veneziana: capire quali siano state le imprescindibili spinte intestine al sistema teatrale, che hanno saputo forgiare la proposta drammatica di Carlo Goldoni *in primis*, quindi di Pietro Chiari, durante gli anni più significativi del rinnovamento comico italiano (1748-1753). È emerso fin da subito quanto un'analisi prettamente testuale potesse risultare insufficiente e fosse invece necessario esaminare congiuntamente le principali vicissitudini delle imprese teatrali comiche veneziane.

Quando nel carnevale 1751 Chiari decide di intraprendere appieno la strada romanzesca, lo fa in risposta allo spiazzante progetto delle *sedici commedie nuove*, all'avvio dell'edizione Bettinelli di Goldoni-Medebach e alla polemica nata l'anno comico precedente sulla scia della *Scuola delle vedove*. In aggiunta incentiva una promozione non indifferente, vincolata a un progetto d'impresa condiviso con i Grimani e la compagnia Imer. Infatti le prime commedie romanzesche, tratte dal romanzo di Marivaux (*La Marianna o sia l'orfana* e *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*), sono pubblicate nel carnevale 1751 come libretti sciolti, contemporanei alla messa in scena, con una prefazione d'autore o d'editore.¹ Una scelta di programmazione drammatica avveduta, per una sorta di 'marketing' *ante litteram*, in cui si punta a fidelizzare un pubblico con una scansione a più puntate basata su un romanzo noto e di successo. Un'operazione analoga e precedente era stata proposta da Goldoni-Medebach a chiusura dell'anno comico 1749-50 con un esito altrettanto soddisfacente.

Nel sistema produttivo del teatro impresariale, occuparsi di un fenomeno di innovazione repertoriale a partire dall'aspetto testuale (recitato o letto che sia), significa concentrarsi sul prodotto finale, il cui obiettivo è il successo della rappresentazione scenica, testimoniata ad oggi dalla presenza della stampa, dunque di una versione generalmente 'riformata' del testo. Le «spiritose invenzioni» dell'autore frutto del suo ingegno (prendendo a prestito un'espressione goldoniana dal *Bugiardo*) sono il cuore di una struttura piramidale sintesi del sistema di produzione teatrale, le quali devono rispondere a una serie di spinte collaterali: saper valorizzare le qualità e le capacità della compagnia (nel caso specifico quella di Imer-Casali-Sacco) e accontentare il continuo desiderio di novità del pubblico. Inoltre gli interessati all'impresa teatrale contribuiscono al fine del processo, ovvero al successo della

¹ È doveroso fin da ora fornire una spiegazione della scelta terminologica. Nel corso dello studio si indicheranno come 'libretti' non solo quelli per le opere in musica, ma anche le commedie che vengono edite come testi singoli, in 'fascioletti', e, per plurime ragioni, presumibilmente in contemporanea alla messa in scena.

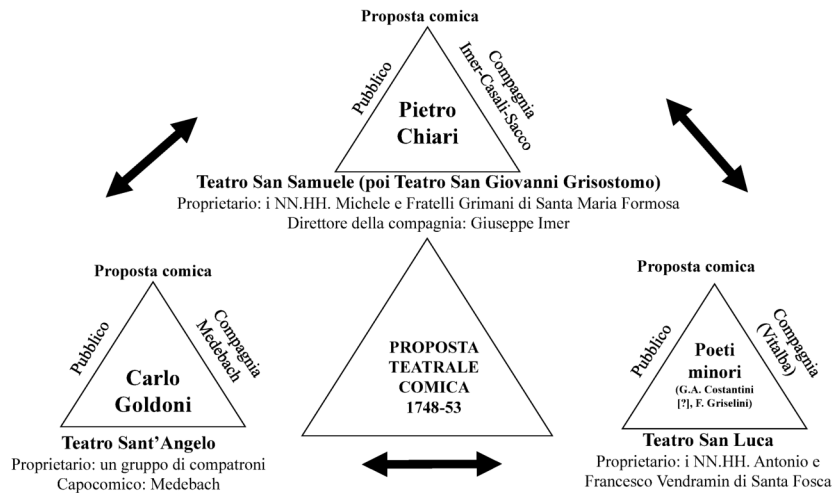
rappresentazione, costituendo la zona più in ombra e meno definita della piramide. Si tratta di un gruppo eterogeneo, ma congiunto da obiettivi artistici e finanziari comuni: l'impresario (meglio definito in ambito comico, direttore della compagnia e/o capocomico), il proprietario del teatro e i protettori (coloro che intervengono per sanare o supportare eventuali lacune finanziarie).



A partire dalla prima metà del '700 il panorama comico veneziano era dominato da una concorrenza equilibrata e regolata tra i teatri di San Luca, appartenente ai Vendramin di Santa Fosca, e di San Samuele, dei Grimani di Santa Maria Formosa. Nel corso degli anni '40 quest'apparente stabilità viene perturbata e un terzo teatro si erge quale potenziale minaccia, ma anche come stimolo di rinnovamento: il Sant'Angelo viene convertito alla commedia all'arrivo della compagnia Sacco, votato all'avventura dei coniugi Gozzi e divenuto infine il luogo del vincente progetto di Goldoni-Medebach. I Grimani non solo vedono imporsi nella loro orbita un nuovo concorrente, ma soprattutto devono fronteggiare profonde difficoltà economiche e la ricostruzione dell'incendiato San Samuele. Le scelte della nobile famiglia non possono prescindere dal rapporto con le altre imprese comiche veneziane. Infatti non è possibile comprendere la messa in scena di commedie come *La scuola delle vedove*, *L'avventuriere alla moda* o *La moglie saggia*, senza osservare la portata innovativa e spiazzante della proposta di Goldoni-Medebach al Sant'Angelo nell'anno comico 1748-49. E viceversa, non si può spiegare fino in fondo il progetto delle *sedici commedie nuove*, senza prendere in considerazione l'offerta spettacolare 1749-50 al San Samuele. E senza il progetto delle *sedici commedie nuove*, difficilmente si intenderebbe il nascere della commedia romanzesca. Infine la strategia dei Vendramin al San Luca rimarrebbe pura aneddotica, se non fosse inserita in un discorso di concorrenzialità con le imprese del Sant'Angelo e del San Giovanni Grisostomo.

Pertanto nel quadro teatrale veneziano l'avvio e la riuscita del sodalizio Goldoni-Medebach al Sant'Angelo stimolano un processo di azione-reazione, concatenato e continuativo. Per queste ragioni il campo d'indagine della tesi si amplia ad un'altra primaria prospettiva: analizzare come il rinnovamento comico venga favorito da Goldoni insieme alla compagnia Medebach a Venezia intorno alla metà del XVIII secolo, grazie anche all'influsso del romanzesco. Solo di conseguenza si intendono inquadrare le scelte repertoriali dei teatri di San Samuele (poi San Giovanni Grisostomo) e di San Luca. Dunque l'obiettivo conclusivo sarà dimostrare, servendosi di inediti documenti archivistici, quanto aspetti propriamente letterari (quali la novità repertoriale, l'evoluzione dello *status* del commediografo a 'scrittore di commedie', la nascita di un'editoria teatrale che distingue tra raccolta organica di

commedie e libretto per la scena) si generino e sviluppino in un contesto d'interesse impresariale imprescindibile, giusto a cavallo tra il 1748 e il 1753.



La tesi è strutturata in due parti. Nella prima, intitolata *Il contesto impresariale*, si intende analizzare la situazione teatrale comica nei teatri veneziani tra il 1748 e il 1753. Nel primo capitolo si espongono il sodalizio Goldoni-Medebach al Sant'Angelo e l'attività del San Luca con la fugace proposta di Francesco Grisellini (*Il sodalizio Goldoni-Medebach e l'attività comica al San Luca*). Nel secondo capitolo, invece, si affronta la questione dei teatri Grimani: come l'assetto politico ed economico della famiglia abbia influito sulle scelte teatrali, in rapporto alla concorrenza con le altre sale cittadine (*I teatri e la famiglia Grimani di Santa Maria Formosa*).

In questa parte si è dato ampio spazio alla ricerca storico-archivistica svolta presso l'Archivio Patriarcale di Venezia, l'Archivio di Stato di Venezia, l'Archivio di Stato di Brescia, l'Archivio di Stato di Mantova, la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, la Biblioteca Marciana e l'Archivio privato Giustinian-Recanati; e alla lettura dei paratesti, delle auto-biografie o pseudo-biografie dei commediografi e di alcuni opuscoli critici minori. L'obiettivo è interpretare e confrontare notizie provenienti da documenti di varia natura, pressoché contemporanei agli anni considerati, al fine di descrivere un contesto impresariale ricco di valenze.

La seconda parte, *Il testo romanzesco*, è invece fondata sull'analisi testuale delle commedie di Carlo Goldoni e di Pietro Chiari. Si intendono tratteggiare le linee distintive del romanzesco a teatro per tentare una definizione di 'genere' e per comprendere cosa si intenda per 'romanzesco' e 'romanzo' in Italia verso la metà del XVIII secolo e in che modo queste categorie siano interpretate dai due commediografi («*Romanzesco, romanzo e commedia romanzesca*» a Venezia verso la metà del XVIII secolo). Di seguito si propone una lettura delle opere romanzesche di Chiari e Goldoni attraverso un confronto con i modelli di riferimento. Per questa seconda parte si è esaminata la bibliografia esistente sul romanzo settecentesco e sul romanzesco, si è quindi passati all'analisi dei testi e dei paratesti di Goldoni e Chiari. Ogni commedia viene presentata singolarmente, evidenziandone le peculiarità romanzesche, in relazione al proprio contesto di genesi.

Nella drammaturgia dell'abate si è scelto d'analizzare la *Dilogia della Marianna* e quindi si è affiancato un breve studio sul modello di riferimento, *La vie de Marianne* di Marivaux (la fortuna, le vicende editoriali, le caratteristiche meta-testuali). Quindi, in una continuazione ideale con il lavoro svolto per

La trilogia dell'Orfano,² si è attuato un confronto tra testo originale francese, traduzione italiana e commedie (*Marivaux e Pietro Chiari: il Dittico della Marianna*).

Per Goldoni, invece, sono state individuate le commedie più significative nella prospettiva romanzesca. In un primo capitolo è raccolto un gruppo di opere che si ispirano direttamente al romanzo, alludono a una strutturazione dell'intreccio 'da romanzo' o rinviano a determinati romanzieri, quali la *Pamela*, *I due gemelli veneziani*, *L'incognita* e *L'avventuriere onorato* (*Tra romanzo e romanzeri nelle commedie di Carlo Goldoni al Sant'Angelo*). Un intero capitolo è dedicato alla commedia de *Il bugiardo*, la quale ha dimostrato una singolare dipendenza al romanzesco («*Il racconto delle avventure amorose non può aver grazia senza un po' di romanzo*»). *Il bugiardo e L'erede fortunata*). In ultimo si è proposta una catalogazione per via deduttiva e trasversale degli elementi romanzeschi comuni alle commedie analizzate (*I risultati del confronto*), sono emersi degli snodi fondamentali a livello strutturale, poetico, contenutistico, narrativo, di caratterizzazione dei personaggi, d'ambientazione spazio-temporale, di scelta lessicale e retorica.

² Cfr. BONOMI, 2015 (2) e BONOMI, 2015 (3).

PARTE PRIMA

IL CONTESTO IMPRESARIALE

CAPITOLO PRIMO

«COSA BUONA SAREBBE, E DA DESIDERARSI, CHE PIÙ PERSONE DI PROPOSITO A FATICAR S'IMPIEGASSERO PER LA RIFORMA DEL COMICO TEATRO NOSTRO».¹
IL SODALIZIO GOLDONI-MEDEBACH E L'ATTIVITÀ COMICA AL SAN LUCA.

Gioverà forse qui ricordare che la storiografia, di forte impronta letteraria fino agli ultimi vent'anni, avendo estrapolato dalla complessa attività goldoniana solo quella testuale, ne ha confermato la grandezza drammaturgica ma non ha certo fatto un buon servizio alla storia dello spettacolo. E a quei personaggi transeunti ma non minori senza i quali, per ammissione stessa dell'autore, il coraggioso tentativo di riforma non sarebbe stato possibile. Medebach e i suoi attori sono in questa vicenda in primo piano e, al tempo de *La locandiera*, ormai ciascuno ben edotto delle proprie potenzialità e, quel che più conta, ben presenti nell'orizzonte d'attesa degli spettatori, quanto meno di quelli veneziani.²

L'attività della compagnia Medebach e il teatro di Sant'Angelo prima del 1748³

1. Gli antefatti

Non è un caso che nell'arco delle diciassette prefazioni dell'edizione Pasquali il profilarsi e coagularsi della categoria di «riforma» si accompagni a un racconto dedicato alla scoperta del mondo del teatro da parte del giovane autore, come parallelo sviluppo di alcune specifiche storie di comici, individuali e d'impresa. La maturazione dalla piazza al teatro, dall'orizzonte dei guitti all'*arte* dei comici, dai *casotti* alle istituzioni, funziona da specchio per la costruzione del ritratto di sé, in cui prende forma la fisionomia dell'uomo destinato a diventare il primo poeta comico italiano. Non è possibile sorvolare la puntuale corrispondenza tra i racconti e le funzioni assunte da Gaetano Casali e Girolamo Medebach nella ricostruzione delle *Memorie italiane*. Goldoni incontra per la prima volta a Milano Casali, a seguito dei *commedianti al soldo dell'anonimo* (ovvero Buonafede Vitali), che poi entrerà a far parte della compagnia Imer al San Samuele e sarà tramite fondamentale per l'assunzione del drammaturgo nella stessa (XI).⁴ Analogamente, nell'ultima prefazione (XVII), l'autore si cimenta nella narrazione degli episodi che trasformarono, sempre secondo il medesimo racconto, la compagnia Raffi da saltimbanchi di piazza a onorati comici, proprio grazie all'unione con il più colto e avveduto Girolamo Medebach, il quale, poco dopo, concluderà con l'autore veneziano uno stretto sodalizio. Le compagnie evolvono, si potrebbe dire, perché attendono l'apparizione sulla scena di Carlo Goldoni.

Quando nel 1747 a Livorno, Goldoni si imbatte nella compagnia di Medebach, non trova di fronte a sé una comitiva di attori improvvisati e sprovveduti. Sempre nell'ultima delle prefazioni Pasquali, si raccontano le ragioni per le quali Goldoni fu indotto a lasciare Venezia nel 1743 e di conseguenza a non assistere alla prima della *Donna di Garbo*, che verrà messa in scena soltanto quattro anni dopo a Livorno,

¹ MN, IV, p. 1010 (*L'Autore a chi legge de La Donna Vendicativa*).

² EN, 2007, p. 13.

³ *L'attività della compagnia Medebach e del teatro di Sant'Angelo prima del 1748 e l'Appendice I* sono parzialmente confluite in BONOMI, 2018.

⁴ «Trovandosi dunque questa compagnia in Milano, ed essendo il teatro disoccupato, i direttori l'accordarono per la primavera e l'estate a que' comici, i quali *lavorando* (com'essi dicono) *dentro e fuori*, terminate le loro farse in piazza, davano delle *commedie dell'arte* in quel gran teatro. Non mancava io certamente di frequentarlo, e contento più degli attori che delle loro comiche rappresentazioni, m'introdussi sulla scena, feci amicizia con alcuni di loro, e passava il mio tempo ad esaminare dappresso i loro caratteri, i loro costumi, ed i loro maneggi.» [EN, 2008, p. 201].

interpretata dall'eccellente Teodora Raffi Medebach.⁵ A questo punto, purtroppo, il resoconto si arresta, proprio con una diffusa descrizione della compagnia.⁶ È il 1743 e in quest'anno Goldoni viene in contatto per la prima volta con i comici diretti dal romano Gasparo Raffi,⁷ i quali, annoverati tra i più famosi ballerini di corda dell'epoca, si recavano regolarmente a Venezia durante il Carnevale. L'autore passa a elencare per nome e qualità il nucleo originario della compagnia, costituita da una certa Rosalia, cognata del capocomico, sposata con un saltatore tedesco e più tardi moglie di Cesare D'Arbes; Teodora Raffi, figlia di Gasparo e futura moglie di Medebach; Maddalena, moglie di Giuseppe Marliani, in compagnia Pagliaccio e danzatore di corda.⁸ Da quanto scrive Goldoni, durante il secondo anno di esibizione a Venezia, Raffi sarebbe entrato in contatto con Medebach, che avrebbe istruito la compagnia nell'arte comica e fornito soggetti, e i due avrebbero affittato insieme il piccolo teatro di San Moisè per recitarvi commedie.⁹ Tra il 1731 e il 1742 vi è un vuoto di notizie relativo all'attività musicale al San Moisè, probabilmente perché si ritorna alla commedia, e ancora il 31 dicembre 1755 in una lettera a Stelio Mastraca, Gasparo Gozzi attesta l'attività comica in corso nel teatro:

⁵ «Erano già tre anni, che portavasi in Venezia regolarmente in tempo di Carnovale *Gasparo Raffi* Romano, Capo de' Ballerini di corda, colla sua Compagnia, ch'era una delle più famose in tal genere. Eravi la bravissima *Rosalia* sua Cognata, Moglie in allora di un Saltatore Tedesco, e passata ad esserlo in secondi voti di Cesare Darbes, celebre Pantalone, di cui molto avrò ancor da parlare. La *Teodora*, figliuola del *Raffi*, Moglie in appresso del Medebac, ballava sulla corda passabilmente, ma danzava a terra con somma grazia; la *Maddalena*, che fu Moglie in seguito di *Giuseppe Marliani*, era una copia fedele della Teodora, e il Marliani sudetto, che faceva il Pagliaccio, era un Saltatore e Danzatore di corda, il più bravo, il più Comico, il più delizioso del Mondo. Questa Compagnia di quasi tutti Congiunti era amata ed apprezzata in Venezia, non solo per la bravura ed abilità in tal mestiere, ma per l'onesta e saggia maniera di vivere sotto la buona direzione dell'onestissimo Raffi, e l'ottima condotta della prudente, divota, e caritatevole Signora Lucia, sua Consorte. Il Marliani, non so se stanco di quel pericoloso mestiere, o eccitato dal genio Comico, avea gran voglia di recitare delle Commedie. Capitò il secondo anno in Venezia il Medebac accennato; e unitosi co' Ballatori sudetti, avendo egli cognizione bastante dell'arte Comica, gl'instruì, fornì loro i soggetti, e preso il picciolo Teatro di San Moisè, colà, terminato il *Casotto*, recitavano delle Commedie, le quali sostenute principalmente dalle apparenze, dai giochi, e dalle grazie del Marliani, che facea l'Arlecchino, non lasciarono di attirare buon numero di Spettatori. La Teodora faceva la prima Donna, e la Maddalena facea la Servetta; il Medebac era il primo Amatoroso, e qualche altro Personaggio avea preso per eseguir le loro Commedie. Così principiò quella Compagnia, che poi si è resa famosa, e che trovai ben formata ed in credito quattr'anni dopo a Livorno.» [EN, 2008, pp. 287-288].

⁶ «Impresario del Teatro medesimo per detto tempo [1748-53] fu il Signor Girolamo Medebach Romano, in società unito col Signor Gasparo Raffi, parimente Romano, padre della moglie del Socio» [MN, IV, p. 1005].

⁷ «Prima ch'io passi a discorrere di quelle tristi ragioni, che mi hanno obbligato in quell'anno ad abbandonare Venezia, l'occasione di nominare questo onorato Comico [Girolamo Medebach], con cui ho vissuto parecchi anni, mi eccita a dire come l'ho conosciuto in Venezia in quei medesimi tempi, de' quali ora ragiono.» [EN, 2008, p. 287].

⁸ Su Maddalena Marliani si veda oltre. Sulla presenza in compagnia di Giuseppe Marliani esistono dei punti critici, al momento, di difficile risoluzione. Goldoni attesta che al 1743 Marliani apparteneva alla compagnia Raffi [EN, 2008, p. 288], ma la presenza dell'attore è testimoniata per due volte nel corso degli anni quaranta a seguito della compagnia del San Samuele, nel 1743-44 e nel 1746 [cfr. BARTOLI, 2010, p. 313 n. 2: «Prima di entrare a far parte della compagnia Medebach, Giuseppe Marliani aveva recitato in quella di Tommaso Simonetti, capocomico del San Samuele, a Milano nell'estate del 1743 e del 1744»]; *Nota della compagnia de' comici di S. Samuele di Venezia*, presentata da Giuseppe Imer nelle trattative per il teatro di Mantova per la stagione della primavera 1746: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3170, c. 137 r., già in GALLETTI, 2016, pp. 80-81 e LOEHNER, 1882 (2), pp. 21-22].

⁹ A partire da quello che scrive Goldoni, «Erano già tre anni, che portavasi in Venezia regolarmente in tempo di Carnovale *Gasparo Raffi* Romano», bisognerebbe chiedersi quando si collochi l'inizio dei tre anni, se sia da calcolare rispetto alla cronologia dei fatti narrati (1743) o al momento cardine dell'incontro con Medebach. Da alcuni documenti, illustrati di seguito, si può con sicurezza attestare che l'attore romano giunge a Venezia nel dicembre del 1739, mentre Raffi era solito recarsi in città durante il carnevale già prima del gennaio 1738. Relativamente al primo periodo di Medebach nella compagnia Raffi, Siro Ferrone specifica: «Di questo periodo mancano però notizie più precise, si sa soltanto che per qualche tempo la giovane Corallina abbandona marito e compagni, e che la compagnia lavorò al teatro San Moisè di Venezia tra il 1745 e il 1748, compiendo *tournées* a Livorno, Lucca, Modena, Mantova e Bologna» [cfr. *Archivio Multimediale Attori Italiani* – amati.fupress.net – e *Dizionario biografico di attrici e attori* in FERRONE, 2014, p. 295].

Mi spiace che non siate a vedere una compagnia a san Mosè, la quale a forza di spropositi fa andare la gente. Pensate che assegnandosi fra amanti l'ora di ritrovarsi, dicono: *lasciatevi vedere all'avenmaria dei morti*; e nominano i santi e tutto quello che viene loro alla bocca. L'udienza fa la commedia a' comici, perché c'è un continuo dialogo fra i palchi e i recitanti. In somma, sappiate ch'è il teatro da noi protetto.¹⁰

A confermare la notizia che la compagnia Raffi-Medebach almeno dal 1742 avrebbe recitato nel teatro di San Moisè intervengono alcuni documenti indiretti.¹¹ Tra le carte della *Scalcheria* per il Teatro Nuovo di Mantova si trova per la primavera 1742 la seguente notizia: «Nota delle Chiavi del Teatro comico consegnate da questa Scalcheria Arcid[uca]le al S. Gasparo Raffi Capo Comico della Comp[agn]a di S. Moisè di Venezia per le Recite Comiche da Rappresentarsi nella Primavera dell'anno corrente 1742», vi è anche la firma di sottoscrizione di Raffi per la ricezione delle chiavi e delle scene in data 4 aprile 1742, che si certificano essere state riconsegnate il 27 giugno 1742.¹² Inoltre nella recente pubblicazione di Scannapieco sul caso matrimoniale dei coniugi Marliani, la studiosa pubblica un documento d'archivio relativo all'istanza di Giuseppe Marliani al N.H. Fabio Boncivini per aver indotto Maddalena, sua moglie, ad abbandonare il tetto coniugale, conservato presso gli Inquisitori di Stato e registrato il 6 aprile 1743. In esso si legge che l'attore «s'impegno nel Carnovale passato [1742-43] per Truffaldino nel Teatro di S. Moisè».¹³

Sulla formazione artistica di Girolamo Medebach si hanno poche informazioni.¹⁴ Nei documenti archivistici rinvenuti da Francesco Cotticelli relativi all'attività teatrale «istrionica» napoletana della prima metà del XVIII secolo, il nome dell'attore compare tre volte. Una nel luglio 1730 quando Cristoforo Russo concede al capocomico romano il Teatro fuori porta Capuana perché possa «tenervi conversazione» fino a settembre, con corresponsione di un quarto dei guadagni. Quindi a seguito dell'accordo siglato il 29 novembre 1730, l'attore viene pagato 230 ducati perché con la sua compagnia possa allietare le nozze del Duca di Diano all'isola di Sora a partire dal 5 gennaio 1731. Infine, il Teatro Nuovo sopra via Toledo è concesso ai comici diretti da Lorenzo Bellotto detto Tiziano, Girolamo Medebach e Giuseppe Rago, «comici all'impronto», dalla Pasqua del 1734 alla fine del Carnevale 1735.¹⁵ Queste testimonianze sono i primi segnali emergenti di una carriera che non ha certo principio fortuito all'altezza dell'incontro con Gasparo Raffi, ma che possiede radici ben più profonde e solide.¹⁶

¹⁰ GOZZI, 1999, p. 393 [31 dicembre 1755].

¹¹ La ricerca all'Archivio Privato Giustinian-Recanati, dove sono conservate alcune carte relative la gestione del teatro, non ha sortito alcun esito sulla presenza dell'impresa Raffi-Medebach al San Moisè negli anni '40 del '700. Ringrazio della disponibilità il Dott. Maurizio Romanò, responsabile dell'Archivio Giustinian-Recanati. Per uno studio delle carte relative la gestione del San Moisè contenute nell'Archivio privato Giustinian-Recanati cfr. l'*Introduzione* di Giovanni Polin a EN, 2007 (2); gli studi di Maria Giovanna Miggiani: MIGGIANI, 1988; MIGGIANI, 1990; MIGGIANI-VESCOVO, 1993. Bisognerebbe ritornare sui documenti ivi conservati perché rilevano importanti informazioni anche sugli altri teatri veneziani, come, ad esempio, per il Sant'Angelo. Si trovano atti giudiziari che potrebbero illuminare sulla storia e sul passaggio di successioni del teatro: ApGR, b. 584, fasc. 5683 [Titoli del teatro di Sant'Angelo in cui sono contenuti atti vertenti la proprietà del Sant'Angelo dal 1626 al 1787 con alberi genealogici delle famiglie proprietarie]; ApGR, b. 584, fasc. 4530 [Consorti Zen per palco nel teatro di Sant'Angelo in cui sono proposte copie di documenti relativi il teatro di Sant'Angelo dal 1582 al 1782; importantissime informazioni per le successioni di proprietà]; in ApGR, b. 587 sono conservati i famosi prospetti di palchi del Sant'Angelo, San Cassiano, San Luca, San Samuele, San Benedetto e la Fenice.

¹² ASMn, Scalcheria, b. 35, fasc. n.n. [primavera 1742]. Cfr. CIRANI, 2001, p. 47 e GALLETTI, 2016, pp. 107 e 169.

¹³ SCANNAPIECO, 2019, p. 53.

¹⁴ Sul matrimonio tra Girolamo Medebach e Rosa Scalabrini del 1767 si veda l'articolo di Cesare Musatti [MUSATTI, 1907].

¹⁵ COTTICELLI-MAIONE, 1996, p. 201; COTTICELLI, 2003, pp. 458-461; ID., 2015, pp. 775-777.

¹⁶ COTTICELLI, 2015, p. 777: «Eppure, proprio i debolissimi segnali sugli esordi della carriera di Medebach, che vaga nell'Italia meridionale trovando a Napoli una prima consacrazione, inducono a ripensare alla stagione settecentesca alla luce di un altro paradosso: ovvero, il fatto che anche i profili biografici dei grandi interpreti si delineano alla luce di coincidenze e sovrapposizioni con la scrittura e la memorialistica teatrale, salvo a inabissarsi o a confondersi in un esercizio del mestiere avventuroso, girovago, che presuppone altri strumenti di

Nella prima parte del fondamentale articolo sulle *Memorie goldoniane*, Ermanno Von Loehner forniva in nota alcune informazioni relative al matrimonio tra Girolamo Medebach e Teodora Raffi, avvenuto il 15 gennaio 1740,¹⁷ ma senza precisazioni archivistiche di dettaglio. La notizia che Gasparo Raffi risiedesse nella Parrocchia di San Provolo, ha reso possibile il reperimento presso l'Archivio Patriarcale di Venezia della fede di matrimonio, datata 16 gennaio 1740.¹⁸ Questo atto rinvia a un altro documento del 15 gennaio 1740, al quale Von Loehner evidentemente si riferiva. Infatti il passo «dopo essere stata giuridicamente provata la loro libertà nella Cancelleria Patriarcale» rimanda alla deposizione presso questa delle prove dello stato libero dei contraenti.¹⁹ In data 6 gennaio 1740 il Sacerdote di Santa Maria Formosa, Marco Snaider, dopo la confessione, comprova Medebach essere «persona di ottimi costumi e religiosissimi sentimenti»; e lo stesso giorno il padre Giangiacomo Dolcetta di Santa Maria Formosa amministra a Medebach l'eucarestia e conclude «si accostò con li maggiori sentimenti di divozione, che ad un buon Cristiano competiscono».²⁰ Nel registro seguono le attestazioni dei testimoni, relative alle rituali domande circa le motivazioni della venuta in cancelleria, da quanto e quando conoscono la persona giudicata e in che modo possono certificare lo stato libero della stessa. Per Teodora Raffi intervengono il padre Gasparo Raffi *quondam* Lazzaro (romano, di 42 anni, dimorante nella Parrocchia di San Provolo, di professione commediante)²¹ e lo zio Giuseppe Marliani *quondam* Francesco (piacentino, di 29 anni, della stessa parrocchia e professione).²² A favore di Girolamo Medebach lo stesso giorno compaiono in cancelleria altri due commedianti, pure residenti nella medesima parrocchia: Gasparo Zorni *quondam* Gregorio (goriziano, di 40 anni)²³ e Francesco Monti *quondam* Antonio (milanese, di 37 anni)²⁴. Il documento conclude offrendo dati significativi sugli anni

indagine, fino a mettere in discussione gerarchie qualitative maturate in uno sguardo *a posteriori* tendenzioso, e spesso (intenzionalmente?) ignaro delle logiche dello spettacolo (e dello spettacolo italiano in particolare).»

¹⁷ LOEHNER, 1882, pp. 63-64, n. 3.

¹⁸ APV, *Registro matrimoni della Parrocchia di San Provolo*, reg. 1 (1669-1807), c. 173: «Adi 16 Gennaro 1740 a N.D. / Fu contratto Matrimonio *per verba de presenti* tra il Sig. Agostin Raimondo Girolamo Nicolò, chiamato volgarmente Girolamo, figlio del *quondam* Sig. Francesco Medebach, Romano e la Sig.ra Angela Teodora Giovanna, chiamata comunemente Teodora, figlia del Sig. Gasparo Raffi, Luchese, dopo essere stata giuridicamente provata la loro libertà nella Cancelleria Patriarcale e dispensate le tre pubblicazioni da Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Patriarca. Celebrò il matrimonio de licenza nostra colle solite benedizioni alla messa il Molto Reverendo Sig. Padre Gian Giacomo Dolcetta secondo Acolito Titolato e Sagrestano della Chiesa di Santa Maria Formosa. Furono testimoni il Sig. Pietro *quondam* Zuanne Zuccoli Perler della Contrada di S. Salvador e Domenico Bellotto Chierico della suddetta Chiesa di Santa Maria Formosa.»

¹⁹ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 217, cc. 18-19.

²⁰ Ivi, c. n.n. [antecedente c. 18].

²¹ Ivi, c. 18 r.: «Son qua venuto ad istanza della Sig.ra Angela, nominata Teodora Raffi, mia figlia per far testimonianza del suo stato libero. [...] La detta figlia è stata sempre in mia Compagnia, avendomi seguitato in varie città dell'Italia e anco in qualche parte della Germania, dove sono andato per occasione della mia professione. [...] Avendomi sempre seguitato in tutti li luoghi dove sono andato colla Compagnia de Comedianti, so che non si è mai maritata, né ha contratto altri sponsali che li presenti e se fosse altramenti io lo saprei, ne può essere. [...] Gasparo Raffi affermo».

²² Ivi, c. 18 v.: «Son qua venuto ad istanza della Sig.ra Angela, detta Teodora Raffi, per esaminarmi sopra il suo stato libero. [...] La conosco da che è nata, perché è mia nezza, e dalla sua infanzia è venuta in Compagnia di suo padre e mia per varie città e luoghi dell'Italia e Germania, dove siamo stati per la nostra professione. [...] Essendo sempre stato in compagnia di detta s[ignor]a e di suo padre so che non si è mai maritata e che al presente è libera da altri impegni e se fosse altramente io lo saprei, né può essere. [...] Io Giuseppe Marliani Affermo»

²³ Ibidem: «Son qua venuto ad istanza del Sig. Agostin Raimondo Gerolamo, chiamato col nome di Gerolamo Medebach, per dar testimonianza del suo stato libero. [...] Lo conosco da più d'anni in qua coll'occasione di essere andati sempre vagando con la Compagnia de Comedianti per varie parti d'Italia, e già un mese in circa siamo venuti assieme in Venezia. [...] Avendo piena cognitione e pratica di detto Signor Agostino, chiamato Gerolamo, so che non si è mai maritato, né ha contratto altri impegni che li presenti in questa città e se fosse altramente io lo saprei, né può essere. [...] Io Gasparo Zorni affermo».

²⁴ Ivi, cc. 18v-19r: «Son qua venuto ad istanza del Sig. Agostin, chiamato Gerolamo Medebach, per far testimonianza del suo stato libero. [...] Lo conosco da 15 anni in qua, perché mi sono unito alla sua Compagnia di Comedianti e siamo sempre andati girando per l'Italia, ora tenendosi 4 5 mesi per luogo. [...] Avendolo per tutto lo spazio di 15 anni praticato familiarmente in tutti li luoghi dove siamo stati in Compagnia, so che sempre

antecedenti il periodo veneziano, certificando

Ch'esso Sig. Agostin Raimondo Gerolamo Nicola Medebach, comunemente chiamato Gerolamo, in età d'anni 13 partì da Roma e con la Compagnia de Comici andò girando per l'Italia, trattenendosi 5 mesi in un luogo, 4 nell'altro; e finalmente nell'autunno prossimo passato si portò in Venezia libero come da testi[moni] e suo giuramento. E che la Sig.ra Angela Teodora Giovanna, volgarmente detta Giovanna,²⁵ figlia di D. Gasparo Raffi, da Lucca, d'età d'anni 17, sin nell'età sua infantile si portò con li suoi genitori per varie città e luoghi d'Italia e della Germania, professando la medesima Arte di Comici e Ballarini; essendo già pochi mesi capitata in Venezia libera come da testi[moni] e suo giuramento, ora dimoranti ambedue nella Parrocchia di Santa Maria Formosa, e sono liberi. *Vel prout.*²⁶

Dunque Medebach lascia Roma all'età di tredici anni al seguito di una compagnia di comici, insieme ai quali girovaga per l'Italia, stanziando in varie città per non più di quattro o cinque mesi di seguito. L'attore è a Venezia soltanto da un mese, dal dicembre 1739, insieme all'attore Gasparo Zorni, ritrovando Francesco Monti suo antico compagno, il quale può attestare di conoscere il capocomico almeno da quindici anni «perché mi sono unito alla sua Compagnia di Comedianti». In conclusione, al 1740 il trentaquattrenne Medebach aveva all'attivo ben ventun anni di carriera, durante i quali non solo aveva girato per buona parte dei teatri italiani recitando all'improvviso, ma almeno da quindici anni aveva diretto una propria compagnia di attori (dato confermato dalle carte napoletane, quando nel 1730 egli compare a capo della compagnia di comici). Inoltre la rapidità con la quale viene celebrato questo matrimonio (Medebach giunge nel dicembre del 1739 a Venezia, nei primi quindici giorni di gennaio si procede alle deposizioni in Cancelleria Patriarcale, il nullaosta è del 15 e il matrimonio è celebrato il 16 gennaio) induce a credere che attraverso l'unione tra l'attore romano e la giovane, appena diciassettenne, Teodora Raffi si siglasse un accordo più profondo di un semplice contratto, capace di saldare due gruppi d'attori (quello di Gasparo Raffi e quello di Girolamo Medebach), con l'obiettivo di dar vita a una nuova impresa teatrale.

Dunque al gennaio 1740 la compagnia diretta da Raffi asserisce di professare «la medesima Arte di Comici e Ballarini», anche se lo stesso capocomico e Giuseppe Marliani preferiscono presentarsi come «comici». Dell'evoluzione professionale, prima e dopo Medebach, sembrano recare traccia altre due attestazioni archivistiche inedite: nella prima, nel 1738 Raffi compare come semplice «ballarin da corda», mentre nella seconda nel 1743 egli si professa come «Capo della Compagnia de' Ballarini da Corda» proprio nell'atto di chiedere di poter mettere in scena nella stagione estiva alcune rappresentazioni comiche nel teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia. La prima notizia è offerta dalle carte relative al matrimonio tra Giuseppe Marliani *quondam* Francesco (piacentino, di circa 27 anni) e Maddalena figlia di Domenico Facchinetti (veneta, di circa 15 anni) celebrato nella parrocchia di San Provolo il 26 marzo 1738.²⁷ Nei registri *Examinum Matrimoniorum* l'11 [o 12] marzo 1738, si conserva la pratica per l'attestazione dello stato libero dei futuri sposi:

e da per tutto si mantenne libero da ogni altra obbligazione o promessa e se fosse altramente io lo saprei. [...] Francesco Monti».

²⁵ «E la sopradetta Teodora Raffi essendo stata portata fuori della propria Patria in età di giorni 13 e condotta in diverse città d'Italia dalli di lei padre e madre che fanno i ballarini e comici» [ivi, c. n.n., antecedente c. 18].

²⁶ Ivi, c. 18r.

²⁷ APV, *Registro matrimoni della Parrocchia di San Provolo*, reg. 1 (1669-1807), c. 170 r.: «Adi 26 marzo 1738 / Approvata la libertà dalla Cancelleria Patriarcale degli infrascritti sposi e dispensate da Monsignor Vicario Padre Generale tutte tre le Pubblicazioni, da cui fu data anche la licenza di fare le benedizioni nuziali senza solennità, fu contratto matrimonio *per verba de presenti* tra lo Sig. Iseppo Antonio Francesco, figlio del *quondam* Francesco Marliani, nato in Piacenza e Maddalena Benedetta, figlia di Domenico Fachinetti, dimoranti al presente ambidue nella nostra Contrada di S. Provolo, alla presenza del Sig. D. Giovangiaco Dolcetta Acolito titolato in Santa Maria Formosa di nostra licenza e furono anche dallo stesso int [?] *Missam* benedetti nella Scuola di S. Giosafat presso la Chiesa di Santa Maria Formosa. Testimonij il Sig. Pietro Toso [si legge male] *quondam* Giacomo d'Aque di Contrà di S. Geminian et Antonio Stella Chierico di Santa Maria Formosa.»

Ch'esso Giosepe Marliani nato a Piacenza girò finora dalla sua tenera età per l'Italia ed Europa, cioè a Vienna, e dal gennaio prossimamente passato dimora in Venezia. E che Maddalena, figlia di Domenico Fachinetti, Veneta, d'età d'anni 15 in circa dalla sua tenera età viaggiò per l'Italia, e dal gennaio decorso sino al presente in Venezia et ora dimora in Parrocchia di S. Provolo e sono liberi ambidue e sciolti da ogni impegno di matrimonio e di sponsali. *Vel prout*.²⁸

Compare quindi in cancelleria Gasparo Raffi *quondam* Lazzaro (romano, d'anni 41 incirca, della parrocchia di San Provolo) il quale si dichiara «Ballarin da Corda» e testimonia:

Sono venuto ad esaminarmi ad istanza del Sig. Iseppo Marliani e della Sig.ra Maddalena Facchinetti [...] Conosco il Sig. Giosepe Marliani coll'occasione ch'essendo de Ballarini di Corda siamo sempre [?] in vita nostra stati della stessa Compagnia e abbiamo viaggiato in Italia quasi per tutte le città e fuori anco d'Italia, cioè in Vienna, e qui in Venezia ancora negli anni decorsi et in quest'anno dal gennaio prossimamente passato sino al presente, conosco anco la Sig.ra Maddalena Facchinetti, che similamente, è stata assieme dalla sua tenera età sino al presente nella nostra Compagnia per Italia e qui in Venezia, e so che tutti due sono liberi e sciolti da ogni impegno di matrimonio e di sponsali [...]. Io Gaspero Raffi affermo.²⁹

Segue la deposizione di un altro ballerino, Benedetto Arena *quondam* Cipriano³⁰ (d'anni 24, della parrocchia di San Provolo): «Sono venuto ad esaminarmi ad istanza del Sig. Giosepe Marliani e della Sig.ra Maddalena Fachinetti. [...] Conosco il Sig. Iseppo Marliani e la Sig.ra Maddalena Facchinetti da piccoli in su in Italia, e fuori, e in Venezia, perché essendo noi tutti della stessa Compagnia di Ballerini da Corda sempre siamo stati assieme e so che sono liberi e sciolti da ogni impegno di matrimonio e di sponsali».³¹ Perché le prove del loro stato libero possano essere complete,³² gli sposi si presentano di persona in cancelleria per pronunciare il loro giuramento: Marliani l'11 [o 12] marzo, mentre il 13 è il turno di Maddalena, la quale, probabilmente analfabeta, segna con una semplice croce.³³

Dunque al marzo 1738 (circa un anno e mezzo prima del matrimonio tra Girolamo e Teodora) Gasparo Raffi, Giuseppe Marliani, Maddalena Facchinetti e Benedetto Arena non hanno il minimo dubbio a dichiararsi appartenenti a una compatta compagnia di ballerini di corda (non facendo alcun cenno alla duplice arte di ballerini e attori), la quale da molto tempo unita, sembra di capire «da sempre», viaggia attraverso molte città d'Italia e d'Europa, come Vienna. A Venezia, inoltre, gli artisti sono giunti nel gennaio 1738, ma non per la prima volta: «abbiamo viaggiato in Italia quasi per tutte le città e fuori anco d'Italia, cioè in Vienna, e qui in Venezia ancora negli anni decorsi et in quest'anno dal gennaio prossimamente passato sino al presente».

È d'obbligo a questo punto chiarire chi fosse Maddalena Facchinetti [o Fachinetti].³⁴ Innanzitutto si esclude la possibilità di un caso di omonimia, in quanto le informazioni dell'*examen* non lasciano

²⁸ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 213, c. 181 v.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Non è stato possibile comprendere e trascrivere la città di provenienza.

³¹ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 213, c. 182.

³² Ivi, c. n.n.: «[8 marzo 1738] Eccellentissimi e Reverendissimi Signori / Giuseppe Marliani Piacentino in età d'anni 27 in circa e Madalena Facchinetti di Venetia d'anni 15, ambedue Ballarini da Corda, quali in loro vita hanno girato il mondo hor qua, hor là in diversi luoghi dell'Europa, desiderando contrarre insieme matrimonio, per il qual effetto hanno pronti li testimonij del loro stato libero, ma dubitando di poter esser richiesti di prove più rigorose, supplicano umilmente l'EE.VV. di dare la facoltà opportuna a Monsignore Patriarca di Venezia, acciò [non si legge una riga del testo in quanto il foglio è stato fascicolato nel registro] giuramento possano supplire ad ogni prova più rigorosa che le potesse occorrere per l'effetto del suo matrimonio. E della gra[zia]»

³³ È interessante seguire le tracce dei testimoni all'interno degli *Examinum matrimoniorum*, in quanto alcuni comici (più o meno noti), probabilmente non sapendo scrivere, in loro fede appongono una sorta di croce (in ordine alfabetico): Benedetto Arena, Maddalena Facchinetti, Maria Foria (prossima moglie di Giuseppe Campioni), Nicola Menegotto, Teodora Raffi, Giuseppe Sacchetti e Adriana Sacco. Invece si possono registrare le firme di: Giuseppe Campioni, Giuseppe Falchi, Sebastiano Fannio, Dionisio Bortolo detto Pietro Gandino, Ulderico Lombardi, Giuseppe Marliani, Girolamo Medebach, Francesco Monti, Gasparo Raffi, Antonio Sacco, Francesco Santini, Giacomo Scorzoni, Giuseppe Simonetti, Maria Togni, Domenico Zanardi, Gasparo Zorni.

³⁴ Si è deciso di utilizzare la forma con la doppia c. Su Maddalena Marliani cfr. SCANNAPIECO, 2019, pp. 47-61, HERRY, 1988 e ZANIOL, 1989.

dubbio si tratti del matrimonio tra i coniugi Marliani, attori della compagnia Medebach. Ciò appurato, si attesta qui per la prima volta (per quanto di conoscenza) che Maddalena, solitamente creduta sorella di Gasparo Raffi, sia in verità figlia di Domenico Facchinetti (il quale doveva essere ancora in vita al 1738, data la mancanza del consueto «*quondam*» nel patronimico) e non di Lazzaro Raffi.

Questa scoperta smentisce quanto affermato da Francesco Bartoli (causa di ogni fraintendimento), primo a testimoniare il legame di sangue tra Maddalena e il capocomico: «Marliani Maddalena. Da fanciulla esercitossi a ballar sulla Corda nella Compagnia del suo fratello Gaspare Raffi»³⁵ e «Marliani Giuseppe. Piacentino. Fece egli in sua gioventù il Ballerino da corda in una Compagnia di Saltatori diretta da Gaspare Raffi Romano, di cui sposò la Maddalena di lui sorella».³⁶

In realtà, Goldoni non specifica questo grado di parentela. Si ritorni alla citazione del passo tratto dalla XVII prefazione Pasquali, nel quale si accenna a Maddalena come futura moglie di Giuseppe Marliani (anche se, all'altezza dei fatti narrati, i due erano già sposati) e «una copia fedele della Teodora», forse più per la stessa età anagrafica (nate entrambe nel 1723 circa), che per le qualità delle prestazioni.³⁷ Nei *Mémoires* il drammaturgo racconta il ritorno in compagnia di Maddalena specificando fosse una giovane veneziana, moglie di Marliani, abbandonato per delle «*étourderies de jeunesse*», anche lei ballerina di corda, con una buona predisposizione per la commedia.³⁸ Neppure nel capitolo XII della seconda parte dell'autobiografia, dedicato a *La locandiera*, Goldoni accenna a un possibile legame di sangue tra l'attrice e Gasparo Raffi.³⁹ Infine ne *L'autore a chi legge de La serva amorosa* si legge che il personaggio di Corallina era interpretato dalla veneziana Maddalena Marliani:

Non nego che molto non abbia contribuito all'ottima riuscita di tal commedia il merito personale di quell'eccellente attrice (a), che sostenne mirabilmente il personaggio di Corallina;
(a) La Signora Maddalena Marliani, Veneziana.⁴⁰

Inoltre Giuseppe Marliani dichiara, come si è visto, nell'*examen* di matrimonio tra Girolamo Medebach e Teodora Raffi, che la sposa è sua «nezza» (nipote).

A chiarire questo passaggio risultano essenziali i recenti contributi di Scannapieco, la quale, in riferimento a una supplica del 3 ottobre 1749 di Giuseppe Marliani ai Capi del Consiglio dei Dieci, ritrovata presso l'Archivio di Stato di Venezia, dimostra che l'attore era fratello di Lucia Marliani Raffi e dunque zio di Teodora per via materna.⁴¹ Dunque anche Maddalena diventa zia di Teodora non tanto in qualità di sorella di Gasparo, ma piuttosto in quanto moglie di Giuseppe Marliani. Mi pare improbabile che la giovane fosse stata adottata da Lazzaro Raffi, per la grande distanza d'età (26 anni) tra la quindicenne Maddalena, nata intorno al 1723, e Gasparo Raffi (appunto figlio di Lazzaro), quarantunenne nel 1738, quindi nato intorno al 1697. Inoltre la presenza «dalla sua tenera età» nella compagnia di ballerini, lascia supporre l'istaurazione di un rapporto protettivo, forse addirittura di un'adozione, del capocomico nei confronti di Maddalena, piuttosto che un legame fraterno; tuttavia

³⁵ BARTOLI, 1978, II, p. 29.

³⁶ Ivi, II, p. 27.

³⁷ Supra p. 16 n. 5.

³⁸ «Pendant les jours de relâche, à cause de la neuvaine de Noël, il arriva une aventure fort heureuse pour *Medebac*, et agréable aussi pour moi. *Marliani*, le *Brighella* de la Compagnie, étoit marié; sa femme, qui avoit été Danseuse de corde comme lui, étoit une jeune Vénitienne, fort jolie, fort aimable, pleine d'esprit et de talents, et montrait d'heureuses dispositions pour la Comédie; elle avoit quitté son mari pour des étourderies de jeunesse; elle vint le rejoindre au bout de trois ans, et prit l'emploi de *Soubrette*, sous le nom de *Coralline*, dans la Troupe de *Medebac*.» [MN, I, pp. 303-305: 303 (*Mémoires*, parte II, cap. XIV)]. Sul processo intentato da Giuseppe Marliani al N.H. Fabio Boncivini presso gli Inquisitori di Stato e registrato il 6 aprile 1743 a seguito dell'abbandono della moglie dal tetto coniugale e della successiva supplica dell'attore ai Capi del Consiglio dei Dieci del 3 ottobre 1749, si vedano i seguenti studi: SCANNAPIECO, 2015 (3), pp. 36-39 e SCANNAPIECO, 2019, pp. 47-61.

³⁹ MN, I, pp. 311-316.

⁴⁰ MN, IV, p. 446.

⁴¹ SCANNAPIECO, 2015 (3), p. 37. Di recente Scannapieco ha dimostrato il cognome da nubile di Lucia, appunto Marliani, dalla fede battesimale della figlia Teodora cfr. SCANNAPIECO, 2019, pp. 54-55 e p. 54 n. 23.

nell'*examen* non si specifica nulla di tutto questo. La ricostruzione fin qui condotta ha una felice corrispondenza con quanto raccontato da Chiari nelle prime pagine della *Commediante in fortuna*, quando la protagonista abbandonata da due genitori sciagurati, viene accolta nella compagnia di ballerini di corda e protetta dalla figura di un virtuoso capocomico.⁴²

Allo stato attuale della ricerca, non si è ancora rintracciato l'atto di nascita di Maddalena e non sono neppure emerse notizie relative a Domenico Facchinetti.⁴³ Ciò nonostante, è stato possibile individuare l'atto di morte dell'attrice, avvenuta il 1 aprile 1783 nella parrocchia di San Giovanni Grisostomo:

Adi primo Aprile [1783]

La Sig.ra Maddalena Facchinetti *quondam* Domenico, consorte del Sig. Giuseppe Marliani, d'anni 60 circa obbligata a letto da giorni 4 per angina linfatica, con rapporto [?] acuto di petto, e febbre acuta continua, morì stanotte all'ore 9 circa, e si sotterrerà entro il giorno presente, come da fede dell'Eccelente Carrara. La fa sepolire suo Consorte con Capitolo.⁴⁴

Per quanto al momento risulti difficile formulare delle conclusioni in mancanza di ulteriori documenti, si possono, però, prospettare delle possibili linee di ricerca. Un punto di partenza potrebbe essere la rilettura attenta delle commedie scritte appositamente per Maddalena Facchinetti alla luce delle recenti e, si spera, future scoperte d'archivio. Alcune deduzioni nate da un passo de *La Donna Vendicativa* dimostrano quanto questa prospettiva possa essere produttiva:

CORALLINA Sappiate che poco fa il signor Ottavio, il mio signor padrone, ha avuto la bontà di dirmi che mi vorrebbe per moglie; io, fra le altre difficoltà, ho detto che ciò non conviene né a lui, né a me, se prima non dà marito alla signora Rosaura. Il buon galantuomo ha intesa la ragione per il suo diritto, e ha protestato di volervi subito maritare.

ROSAURA Dite il vero, Corallina?

CORALLINA È così senz'altro.

FLORINDO Eh, non sarà poi così.

CORALLINA Se non lo credete, domandatelo al signor Ottavio; egli non averà riguardo di dirlo, che sposando me non isposa già una qualche villana. Servo, è vero, ma son nata bene. *Mio padre si sa chi era.*

FLORINDO *Un parrucchiere.*

CORALLINA Signor no, era *un monsieur che negoziava di capelli*, e stava in bottega per suo divertimento, e sono stata allevata come una dama, e chi non mi vuol, non mi merita. (*irata*)⁴⁵

Le battute a prima vista del tutto accessorie e insignificanti, in realtà possono rilevare allusioni sul padre di Maddalena Marliani. Infatti durante le ricerche all'Archivio Patriarcale di Venezia, mi sono imbattuta e ho seguito le tracce di un certo Gaetano Facchinetti «pettener» abitante nella parrocchia di San

⁴² «Abbandonata in fasce dal Padre mio, trascurata del pari ne' primi anni miei dalla Madre, fui raccolta in Napoli sopra una strada da un buon galantuomo, cui m'ero addrizzata domandando del pane. Era questi alla testa d'una truppa di ballerini da corda, che davano di sé spettacolo a quella popolosa Metropoli con non mediocre fortuna. Non so cosa in me li piacesse per averne tal compassione. [...] Forse il suo stesso carattere compassionevole l'indusse a farmi del bene, perché abbandonata qual ero non mi venisse altronde del male.» [CHIARI, 2012, p. 19, parte I, articolo III]. Sulla corrispondenza tra Rosaura de *La commediante in fortuna* e Maddalena Marliani si è già espressa Valeria Tavazzi nell'*Introduzione* all'edizione moderna del romanzo: «Una così perfetta compenetrazione fra brano romanzesco e realtà, ricostruibile ancora oggi senza incertezze, ha spinto a ritenere che la stessa Rosaura, assunta da Marbele per interpretare il ruolo di servetta, rimandi alla celebre Mirandolina goldoniana, Maddalena Raffi Marliani.» [CHIARI, 2012, p. XIX], si legga anche l'articolo III della parte II in cui si descrive la Compagnia di Marbele [CHIARI, 2012, pp. 91-96].

⁴³ La fede di battesimo è stata ricercata nei registri delle parrocchie di San Provolo, Sant'Angelo, Santa Maria Formosa, San Samuele, San Giovanni Novo, Santa Maria del Giglio e San Giovanni Grisostomo. Per un'eventuale attestazione di stato libero di Domenico Facchinetti, si è indagato negli indici dei registri *Examinum Matrimoniorum* tra il 1720 e il 1724.

⁴⁴ APV, *Parrocchia di San Canciano, Registro dei morti della Parrocchia di San Giovanni Crisostomo*, reg. 2, c. 194.

⁴⁵ MN, IV, p. 1024, I-8. Il corsivo è mio.

Giovanni Grisostomo, il quale il 12 settembre 1677 sposa una tal Maddalena Ferretti.⁴⁶ Supponendo potesse esistere qualche legame con Domenico (dato il cognome, la parrocchia - la stessa in cui muore Maddalena Marliani - e l'omonimia dell'attrice con Maddalena Ferretti), ho cercato di ricostruire i figli della coppia attraverso i battesimi, ma tra questi non compare il nome di Domenico (si attestano Caterina Angela, Angela Veneranda, Giovan Battista, Pasqua, Giovan Battista Gaetano).⁴⁷ A questo punto la ricerca si era interrotta senza alcun risultato. Tuttavia l'infruttuoso insuccesso ritornò alla memoria proprio durante la lettura del passo succitato tratto da *La Donna Venticativa*.

Quando Corallina, interpretata da Maddalena Marliani, specifica a Florindo che suo padre non era un semplice parrucchiere, ma «un monsieur che negoziava di capelli», nell'inutilità del dettaglio ai fini drammatici, forse vi è uno sconfinamento nell'elemento biografico. Infatti nei documenti dell'Archivio Patriarcale si specifica sempre che Gaetano Facchinetti di professione era «pettener» e nel *Dizionario del dialetto veneziano* di Boerio si legge che «petener» è «chi fabbrica o vende pettini», dunque, non un parrucchiere, ma un commerciante, che, come bene precisa Corallina, «negoziava di capelli».⁴⁸ Allora una pista apparentemente sterile potrebbe essere riaperta e Domenico Facchinetti potrebbe realmente aver svolto la professione di «pettener» nella bottega di Gaetano Facchinetti, al quale potrebbe essere congiunto da presunti legami parentali al momento non dimostrabili. In questo modo un documento archivistico a prima vista superfluo troverebbe nuova vita nel dettaglio testuale, a sua volta apparentemente insignificante. Fondamentali in tal senso sono le parole di Siro Ferrone quando considera la drammaturgia di Goldoni «ricalcata non solo sugli schemi del mestiere di cui ciascun attore era portatore ma sui dati della vita reale, psicologica e sociale, delle sue 'cavie' da laboratorio».⁴⁹

Si ritorni ai documenti. Cinque anni dopo il matrimonio dei coniugi Marliani, nel 1743, lo stato e la composizione della compagnia sono visibilmente mutati. Si arriva così alla seconda attestazione sopra menzionata: si tratta di un documento rinvenuto tra le carte relative al teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia.⁵⁰ Tra altre rilevanti scritture, di cui si è discusso in altra sede,⁵¹ è emersa una supplica di Gasparo Raffi dei primi giorni della Quaresima 1743 (senza data, ma sicuramente scritta tra il 9 febbraio e il 28 marzo) diretta ai Reggenti dell'Accademia degli Erranti, che testimonia il tentativo d'acquisire credito anche per un'offerta aggiuntiva, nel segno della commedia, rispetto alle prestazioni da *casotto*.⁵² Infatti il «Capo della Compagnia de' Ballarini da Corda» chiede sia concesso al proprio

⁴⁶ APV, *Parrocchia di San Canciano, Registro dei battesimi della Parrocchia di San Giovanni Crisostomo*, reg. 2 [1595-1769], c. 116.

⁴⁷ APV, *Parrocchia di San Canciano, Registro dei battesimi della Parrocchia di San Giovanni Crisostomo*, reg. 2, cc. 181v (19 novembre 1679), 185 (28 giugno 1682), 190 (2 febbraio 1686), 192 (7 marzo 1688), 202 (6 giugno 1693).

⁴⁸ BOERIO, 1867, p. 498.

⁴⁹ FERRONE, 2011, p. 34.

⁵⁰ ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 103.

⁵¹ Per uno studio sulla drammaturgia, gli spettacoli, la gestione e i contratti d'affitto del teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia lungo il XVIII secolo si vedano BONOMI, 2019 e BONOMI, 2019 (2).

⁵² In data 28 marzo 1743 nel *Libro dei Consigli* si legge la decisione di concedere il teatro a Raffi per sole otto recite: «Adi 28 Marzo 1743 / Convocati e ridotti in Reggenza previo viglietto a stampa de more / Intervennero gli Illustrissimi Signori infrascritti, cioè / Il Sig. Co. Durante Duranti Principe / Il Sig. Co. Teofilo Calini consigliere confermato / Il Sig. Co. Gio. Fabrizio Suardi consigliere / Il Sig. Nicola Bargnani sindaco / Il Sig. Alfonso Brognoli conservatore / E fù dall'Illustrissimo Sig. Principe esposto Memoriale ad esso Lui presentato da Gasparo Raffi Capo di Compagnia de Ballarini da Corda, a quale è unita altra Compagnia de comici, come spicca da detto Memoriale (che a piedi della presente parte sta registrato) con quale addimanda gli si conceda il Teatro di questa Accademia, per farvi alcune recite comiche, senza spesa imaginabile dell'Accademia, e senza occupare il tempo destinato alla Compagnia di San Luca accordato dall'Accademia per la prossima Fiera, e come in quello, che però ben prima consigliata [?] detta suplica, è parso bene a S.S. Illustrissima di mandar parte, di accordargli il Teatro per otto sole recite, e non più, e sorpassando le recite al numero di otto, in tal caso detto supplicante sia obbligato corrispondere all'Accademia un scudo da L 7: piccole per ogni recita, comprendendo anco le otto che fossero state fatte, e questo a titolo d'affittanza del Teatro stesso, e con patto che prima di tutto dar debba idonea piezaria per detto affitto. / Dispensate e raccolte le balle colla solita secreta

gruppo, unito «ad altra [compagnia] di ottimi comici», solita avere l'onore di servire la piazza bresciana per la fiera estiva, di poter recitare nel Teatro anche qualche commedia a proprie spese e senza interferire – notizia di notevole interesse – con la compagnia del San Luca, già assoldata per tempo per l'estate.⁵³

Illustrissimi Signori Padroni Colendissimi
 s'umilia a V.V.S.S. Illustrissime Gasparo Raffi Capo della Compagnia de' Ballarini da Corda, quale dovendo aver l'onore al solito di servire nella ventura Fiera quest'Illustrissima città colla medesima Compagnia ed avendone unita ancora un'altra de' Comici con ottimi Personaggi e piena di trasformazioni e balli, implora la licenza di poter fare alcune Recite nel Teatro, senza spesa immaginabile all'Illustrissima Accademia e senza occupare il tempo destinato alla Compagnia di San Luca di già da V.V.S.S. Illustrissime accordata; promettendo d'impiegare tutto il spirito in servirli e con ciò dimostrare l'antica sua servitù, qual spera dall'innata loro benignità esserne aggradito, e saran per concederli tal grazia.⁵⁴

La XVII, e ultima, delle prefazioni Pasquali trova una continuazione ideale nelle pagine finali della prima parte dei *Mémoires*, nelle quali sono offerte ulteriori prove sullo stato della compagnia. Goldoni dipinge il ritorno all'agone teatrale dopo gli anni pisani come improvviso e fortuito, con una narrazione presumibilmente teleologica e abilmente rivista degli eventi, combinati, compressi e post-datati, ma nello stesso tempo fornendo una prova di come la compagnia Raffi-Medebach possedesse un'avveduta conoscenza e padronanza delle prime prove drammatiche dell'autore.

Nel capitolo LI, descrive l'incontro con l'attore Cesare D'Arbes, che irrompe nel suo studio di avvocato a Pisa con la richiesta di scrivere per lui una commedia.⁵⁵ L'autore è costretto ad accettare e compone per Pantalone due commedie, *Tonin Bellagrazia* e *I due gemelli veneziani*, quest'ultima di tal successo che, insieme al trionfo de *L'uomo prudente*, decreterà la fama di D'Arbes sulla piazza veneziana nel 1748.

Nel capitolo successivo, compare per la prima volta Girolamo Medebach (si badi: Goldoni non specifica affatto essere questo il primo incontro, come è stato spesso inteso, posto che nella XVII prefazione Pasquali egli racconta di averlo conosciuto avanti la partenza da Venezia).⁵⁶ A Livorno il capocomico invita l'autore a pranzare in casa sua e, per onorare l'importante presenza, sostituisce *la commedia dell'arte* in programma con la *Griselda*; inoltre il giorno seguente viene data la *Donna di garbo* con una tale padronanza e abilità da lusingare e commuovere l'autore.⁵⁷

forma di ballottazione è stato trovato balle affermative n°. 5. negative -. / Onde detta parte è stata presa.» [ASC, *Quarto Libro de' Consigli, et Regenza ab Anno 1739 usq. ad Annum 1777*, reg. 1271, c. 18].

⁵³ Questo documento segna la data *post quem*: «Adi 9 Febro 1743 Bressia / Con la presente privata Scrittura che valer debba come se fatta fosse per mano di Pubblico Nodaro di questa città, si dichiara come gli Illustrissimi Signori Prencipe e Regenti della Accademia degli Eranti di questa città infrascritti presenti, che fano in nome della stessa, e con ogni miglior modo anno dato alli Signori Comici della Compagnia detta del Teatro di San Lucca in Venetia il Teatro di ragione di essa Illustrissima Accademia per farvi nella prossima estatte le recite comiche all'uso loro [...] Elisabetta Franchi affermo / Elisabetta d'Afflisio Moreri affermo / Felice Bonomi affermo / Io Giovanni Camillo Canzachi affermo / Io Giovanni Verder affermo quanto si contiene / Io Francesco Rubini affermo / Io Giuseppe Campioni affermo / Io Agostino Zonarini affermo quanto sopra / Io Pompilio Lorenzo Miti Affermo quanto sopra / Io Francesco Cattoli e Moglie affermo quanto sopra» [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 101].

⁵⁴ ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 103.

⁵⁵ MN, I, p. 230 (*Mémoires*, parte I, cap. LI).

⁵⁶ MN, I, p. 232 (*Mémoires*, parte I, cap. LII): «Après l'entretien que j'avois eu avec Darbes, je regardai à mon montre: il étoit deux heures; c'étoit trop tard pour aller demander la soupe à quelqu'un de mes amis, et j'envoyai ordonner mon dîné à la cuisine de mon Auberge. Pendant que l'on mettoit le couvert, on m'annonce M. Medebac. Il entre, il me comble de politesses, et me prie à dîner chez lui. La soupe étoit servie sur ma table, je le remercie. Darbes, qui étoit revenu avec son Directeur, prend mon chapeau et ma canne, et me les présente. Medebac insiste de son côté; Darbes me prend par le bras gauche, l'autre par le bras droit; ils me serrent, ils me traînent, me voilà parti.»

⁵⁷ È la prima volta che Goldoni vede rappresentare la commedia [cfr. MN, I, p. 233 (*Mémoires*, parte I, cap. LII) e EN, 2008, p. 287]. Per i due capitoli dei *Mémoires* si rinvia a HERRY II, 2009, pp. 105-139. Goldoni scrive *Il Tonin Bellagrazia* intorno al 1745 e al 1747 probabilmente risale la commedia de *I due gemelli veneziani*. Da

Seppur ai *Mémoires* si possa affidare una qualche attendibilità solo dopo un accurato vaglio, da queste pagine si apprende che Medebach aveva proposto una commedia, la *Donna di Garbo*, messa in scena a Venezia solo nell'autunno del 1744 (V tomo Paperini, 1753). Dunque nello stesso momento in cui la compagnia Raffi-Medebach avrebbe deciso di convertirsi all'arte comica, essa avrebbe incluso nella propria offerta una commedia rinnovata, in grado d'esaltare le doti di ogni singolo attore non come tipo, ma come carattere.

In più circostante Goldoni stesso rende grazia a Medebach collocandolo in una prospettiva di compartecipazione (quasi anticipazione) al suo progetto di «riforma della commedia». Fin dalle fondamentali e iniziali righe dell'*Autore a chi legge* del primo volume Bettinelli, il drammaturgo associa la propria idea di commedia a quella che l'«onoratissimo» Medebach va spargendo con la sua valorosa compagnia «nei più celebri Teatri d'Italia». Un'ammissione di comunanza che viene smaccatamente rimossa all'altezza del primo tomo Paperini, dopo il passaggio al San Luca e nel pieno della *querelle* giudiziaria, quando Goldoni ripropone il testo prefativo della Bettinelli, ma sopprime proprio il riferimento all'ex capocomico facendo del solo autore l'unico referente del discorso riformistico.⁵⁸ Parimenti nel *Teatro comico* l'autore declina in forma drammatica i capisaldi del proprio metodo compositivo e ideativo.⁵⁹ È significativo che in scena non compaia mai direttamente il poeta di compagnia, seppur la sua presenza continui ad aleggiare, battuta dopo battuta, mentre la funzione di detentore del discorso d'autore è ceduta al capocomico. Infatti nella versione Bettinelli gli attori reali sono riconoscibili attraverso il loro nome comico (Medebach compare in scena come Ottavio, Teodora come Placida-Rosaura, ecc.), generando una stretta contiguità identificativa tra attore e personaggio interpretato. Per contro questa correlazione si perde nella versione Paperini, perché i nomi comici (nella maggioranza dei casi) sono sostituiti da nomi propri di fantasia, che non identificano più i membri di una precisa compagnia, ma che rinviano ai ruoli di un organico generico.⁶⁰ Alla luce dei cambiamenti avvenuti tra le due edizioni, le parole inizialmente affidate a Ottavio nel testo Bettinelli assumono un valore allusivo raddoppiato: cedere i propri intenti di ideatore della riforma a Ottavio-Medebach suggerisce un rapporto necessariamente simbiotico tra autore e capocomico, che viene del tutto

una lettera scritta dall'autore a Cesare D'Arbes il 13 agosto 1745 si evince che il poeta già conosceva il capocomico, salutato con il tono confidenziale di «nostro carissimo Sig. Girolamo». [MN, XIV, p. 172].

⁵⁸ EN, 2009, p. 97: «dopo che abbandonata affatto ogn'altra professione come quella di Avvocato Civile, e Criminale, che in Pisa allora esercitava, mi son tutto consagrato alla Comica Poesia, scrivendo a profitto dell'onoratissimo Girolamo Medebach, il quale alla testa di valorosi Comici va dai più celebri Teatri d'Italia spargendo nei popoli, col mezzo di costumate Commedia l'istruzione, e il diletto. I *due Gemelli Veneziani*, l'*Uomo Prudente*, la *Vedova Scaltra*, furono in seguito tre fortunatissime Commedie, e dopo di esse la *Putta onorata*, la *Bona Muggier*, il *Cavalier e la Dama*, l'*Avvocato*, e la *Suocera*, e la *Nuora*, replicate con incredibile applauso moltissime sere in varie Città, fecero molto ben l'interesse del benemerito suddetto Comico, e ricolmarono me di consolazione, dandomi a conoscere, che non affatto inutili sono state le mie applicazioni per ricondurre sul Teatro Italiano il buon costume, e 'l buon gusto della Commedia.» Si confronti con il testo Paperini: «dappoichè abbandonata affatto ogni altra professione, come quella di Avvocato Civile, e Criminale, che in Pisa allora esercitava, mi son tutto consagrato alla Comica Poesia. [...] replicate con incredibile applauso moltissime sere in varie Città fecero molto ben l'interesse de' Comici, e ricolmarono me di consolazione, dandomi a conoscere, che non affatto inutili sono state le mie applicazioni per ricondurre sul Teatro Italiano il buon costume, e 'l buon gusto della Commedia» [EN, 2009, p. 145].

⁵⁹ Cfr. V. *Lettera dell'Autore allo Stampatore*, Torino 24 aprile 1751 [tomo secondo Bettinelli], EN, 2009, p. 122: «Il *Teatro comico*, piuttosto che una Commedia, è una Prefazione alle mie Commedie; e s'io l'avessi avuta nel tempo, che si pubblicava il primo volume, l'avrei a tutte le altre preferita appunto per questa cagione. Io ho in essa palesamente notati tutti que' difetti, che ho cercato di fuggire, e tutti que' fondamenti sopra i quali ho stabilito il mio metodo nel comporre le Commedie. Né altra diversità è fra un proemio, e questo componimento, se non che nel primo avrei detto il mio parere forse con noia de' leggitori, e nel secondo vado in parte schifando il tedio col movimento dell'azione.»

⁶⁰ Cfr. VESCOVO, 2012. // Girolamo Medebach-Ottavio-Orazio / Teodora Medebach-Rosaura-Placida / Caterina Landi-Beatrice-Beatrice / Francesco Falchi-Florindo-Eugenio / Antonio Collalto-Pantalone-Tonino / ?-Dottore-Petronio / ?-Arlecchino-Gianni / Giuseppe Marliani- Brighella-Anselmo / ?-Colombina-Vittoria / Luzio Landi-Lelio-Lelio / Vittoria Falchi-Eleonora-Eleonora.

cancellato all'altezza della Paperini (per le note motivazioni del caso), quando il nome di Ottavio viene sostituito con quello di Orazio, con rinvio, solo parzialmente ironico, all'*Ars poetica*.⁶¹

Una riabilitazione, certo indotta da motivi di interesse, nell'ambito della lite giudiziaria con cui Giuseppe Bettinelli porta Goldoni in tribunale, riguarda la figura di Medebach all'altezza de *L'autore a chi legge* de *La donna vendicativa*, commedia uscita nel VII tomo Paperini nell'autunno del 1754.⁶² Dopo aver elogiato le doti di Teodora Raffi Medebach e ringraziato l'attrice per la bravura interpretativa nei panni di prima donna di molte sue commedie, il drammaturgo passa a celebrare il capocomico in questi termini:

Anche del Marito suo onoratissimo, e nei caratteri caricati eccellente, grata memoria conservo, lodandomi della buona maniera con cui, quasi per anni cinque, ha corrisposto alle mie attenzioni. Del mio discioglimento da lui ho dovuto discorrere nel Manifesto; ma siccome a quello diede motivo non l'amicizia, ma il dispiacere, salve le ragioni allegate, e separando nelle varie sue circostanze una verità dall'altra, deggio dar lode alla di lui onestà e al di lui valore. Egli fu quello che con avidità più d'ogni altro, da per tutto dove trovavasi, andava a caccia delle cose mie teatrali, e mi ha eccitato a comporne fra le cure forensi in Pisa, indi mi ha dato animo ad intraprendere nuovamente l'abbandonato esercizio delle Commedie. Sulla fiducia in me appoggiata, condusse egli in Venezia l'accennato Teatro, e fattone nel 1748 per un anno l'esperimento ci stabilimmo vicendevolmente per altri anni quattro⁶³

Contemporaneamente alla riabilitazione goldoniana nella prefazione alla *Donna vendicativa*, devono essere inserite le righe elogiative di Chiari al capocomico. Nel 1754 esce l'opuscolo *Della vera poesia teatrale* nel quale l'abate intrattiene una corrispondenza letteraria con alcuni intellettuali modenesi dell'Accademia dei Dissonanti. Nella prima lettera dell'Abate Vicini indirizzata al drammaturgo, Medebach viene salutato come il «ristorator primiero / De l'Italiche scene», il primo ad aver epurato il teatro dalle insane maniere, ed è esaltata la compagnia da lui diretta:

Or, grazie a' Cieli amici, un Comico Romano
 Esiliò da l'Italo Teatro ogni uso insano:
 O *Medebac*, Tu fosti ristorator primiero
 De l'Italiche scene; va pur di tanto altero.
 Tu intrepido animoso spargesti argento, ed oro,
 Tu il pubblico vantaggio festi, e il comun decoro;
 Come a Te non fu pria, a Te non sarà poi
 Ugual pe i caricati bei caratteri tuoi
 Quale a la Truppa tua mancò decoramento?
 Quale a gli Attori tuoi abilità, talento?
 Il merto impareggiabile risuona il vento, e l'aura
 De la tenera e dolce tua amabile *Rosaura*.
 Inimitabil sempre, sempre più destra e fina
 È in caratteri vari l'attrice *Corallina*,
 O il tragico si cinga coturno grave al piede,
 O il ridevole socco che a lei Talia già diede.
 Senza maschera al volto *Marliani* anco è valente
 O fiere parti Ei faccia, o un vecchio Ei rappresente
 Senza maschera ancora eccellente è *Collalto*,
 E ne i caratter Veneti sopra ciascun l'esalto;
 Tutti vagliono molto, son tutti esperti, e prodi,
 Nè a lor Modena è avara di mille plausi, e lodi.⁶⁴

⁶¹ «Il complesso – benché a questa altezza, immagino, concorde – rapporto tra Goldoni e Medebach, tra poeta e direttore di compagnia, rappresenta il primo, fondamentale, fuoco del *Teatro comico*.» [ivi, p. 14.]

⁶² Su *La Donna vendicativa* cfr. FIDO, 1988, pp. 179-188. Dalla finzione di Mirandolina ne *La Locandiera* alla vendetta di Corallina ne *La donna vendicativa* cfr. VESCOVO, 1994, pp. 314-317.

⁶³ MN, IV, pp. 1005-1006.

⁶⁴ DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, pp.7-8.

Nella risposta di Chiari non viene negato il merito di Goldoni, d'essere stato il primo poeta ad aver condiviso il progetto di rinnovamento comico voluto da Medebach, ma è volontariamente sottaciuto il nome del poeta. Il 'caso' è colpevole di non aver prescelto l'abate fin dal principio, tuttavia se Chiari non potrà avere il titolo di primo 'riformatore comico', attribuito ingiustamente a Goldoni, avrà almeno quello di 'vero perfezionatore della riforma':

Così fra me dicendo al Cielo io fea de' voti,
 Che rivivesse il gusto de' secoli rimoti.
 Venne quel giorno alfine; ma come si fa loco
 L'aurora in fra le tenebre, ei venne a poco a poco.
 Ala tremenda impresa, che più de l'altre estimo,
 Tu, *Medebach*, dicesti: esser io voglio il primo.
 Tu rinverdir sapesti de' Vati il sacro alloro,
 Tu le comiche Tibie destasti al suon de l'oro.
 Di cento Vati, e cento superbi ivan del paro
 L'Adige, l'Arno, il Tebro, l'Eridano, e il Panaro.
 Cader sopra d'ognuno la scelta tua potè;
 Ed oh perché non cadde allor sopra di me?
 L'onor avrei del primo; sebben son persuaso,
 Che dal saper non viene, ma solo vien dal caso.
 Non va radendo il lido chi vuol scoprir paese;
 Più val perfezionarle, che cominciar le imprese.
 Quello, ver cui rivolte fur le tue prime istanze,
 Ben adeguò le tue magnifiche speranze.
 A la difficil opra ponendo Egli la mano,
 Tutto non fece, è vero; ma nulla fece in vano.
 Suona de' plausi suoi la Veneta Riviera;
 Di Lui da l'Alpi al Mare suona l'Italia intera.
 Fanciul, che i primi passi move, ogni cosa afferra;
 Spesso sen va carpone, cade più spesso a terra.
 Tal Ei d'un gusto pessimo le Scene prevenute
 Allettò da principio sin con le sue cadute.
 Comico Invidiabile, non è, ch'io non Ti estime;
 Ma all'altre tue Commedie cedon d'assai le prime.
 Ben la Comica hai tratta dal buio suo d'allora,
 Ma nel suo prisco lume non la mettesti ancora.⁶⁵

Sulla stessa linea esaltativa, Chiari dedica a Medebach un'apologia nelle pagine della *Commediante in fortuna*, romanzo edito nel 1755:

Uomo amante dello studio per quanto gliel permettevano le sue spinose incombenze, e piucché mezzanamente informato di cose affatto incognite alla maggior parte della sua professione, intendeva la forza delle azioni, che rappresentar dovea, e delle parole che gli mettevano in bocca. Ma questo forse era il minore de' pregi suoi se al paragone si mette dell'onoratezza sua, e della sua prudente condotta.

Pieno egli del gran pensiero, che lo fa degno d'aver luogo in queste memorie, e in quelle ancora de' posteri, di rilevare la Commedia Italiana dal fango vile e plebeo, in cui per più secoli era stata miseramente sepolta, non risparmiò fin da' primi tempi le più lontane disposizioni che potessero passo passo condurlo a questo suo lodevole intento. Oltre l'aver pensato di far cuore a' Poeti con ricompense dicevoli, perché rimettessero su' Teatri l'antico buon gusto, fu il primo che avesse altresì la saggia precauzione d'abolire a poco a poco quegli usi, e quelle leggi ridicole che si opponevano direttamente alla costruzione d'una buona Commedia.

se egli [il Signor di Marbele] colla destrezza sua, e colla sua autorità non avesse a poco a poco addestrata la sua Truppa a pensare più sanamente a tali materie, per distinguersi affatto dall'altre. Io credo di dir tutto di lui col dire ch'era egli nato a posta per questo pericoloso mestiero, e che se a

⁶⁵ DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, pp. 29-30.

quest'ora risente l'Italia tanto miglioramento sulle sue Scene, ne deve tutto il merito a lui, perocchè prima d'esso nessuno osò di fare altrettanto.⁶⁶

Come rilevato da Valeria Tavazzi, in questo secondo panegirico la figura di Goldoni viene completamente by-passata, in quanto il valore riservato a Medebach (sotto i panni di Marbele), d'aver risollevato la commedia italiana, primeggia su quello del poeta.⁶⁷ La studiosa tuttavia non manca di legare il tono adulatorio al contesto dal quale prende vita: correlando le parole di Chiari al suo passaggio al Sant'Angelo e all'aspra disputa tra Goldoni e Bettinelli-Medebach:⁶⁸

la presentazione di Marbele nei panni del 'riformatore' [...] assume un aspetto diverso alla luce delle polemiche in corso. Serve senza dubbio a valorizzare il contributo pratico del capocomico nella progressiva definizione della riforma teatrale. Ma nel proporre una versione dei fatti che in precedenza era stata tranquillamente accolta dallo stesso Goldoni- finché era durato un sodalizio in cui Orazio-Medebach era un sicuro portavoce dell'autore – Chiari compie un'operazione apparentemente controproducente, perché attribuisce al capocomico il merito di un'attività riformatrice che lui stesso cerca di contendere al suo avversario.⁶⁹

Certamente l'operazione di Chiari, come sostiene Tavazzi, deve essere ridimensionata, in quanto l'obbiettivo finale sarà piuttosto auto-esaltativo, ponendosi egli stesso come il drammaturgo della 'riforma', alle dipendenze dell'unico vero artefice del rinnovamento comico, ovvero Medebach. Tuttavia passando dagli eccessi denigratori di Goldoni a quelli esageratamente incensatori di Chiari è necessario trovare la vera chiave di lettura, che probabilmente giace nel mezzo: Medebach come avveduto e colto capocomico promuove 'a poco a poco' un piano di 'riforma', ma non senza dividerlo e realizzarlo insieme al suo primo drammaturgo, Carlo Goldoni.

2. L'arrivo al Sant'Angelo.

Certo Medebach non fu un uomo sprovveduto, anzi, come si è visto, una lunga esperienza da capocomico lo avrà condotto, insieme alla sua compagnia in una piazza come Venezia, a un progetto di rilancio della commedia, che è insieme quello dell'individuazione di un poeta e di un teatro. Il capocomico conosce l'operato di Goldoni e, grazie a D'Arbes, ha già sperimentato commedie scritte a pennello per i suoi comici e ne ha constatato l'esito fortunato. Il sodalizio quindi può funzionare: Medebach si sbilancia verbalmente con Goldoni (è il settembre 1747), ma tanto per iniziare si procede

⁶⁶ CHIARI, 2012, pp. 94, 95 e 96, parte II, articolo III.

⁶⁷ CHIARI, 2012, p. XXII: «Svela infatti il fondamento del ritratto chiariano, che consiste in una rilettura della riforma teatrale attraverso l'attività degli attori prima che tramite gli sforzi dei poeti. In quest'ottica i poeti possono sì lavorare liberamente, incoraggiati dalle «ricompense dicevoli» di Marbele, ma il loro campo d'azione appare subordinato a un progetto complessivo di cui non sono i principali depositari.» Per una rilettura delle pagine de *La commediante in fortuna* rispetto alla compagnia Medebach cfr. TAVAZZI, 2010, pp. 68-81.

⁶⁸ CHIARI, 2012, p. XXVIII: «Animato da volontà promozionale e pervaso da umori sottilmente antigoldoniani, in questa prospettiva il romanzo sembra infatti dialogare più con le critiche mosse dalle pagine della Paperini che con l'immagine del capocomico tracciata da Goldoni prima o dopo questa vicenda. [con riferimento alla disputa tra Goldoni-Medebach-Bettinelli]». E sotto quest'ottica si deve leggere il riferimento alle 'ricompense dicevoli' con le quali il capocomico aveva pagato i poeti [CHIARI, 2012, pp. XXVIII-XXIX].

⁶⁹ CHIARI, 2012, p. XXIX.

con un anno di prova e si individuano due piazze dove poter collaudare i nuovi testi prima di giungere in laguna⁷⁰ (Mantova nella primavera e Modena nell'estate del 1748⁷¹).

Il capocomico dà prova di grande lungimiranza anche nella scelta del luogo deputato alla realizzazione del progetto. A Venezia erano due i teatri prevalentemente dediti alla commedia, il San Luca, di proprietà della famiglia patrizia dei Vendramin di Santa Fosca, e il San Samuele, dei Grimani di Santa Maria Formosa. Da qui la ricerca di una terza sala, che potesse sopravvivere alla forte rivalità delle prime due. Il capocomico scorge nel Sant'Angelo il luogo appropriato, sia per la collocazione, lungo il Canal Grande, affaccio dei principali teatri veneziani, sia per le dimensioni, non troppo grandi, appropriate per le rappresentazioni comiche e sufficienti a garantire il necessario introito.⁷² Altri fattori rendevano il Sant'Angelo uno spazio interessante. Infatti questo, teatro diversamente dagli altri, non era di proprietà di un'unica famiglia veneziana, ma di un gruppo di comproprietari che, stagione dopo stagione, cedevano la direzione a impresari:⁷³ questo significava per Medebach una situazione di potenziale libertà nelle scelte direzionali.⁷⁴ Si aggiunga che dall'autunno 1742 il teatro aveva sostanzialmente optato per una diversa proposta drammaturgica, così da convertire il repertorio musicale, fino a quel momento predominante, in quello comico,⁷⁵ secondo Nicola Mangini a tale

⁷⁰ MN, I, pp. 234-235 (*Mémoires*, parte I, cap. LII). Nei *Mémoires* Goldoni parla della stipula di un contratto nel 1747, ma l'intesa viene descritta diversamente ne *L'autore a' chi legge de La donna vendicativa*, in cui a un accordo verbale di un anno (1748-49), segue nel 1749 un contratto quadriennale. Se è vero che l'unica scrittura stipulata tra le parti risale al 10 marzo del 1749, è pur vero che l'autore nell'autobiografia non parla di due contratti e all'altezza del 1749 tace completamente l'esistenza di un secondo accordo. Questa apparente incongruenza si spiega grazie a una rilettura in chiave romanzesca del racconto dei *Mémoires*, per cui, in nome di un intreccio funzionale, gli eventi possono essere condensati, traslati, omessi o aggiunti, mantenendo una certa verosimiglianza, ma senza curarsi troppo della corretta successione cronologica [cfr. HERRY II, 2009, pp. 109-110]. Sul 1748 come anno sperimentale cfr. SCANNAPIECO, 2015, p. 188 e n. 4; SCANNAPIECO, 2015 (3), pp. 35-36 e n. 22.

⁷¹ Dal settembre all'Avvento 1747 la Compagnia Medebach si trova a Firenze presso il teatro del Cocomero dell'Accademia degli Infuocati (preceduta fino al 20 settembre dalla Compagnia Imer) come testimoniano i documenti rinvenuti da Caterina Pagnini [PAGNINI 2017, p. 138 e note].

⁷² MN, I, p. 243 (*Mémoires*, parte II, cap. I). Per la storia del teatro cfr. MANGINI, 1974, pp. 73-76 e 132-139; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, tomo II, pp. 3-62; SCANNAPIECO, 2015, pp. 183-189.

⁷³ Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO (1996, vol. I, tomo II, pp. 10-11) per alcune deduzioni sulle condizioni de «l'affitto e la condotta» del teatro.

⁷⁴ «Il Sant'Angelo, come avremo modo di osservare seguendo l'evolversi delle stagioni, non era un teatro minore, ma non era nemmeno un teatro alla moda con protettori potenti. Il successo economico di una «condotta» dipendeva dall'abilità e dalla lungimiranza dell'impresario, dalla popolarità dei cantanti e dei compositori, ma anche dall'atteggiamento dei compatroni i quali, rinunciando per contratto a qualsiasi intromissione nelle scelte e nell'organizzazione delle stagioni (maestri, cantanti, operatori) prevenivano qualsiasi possibile richiesta di sovvenzione o sanatoria da parte dell'impresario.» [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, tomo II, p. 10]. Le famiglie originarie erano quelle dei Marcello e Capello, ma il numero dei proprietari aumenta in quanto il teatro sarà utilizzato come bene dotale per le figlie femmine delle famiglie proprietarie. «Questa che ha per titolo la *Donna Vendicativa*, è l'ultima Commedia da me composta negli anni cinque, ne' quali impiegata ho la mia penna pel Teatro detto di Sant'Angiolo, in Venezia, padronato di sette Famiglie nobili di questa Serenissima Dominante». [MN, IV, p. 1005]; «sin dall'origine (1677), il tratto distintivo della sua storia amministrativa era stato il mandato pieno, organizzativo e artistico, riconosciuto agli impresari che vi si avvicendavano» [SCANNAPIECO, 2015, p. 183]; per i nomi delle famiglie proprietarie lungo il XVII e XVIII sec. cfr. MANGINI, 1974, pp. 73, 132 e 138.

⁷⁵ «Gli spettacoli musicali al Sant'Angelo si protrassero regolarmente fino al 1742 poi, dal '43 al '51, furono limitati alla breve stagione della Sensa mentre il Carnevale era destinato alle rappresentazioni drammatiche. Conduttori responsabili per l'Autunno e l'Inverno furono quindi i capocomici, tutti ben noti, da Gasparo Gozzi ad Antonio Sacchi o Giuseppe Pellandi; per l'Ascensione riappare invece la figura dell'impresario d'opera, professionista o d'occasione.» [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, tomo II, p. 12]. Segue in sintesi la probabile successione delle compagnie comiche dal 1742 al 1803: compagnia di Giuseppe Simonetti (1742?-1746), compagnia diretta da Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli (1747-48), compagnia di Girolamo Medebach (1748-1760), compagnia di Antonio Sacchi (1762-70), compagnia di Giuseppe Lapy (1770-80), compagnia francese condotta da Giacomo Casanova e Alberto Bottari (1780-81), Giuseppe Pellandi (1783 circa-1802), compagnia di Pietro Mazzotti (1802-03). Seguono le stagioni per opera in musica dal 1743 al 1803: Ascensione 1743 e 1745, Carnevale 1746 (va in scena *La caduta d'Amulio* che sarà ripetuta nel carnevale 1747 dagli stessi attori), Ascensione 1746, Autunno-Carnevale 1746-47 e Ascensione 1747 (impresa Carlo Garganti), Ascensione

cambiamento concorrono l'aumento dei costi per l'opera in musica e le modeste dimensioni dell'edificio.⁷⁶ Nel 1730 Carlo Bonlini, scrivendo *Le Glorie della poesia e della musica*, testimonia che al Sant'Angelo erano state messe in scena opere in musica «senza interruzione veruna» fino al 1724 quando si iniziò a introdurre la commedia, «stravaganza rinnovata anche l'anno 1729».⁷⁷ La novità è attestata nel 1742 da Girolamo Zanetti, il quale nelle sue *Memorie* riporta: «8 detto [ottobre 1742] Si aprirono tre teatri di commedia, e furono S. Samuel, S. Luca e S. Angiolo. [...]. Quelli [i comici] poi del terzo [teatro], valevano poco in ogni genere di rappresentazione».⁷⁸

Sulla base di una annotazione presente nel catalogo di Antonio Groppo («Nell'Autunno di quest'anno [1742], e nel Carnovale del venturo nel Teatro di S. Angiolo si sono recitate Comedie da una compagnia chiamata li Sacchi»), Scannapieco ha dedotto che per l'anno comico 1742-43 Antonio Sacco e la sua famiglia, lasciato il San Samuele a seguito di qualche disguido, si siano trasferiti presso il teatro di Sant'Angelo.⁷⁹ La presenza dei nomi di Giuseppe Simonetti e di Antonio Sacco (e famiglia) nella primavera del 1746 nella nota dei comici presentata per il teatro di Mantova da Imer, spiegherebbe anche perché nell'anno comico 1746-47 (autunno-carnevale),⁸⁰ appunto a seguito del vuoto generatosi, il Sant'Angelo fu affittato a un impresario storico, Cesare Garganti,⁸¹ per la messa in scena di tre intermezzi (*Il conte Nespola*, *La Donna giudice e parte*, *Il Marito Vizioso*) e quattro opere musicali, peraltro con scarso successo (*Scipione nelle Spagne*, *Armida*, *La caduta d'Amulio*, *Pompeo in Armenia*). Nei succitati registri *Examinum matrimoniorum* mi sono imbattuta in un documento che proverebbe quale compagnia recitò al Sant'Angelo nella prima metà degli anni '40.⁸² In data 25 novembre 1744 è conservato l'esame per lo stato libero del comico ferrarese Giuseppe Sacchetti *quondam* Domenico (di circa 36 anni, dimorante nella parrocchia di Sant'Angelo) e della giovane Caterina Regina figlia di Giovan Battista Olivi (di anni 21 compiuti, veneta, dimorante nella parrocchia di San Luca). Il 12 dicembre 1744 compare in Cancelleria Patriarcale il capocomico Giuseppe Simonetti *quondam* Nicola (veneto,⁸³ di anni 37, dimorante nella parrocchia di San Samuele, «comico») ad istanza di Sacchetti e afferma:

Lo conosco da circa 8 anni in qua coll'occasione che l'ho preso al mio servizio nelle Comedie, essendo sin ora riuscito in mia Compagnia, avendo con me girato diverse città e luoghi della Terra Ferma, et altre città d'Italia, ritornando ogn'anno dall'autunno in Venezia e trattenendosi in questa città sin la Quaresima seguente.⁸⁴

Sempre a favore di Sacchetti testimonia un altro comico, Francesco Santini *quondam* Nicola (fiorentino, di anni 24, dimorante nella parrocchia di Sant'Angelo, «comico») il quale, esplicitando di quale compagnia si tratti, aggiunge:

1748-1749-1751-1759 (impresario Prospero Olivieri), Autunno-Carnevale 1760-61 (impresario Prospero Olivieri), Ascensione 1761, Autunno 1761, Ascensione 1762 (impresario Prospero Olivieri), Carnevale 1781, Primavera ed Estate 1798, Primavera 1799, Estate 1800.

⁷⁶ MANGINI, 1974, pp. 134-135.

⁷⁷ BONLINI, 1730, p. 26.

⁷⁸ ZANETTI, 1885, p. 98.

⁷⁹ Si rimanda a SCANNAPIECO, 2015, pp. 184-187: pp. 184-185 e note. LOEHNER, 1882 (2), pp. 16-17 n. 1: lo studioso probabilmente è uno dei primi ad alimentare l'equivoco che in questo periodo Sacco insieme alla famiglia si sia trasferito in Russia.

⁸⁰ Supra p. 16 nota 8. In riferimento a quando Antonio Sacco e famiglia siano rientrati a far parte della compagnia del San Samuele rimando al saggio di Galletti [GALETTI, 2016, pp. 95-96]: lo studioso ammette sia difficile affermare se la ricongiunzione sia avvenuta nel 1745, come finora creduto, o forse un anno più tardi nella Quaresima del 1746.

⁸¹ Dai libretti compare come impresario al Sant'Angelo nelle seguenti stagioni: 1734-35, 1736-37, autunno 1737, carnevale 1740 [per la stagione 1739-40 cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, tomo II, pp. 39-40], 1740-41, Ascensione 1745, Ascensione 1747.

⁸² APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 226, cc. 531-532 r.

⁸³ In realtà per età e patronimico corrisponde a Giuseppe Simonetti che nell'*examen* del 19 dicembre 1740 [vedi oltre] si dice d'origine lucchese e dal 1724 dimorante in Venezia.

⁸⁴ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 226, c. 531.

Lo conosco da che pratico in Venezia, cioè da 7 in 8 anni in qua coll'occasione di ritrovarsi insieme nella Compagnia de Comici di S. Angelo, essendo in questo tempo stati parte in questa città e parte in altri luoghi dello Stato Veneto, e città dell'Italia, andando e ritornando sempre insieme con tutta la Compagnia in questa città.⁸⁵

Alla luce di questo ritrovamento, è possibile asserire con certezza che durante la stagione 1744-45 al Sant'Angelo recitava la compagnia diretta da Giuseppe Simonetti, nella quale erano presenti anche attori meno noti, come Giuseppe Sacchetti o Francesco Santini. Nel documento inoltre si specificano le piazze di Terraferma nelle quali la compagnia si recava durante la primavera ed estate, ovvero città dello stato veneziano, Mantova, Ferrara, Bologna e Modena.⁸⁶

Tuttavia il documento dà vita a una serie di nuove domande, irrisolvibili allo stato attuale della ricerca. Bisognerebbe capire quando con esattezza avvenga il cambiamento repertoriale al Sant'Angelo e da quanto nel teatro si trovi attiva la compagnia di Simonetti. In fin dei conti Girolamo Zanetti (di cui si conoscono le memorie manoscritte solo dall'ottobre 1742 al settembre 1743) non specifica essere l'apertura alla commedia nel 1742, un'apertura straordinaria.⁸⁷ Altra questione è relativa a Giuseppe Simonetti, da quanto tempo l'attore conduceva un proprio gruppo di comici e la direzione era compartecipata con altri attori (come Antonio Sacco)? Simonetti dice di aver scritturato Sacchetti nella propria compagnia, che Santini specifica essere quella del Sant'Angelo, da circa otto anni, la quale ormai con una certa stabilità e regolarità alterna la stagione di autunno-carnevale a Venezia a quella primavera-estate in Terraferma.

Si aggiunga un'osservazione non accessoria. Sempre nei registri *Examinum matrimoniorum* in data 19 dicembre 1740 si trovano le attestazioni dello stato libero di Giuseppe Simonetti *quondam* Nicola (di anni 33, lucchese, ma dal luglio 1724 residente a Venezia) e di Anna Caterina Giulia Sacco *quondam* Gaetano (di anni 30, ferrarese, ma dalla sua infanzia residente a Venezia), sorella del celebre Truffaldino Antonio, entrambi della parrocchia di San Samuele.⁸⁸ Seguirà il loro matrimonio il 23 gennaio 1741.⁸⁹ Non appare per nulla casuale questo legame, rientrando perfettamente nella consueta pratica matrimoniale in funzione consolidativa di un gruppo di attori: Simonetti è scritturato nella compagnia Imer a partire dall'autunno 1739,⁹⁰ mentre Anna Sacco, a seguito del fratello, vi arriva nel 1738. A questo punto, alla luce del precedente *examen* Sacchetti-Olivi, sarebbe lecito domandarsi perché mai e cosa significhi che Simonetti conduca una propria compagnia da circa otto anni, se dal 1739 e almeno fino al 1742 si trova alle dipendenze del San Samuele? Si aggiunga che nei documenti ritrovati a Brescia, compare il nome di Giuseppe Simonetti (probabilmente riconducibile allo stesso Giuseppe Simonetti dell'*examen* Sacchetti-Olivi, date anche le corrispondenze tra le firme autografe) tra i membri della

⁸⁵ Ivi, c. 532 r.

⁸⁶ Ivi, c. 531 t.: «lo sposo però non [dimora a Venezia] di continuo, girando in certi mesi dell'anno per le città della Serenissima Dominante, in Mantova, Ferrara, Bologna e Modena e ritornando per l'autunno et inverno in Venezia.»

⁸⁷ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, tomo II, p. 12: «Una terza incursione da parte di una compagnia [le prime due erano del 1724 e 1729], rimasta anonima, viene segnalata nell'ottobre del 1742 da Girolamo Zanetti che dà per scontata la novità ma la condanna senza appello: «valevano poco in ogni genere di rappresentazione»».

⁸⁸ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 218, c. 428t.

⁸⁹ Conferma della data si trova già in LOEHNER, 1882, p. 55 n. 1. APV, *Registro matrimoni della Parrocchia di San Samuele*, reg. XIV (1670-1757), c. 250 n. 1000: «Addi 23 Gennaio 1740 M.V. / Il Sig. Giuseppe, figlio del *quondam* Nicolò Simonetti, da Lucca Comico e la Sig.ra Anna Catterina, figlia del *quondam* Gaetano Sacchi, da Ferrara Comica, ambidue della nostra Parrocchia, dispensate tutte e tre le solite pubblicazioni da Monsignor Vicario come da filza, contrassero matrimonio *per verba de presenti* nella nostra Chiesa all'Altar della Beata Vergine, alla presenza del Reverendo Padre Giacomo dal Bello 2° Titolato di Chiesa de Licenza e subito in Celebrazione Missa dallo stesso benedetti, presenti testimonij. Il Sig. Bortolo Mazziol *quondam* Girolamo da Biave della nostra contrada e Domenico Viani *quondam* Zuanne della nostra Contrada.»

⁹⁰ EN, 2008, p. 266, t. XV: «Ritornata l'Autunno seguente [autunno 1739] in Venezia la Compagnia di San Samuele, seppi ch'ella aveva cambiato due Personaggi: *il Vitalba*, ed *il Pantalone Cortini*. Al primo aveva sostituito *Giuseppe Simonetti* lucchese, ed al secondo *Francesco Bruna*, detto Golinetti».

compagnia di Antonio Marchesini, i quali in data 27 settembre 1737 firmano un contratto per recitare nel Teatro dell'Accademia degli Erranti nel carnevale 1738.⁹¹

Simonetti potrebbe essere giunto al San Samuele nel 1739, in sostituzione a Vitalba, come portavoce di un proprio gruppo d'attori confluito sotto la direzione di Imer.⁹² In fondo non potrebbe essere interpretata allo stesso modo (di micro in un macro-struttura unitaria) la presenza della famiglia Sacco tra gli attori del San Samuele? In quest'ottica si comprende chiaramente che un'unione matrimoniale tra comici appartenenti a distinti gruppi all'interno di una medesima compagnia non solo funzioni come sigillo indissolubile tra vicende personali e professionali degli sposi (e delle rispettive famiglie), ma sancisca uno sbilanciamento nella stabilità unitaria della *troupe* in favore del legame parentale. Si ricorderà che Goldoni, quando nella diciassettesima prefazione Pasquali descrive la compagnia Raffi-Medebach, dice essere una «compagnia di quasi tutti Congiunti» ed è innegabile che la forza e longevità della stessa risieda nella corrispondenza (quasi perfetta) tra gruppo di attori e gruppo familiare.⁹³ In una prospettiva di sbilanciamento della compagnia Imer a favore di un gruppo attorico afferente alla famiglia Sacco, si può ascrivere anche il matrimonio tra Adriana e Oldorico Lombardi. Infatti sempre nei registri *Examinum matrimoniorum* in data 10 gennaio 1739 si conservano le attestazioni di stato libero di Oldorico (o Ulderico)⁹⁴ Lombardi *quondam* Carlo Antonio (bolognese, d'anni 34 incirca, vedovo della signora Angela Colli - morta il 21 marzo 1738 da quanto attesta l'annessa fede) e di Andriana Caterina Sacco *quondam* Gaetano (ferrarese, d'anni 26 incirca), i quali «finalmente nel mese d'ottobre ultimo passato [1738] capitarono ambidue in Venezia, dove hanno dimorato sin al presente, ambidue della Parrocchia di S. Samuel»:⁹⁵

Ulderico Lombardi da Bologna dal fine di marzo dell'anno corrente 1738 nel qual tempo restò vedovo come dalle fedì sino al fine di settembre prossimo si portò in Genova et in Firenze⁹⁶ per occasione delle recite ne' Teatri e nel fine di settembre suddetto giunse in Venezia assieme con Andriana Sacco da Ferrara d'età d'anni 26 in circa, la quale sin dall'età sua infantile seguitando li suoi genitori andò sempre girando per diverse città e luoghi dell'Italia, cioè Genova, Firenze, Mantova, Modena, Parma, Milano, Verona, Vicenza, Padova e Venezia.⁹⁷

A favore dei futuri sposi intervengono Antonio Sacco *quondam* Gaetano (da Vienna Austria, d'anni 31 circa, della Parrocchia di San Samuele), fratello di Adriana⁹⁸ e il comico Domenico Zanardi *quondam*

⁹¹ ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 80. Infra p. 36 n. 121.

⁹² GALLETTI, 2016, p. 78.

⁹³ Infra pp. 145-148 (*1753: uno scisma nel panorama teatrale veneziano*).

⁹⁴ Galletti [GALLETTI, 2016, p. 76 n. 59] attesta che il nome compare nei documenti con le diverse forme di «Olderico, Rodrigo o Roderigo, e anche Lodovico».

⁹⁵ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 215, c. 12.

⁹⁶ Cfr. PAGNINI, 2017, pp. 117-119 e p. 169: nell'estate del 1738 si reca al teatro del Cocomero la compagnia di Antonio Vitalba dell'Illustre Michele Grimani. Mentre nella stagione successiva (1739) sono documentate in primavera la compagnia di Imer e in autunno quella di Vitalba. Nel *Fondo Teatro Grande* di Brescia si trova una scrittura datata «Parma, 10 giugno 1739» concernente l'affitto del teatro dell'Accademia degli Erranti da parte dei comici della compagnia di Antonio Vitalba per l'estate 1739, le sottoscrizioni degli attori permettono una ricostruzione dell'organico della compagnia condotta da Antonio Vitalba: «Antonio Vitalba affermo quanto sopra / Pietro Vidini affermo quanto sopra come anche per mia Moglie / Leopoldo Rolfini affermo quanto sopra / Io Antonio Piva affermo quanto sopra / Io Giovanna Colomba Affermo quanto sopra / Giuseppe Angeleri affermo come sopra / Io Ferdinando Colombo affermo per me e mia moglie come sopra / Io Lorenzo Bacherini a nome di mia moglie affermo quanto sopra / Io Catterina Vitalba affermo come sopra / Io Caterina Rolfini affermo come sopra» [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 84].

⁹⁷ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 215, c. n.n.

⁹⁸ Ivi, c. 12 r.: «La detta Andriana è mia sorella, la quale è stata sempre in mia Compagnia e dei genitori, essendo andati assieme da puttelli ora in una ora nell'altra Città e luoghi dell'Italia per causa della nostra professione di recitare nei Teatri; e detto Sig. Ulderico lo conosco da 7 anni in qua per essere anche lui stato sempre nella medesima Compagnia, girando le medesime parti; e finalmente tutti assieme si siamo portati qui in Venezia nell'ottobre passato per la recita del corrente Carnevale»

Corrado (bolognese, di anni 66, della parrocchia di San Samuele).⁹⁹ Il matrimonio è celebrato nella casa della sposa il 27 gennaio 1739 e nella chiesa di San Samuele il 10 febbraio 1739.¹⁰⁰

Alla luce di queste osservazioni, se si considera l'organico della compagnia Imer per la stagione 1741-42 proposto da Galletti, non vi è da stupirsi se più della metà dei componenti (nove su diciassette, in corsivo) appartengono al «gruppo Sacco» e se nel 1742 l'abbandono da parte dei Sacco (e dei rispettivi congiunti, come Giuseppe Simonetti e Rodrigo Lombardi) del San Samuele, deve aver lasciato numerosi ruoli scoperti nella compagnia, insieme a una situazione di puro scompiglio.¹⁰¹

Giuseppe Imer	<i>Rodrigo Lombardi</i>
Gaetano Casali	<i>Antonio Sacco</i>
<i>Giuseppe Simonetti</i>	<i>Andriana Sacco</i>
Francesco Grandi	<i>Anna Caterina Sacco</i>
Girolamo Focheri	<i>Francesca Sacco</i>
Marta Focheri	<i>[Angela Sacco]</i>
Cecilia Rutti	<i>[Giovanna Sacco]</i>
<i>Antonia Franchi Sacco</i>	<i>[Agnese Amurat]</i> ¹⁰²
Francesco Golinetti	

Si ritorni a Medebach e ai precedenti al Sant'Angelo. Sulle tavole del teatro, nella stagione 1747-48, scendono in campo i coniugi Gozzi, Gasparo e Luisa,¹⁰³ con un'impresa, non certo sprovveduta, seppur fallimentare.¹⁰⁴ Sempre Scannapieco ha restituito l'appropriato valore a questo tentativo di

⁹⁹ «La sposa la conosco quasi da che è nata per causa che venne sempre in Compagnia di suo padre per tutti li luoghi dove esso et io con tutta la Compagnia andavimo recitando nell'Italia, e detto Sig. Ulderico lo conosco da circa 15 anni in qua essendo anch'egli nella nostra Compagnia e girando per causa della professione diverse città e luoghi d'Italia et ultimamente siano stati a Genova e Firenze.» [ivi, c. 12 v].

¹⁰⁰ «Addi 27 Gen.o 1738 M.V. / Il Sig. Olderico Lombardi *quondam* Carlo da Bologna fu marito della *quondam* Sig.ra Angela Colli *quondam* Giuseppe pure da Bologna, morta 21 marzo del 1738; e la Sig.ra Andrianna Sacco *quondam* Gaetano da Ferrara, ambedue della nostra contrada, dispensate le tre solite pubblicazioni da Monsignor Mainardi Vicario come da filza n° 9, prima interrogati ed ottenuto il loro mutuo consenso, contrassero matrimonio *per verba de presenti* alla presenza del Reverendo Padre Gio. Batta. Toselli sud.o Titolato di Chiesa de Lic. nella casa della sposa, presenti testimonij. Il Sig. Gio. Batta. Lucio *quondam* Antonio Sensale da Droghe, sta a Santa Marina, il Sig. Domenico Zanardi *quondam* Corrado Comico in nostra Contrada. / Addi 10 Febbraio 1738 M.V. furono dal sopradetto Benedetti *Inter Missa rco [?] solemnna* nella Chiesa nostra presenti Testimonij il Sig. Lorenzo Bianchi *quondam* Cristofano della nostra contrada e Giuseppe Landi Chierico di Chiesa.» [APV, *Registro matrimoni della Parrocchia di San Samuele*, reg. XIV (1670-1757), c. 241 n. 964]. Già Von Loehner datava l'unione al 27 gennaio 1739 sulla base di non specificati registri presenti all'Archivio patriarcale [LOEHNER, 1882, p. 55].

¹⁰¹ Per una ricostruzione della compagnia comica al San Samuele dopo la partenza di Antonio Sacco e famiglia infra pp. 359-363 (*Appendice I. Ricostruzione della compagnia al San Samuele dopo la partenza di Antonio Sacco e famiglia nel 1742, con una distinzione tra Pietro e Francesco Gandini*).

¹⁰² GALLETTI, 2016, p. 212.

¹⁰³ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 214, cc. 339 v.-340r. [già in GOZZI, 1999, pp. XXVI-XXVII]. In data 7 luglio 1738 si trovano le deposizioni in Cancelleria dello stato libero di Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli: «Ch'esso Sig. Gasparo Cesare Gozzi [figlio D. Giacomo Antonio, veneto, di circa 22 anni]; e la Sig.ra Aluisa Pisana, figlia del *quondam* Giovan Giacomo Bergali, Veneta, d'età d'anni 35 circa, hanno dimorato in Venezia dalla loro nascita sin al presente e sono liberi e sciolti da ogni altra obbligazione di matrimonio o sponsali, ora dimoranti ambidue nella Parrocchia di S. Silvestro». Testimoniano il N.H. Alvise Querini *quondam* Melchiorre (di circa 39 anni, della parrocchia di S. Basilio) e il D. Antonio Federico Seghezzi *quondam* Giusto (d'anni 31, della Parrocchia di S. Silvestro, Cassier dal S. Gaudio). È allegata una lettera del padre, Giacomo Antonio Gozzi, del 4 luglio 1738, che concede licenza al figlio di contrarre matrimonio con Luisa Bergalli.

¹⁰⁴ SCANNAPIECO, 2015, p. 164: «Artisticamente fallimentare e finanziariamente sciagurato, sarebbe tuttavia stato l'indubitabile apripista di quelle *magnifiche sorti e progressive* del teatro italiano che si sarebbero dischiuse proprio sulle tavole del Sant'Angelo, sotto la guida ben più lungimirante dell'impresario e capocomico Girolamo Medebach e del suo poeta di compagnia Carlo Goldoni, nell'anno comico immediatamente successivo, il 1747-49.»

rinnovamento teatrale in atto, rimuovendo una serie di pregiudizi da tempo sedimentati.¹⁰⁵ Le distorsioni interpretative traevano infatti origine dai racconti deformanti delle due uniche fonti dirette, ovvero dalle memorie di Francesco, figlio di Gasparo e Luisa, e del fratello-cognato Carlo Gozzi, i quali, in più circostanze e a un'analisi più attenta, hanno dato prova di testimonianze al limite del visionario, tra misoginia e nevrosi.¹⁰⁶

I coniugi Gozzi giungono all'impegno teatrale nell'anno 1747-48, non certo per una decisione improvvisa o per una spericolata e ingenua velleità, ma a seguito di una lunga maturazione e di diverse sperimentazioni legate alla scrittura per musica, di testi tragici o comici.¹⁰⁷ Partendo da tre fonti di diversa natura (una lettera di Marco Forcellini al fratello Eugenio del 6 aprile 1747, una raccomandazione della compagnia di Gozzi da parte di Scipione Maffei a Giammaria Mazzucchelli del 3 luglio 1747 e una voce dedicata, probabilmente da Giuseppe Gennari, nel 1796 a Gasparo Gozzi per il *Nuovo dizionario storico*) Scannapieco arriva a concludere che i Gozzi si erano impegnati nella direzione amministrativa e artistica di una compagnia, la quale farà precedere alle recite veneziane una fase di collaudo in Terraferma (Verona, Brescia e Padova) durante il carnevale 1747 e la primavera-estate dello stesso anno,¹⁰⁸ con un tentativo di ricostruzione dell'organico della compagnia e del repertorio proposto dai Gozzi.¹⁰⁹ Ne emergerebbe un progetto impresariale architettato in ogni singolo dettaglio sia nella scelta degli attori (si suppone la compagnia di Onofrio Paganini), sia per la proposta drammatica epurata dalle più triviali bassezze della commedia dell'arte, grazie a una sapiente miscela di generi e tradizioni. Il che consacra il seppur fallimentare programma dei Gozzi ad apripista dell'impresa di Medebach al Sant'Angelo, creando una continuità nell'intento di un rinnovamento del teatro comico per via impresariale.¹¹⁰

Le ipotesi presentate da Scannapieco, trovano oggi conferma in un documento ritrovato nell'Archivio di Stato di Brescia nel fondo, già citato, relativo al Teatro Grande; si tratta del contratto stipulato tra i coniugi Gozzi e l'Accademia degli Erranti, la quale concede il Teatro per la stagione estiva del 1747.

Adi 28 Maggio 1747 Verona,

Con la presente privata Scrittura, che avrà forza di pubblico e solenne istromento si dichiara si come il Signor Pietro Signarolli, detto Tonella, a nome dell'Illustrissimo Signor Conte Faustin Avogadro e l'Illustrissimo Signor Gaetano Bargnani et dell'Illustrissimo Signor Conte Bortolo Fenarolli, Regenti della Illustrissima Accademia di Brescia, accorda la Compagnia de Comici per dover Recitare nel Teatro di Brescia come qui abasso si dichiarerà sogietta all'Illustrissimo Signor Conte Gasparo Gozzi et all'Illustrissima Signora Lucia [Luisa] di lui Consorte, et che presentemente recita

¹⁰⁵ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, tomo II, p. 12: «La prima stagione documentata risale all'Autunno del 1747 quando Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli assunsero incautamente la conduzione del teatro. L'impresa, appoggiata a due intellettuali senza esperienza e a una compagnia di comici irregolari, molto discutibili, naufragò in un deficit pesante [...]»; ivi, p. 26: «Doveva essere una compagnia irregolare [quella dell'ottobre 1742], ma non la prima e non l'ultima visto che anche i due Gozzi nel 1747 ripiegarono su una formazione analoga se non peggiore»; MANGINI, 1974, p. 135: «Dunque, nel suddetto anno comico 1747-48 i coniugi Gozzi ebbero la malaugurata idea di assumersi l'impresa del teatro (iniziativa da attribuirsi più alla Bergalli che al buon Gasparo), ma la gestione fu condotta in maniera così sprovveduta che l'esito fu disastroso.»

¹⁰⁶ SCANNAPIECO, 2015, pp. 166-170; FRANCESCO GOZZI, *Frammenti di memorie per la vita di Francesco Gozzi veneziano avvocato scritta da lui stesso*, Correr, cod. Cicogna 3268; GOZZI, 2006.

¹⁰⁷ SCANNAPIECO, 2015, pp. 178-183.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 182-183. «La conclusione a cui potremmo, in prima approssimazione, giungere è che Gasparo e Luisa si fossero impegnati nella direzione, amministrativa e artistica, di una compagnia (di comici, e non certo di cantanti), a cui garantivano l'insediamento non solo nella piazza veneziana, presso il teatro di Sant'Angelo, durante le stagioni deputate (autunno e carnevale), ma anche in quelle di terraferma (Verona, Brescia, e prima, probabilmente, Padova) nelle stagioni precedenti (primaverile ed estiva); a tale compagnia, oltre le complessive responsabilità di gestione amministrativa, i coniugi Gozzi assicuravano anche se non soprattutto il fondamentale pimento di produzioni nuove con cui dare slancio all'offerta repertoriale.»

¹⁰⁹ Ivi, pp. 189-191: 189: «*La compagnia*. Non Benette Fòrnici, non Marie Passerine, non «tutti i finchi del paese» dovevano essere stati i componenti della compagnia diretta dai coniugi Gozzi: come aveva già intravisto Ortolani, e come molteplici indizi lasciano supporre, dovette con ogni probabilità trattarsi di Onofrio Paganini, di freschissima formazione e allora dotata di una prima donna, Maddalena Vidini, molto applaudita.»

¹¹⁰ Ivi, p. 188.

nell'Arena di Verona con li qui sotto nominati personaggi, et l'anno presente dovrà recitare sì di autunno come di carnevale nel Teatro di S. Angello di Venetia, con regalo à detta Compagnia di porta, scagni, soffitte, che si attovaranno in libertà e Botteghino di Caffè e sette cento lire piccole¹¹¹ e questo è il Regalo che dà l'Illustrissima Accademia soprascritta. Con obbligo che la detta Compagnia debbi recitare nel Teatro di Brescia recite quaranta principiando alla mettà di lugio e proseguire sino al compimento di dette quaranta recite.

E per confirmazione dovrà la presente esser sottoscritta da detto Signor Conte Gozi e dovrà esser spedita a detti Illustrissimi Signori Cavalieri per la sua approvazione.

In fede / Io Gasparo Gozzi affermo quanto di sopra / Io Luisa Bergalli Gozzi affermo quanto di sopra¹¹²

Questo documento certifica che, prima di debuttare a Venezia, la compagnia si testò nelle piazze di Terraferma, a Verona in primavera e a Brescia in estate, e che i coniugi Gozzi prendono accordi come impresari a nome di una *troupe* di attori ben noti tra cui Onofrio Paganini, Francesco Golinetti, Elisabetta Franchi e Giuseppe Lapi. Ecco la nota dell'organico della compagnia allegata al contratto:

Notta delli Personaggi		
Morosi	Maschere	Donne
Leopoldo Scerli ¹¹³	Francesco Colinetti Pantalone ¹¹⁴	Elisabetta Franchi ¹¹⁵
Onofrio Paganini	Giuseppe Angileri Brighella ¹¹⁶	Allessandra Bongiovanni
Domenico Bassi ¹¹⁷	Giusseppe Lappi Dottor ¹¹⁸	Madalena Vidini
Gerolamo Pozzi ¹¹⁹	Pietro Bongiovanni Arlecchino	Augenia Paganini

¹¹¹ ASBs, *Teatro Grande*, b. 4, *Accademia degli Erranti: mandati di pagamento n° 1-204 (1721-1760)*, n. 39 [seconda serie]. «Num. 39 A di 16 Agosto 1747 / Sia fatta Boletta al sottonotato Creditore dell'Accademia, per la summa, e causa infrascritta, cioè a Gironimo Bedosco Bidello per pagare all'Illustrissima Signora Contessa Luscia [sic] Albergali Gozzi, et queste per il regalo che fa l'Illustrissima Accademia del presente Agosto scudi cento, come da scrittura del di p. in Filza dico s 100 / Gio. Gaetano Calino Sindico».

¹¹² ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 124.

¹¹³ BARTOLI, 1978, II, pp. 233-236: [Leopoldo Maria Scherli] «Fece de' metodici studi con molto profitto [...]. Dopo di essersi fatto onore fra gli Accademici suoi Concittadini, passò fra' Comici a far valere la sua perizia nell'arte del recitare, poichè nelle parti sostenute, e gravi si fece distinguere per un ottimo Attore, e nella Commedia all'improvviso procurò di farsi sentire bravo rettorico, e dicitore elegante. [...] Il di lui genio per la poetica facoltà lo trasportò a scrivere non pochi lirici componimenti, che volle pubblicar colle Stampe sotto il titolo: *Rime di Leopoldo Maria Scherli Comico* [...] ed era già stato fra gli Arcadi di Roma acclamato sotto il nome di *Anassandride Caristio*. [...] Fu egli per qualche tempo alienato dalla Professione, e stette presso Sua Eccellenza il Signor Senatore Davia da Bologna in qualità di Bibliotecario. Nel 1768. stampò un piccolo Libretto in ottavo che conteneva alcune considerazioni sopra un parere del Dottor Carlo Goldoni [...] Si trasferì poi in Sicilia, ed in Palermo pubblicò una bella traduzione di *Sette Notti, d'Edoardo Young Inglese* in versi Toscani recate; e meritò l'onore d'essere aggregato all'Accademia de' Pastori Ereini sotto il nome di *Dendrio Ipsisto*.»

¹¹⁴ BARTOLI, 2010, p. 183 n. 4: [Francesco Golinetti o Colinetti] «Il suo nome figura tra i membri della compagnia Imer ancora nel 1746, a Mantova (Collinetti). Passò in seguito nella compagnia al servizio di Augusto III elettore di Sassonia e re di Polonia. Nella compagnia dei Bertoldi sostituì Antonio Piva nel 1748. [...] Fu in auge a Varsavia e Dresda fino al 1751, quando fu sostituito da Cesare D'Arbes.»

¹¹⁵ BARTOLI, 1978, I, p. 239: [Elisabetta Franchi] «Prima Donna, che recitò sempre con del valore, e sostener seppe il suo impegno con felice riuscita. Fu Madre della Moglie d'Antonio Sacco.»

¹¹⁶ Ivi, I, pp. 42-43: [Angeleri Giuseppe] «Nato in Milano da parenti, che sostenevano cariche nella Curia Forense di quella Città, ebbe da essi un'ottima educazione, e fece ivi l'intero corso de' suoi studj. [...] Nelle cose studiate però, faceva valere la sua abilità da Personaggio serio, ed in Bologna recitò con molta intelligenza una Commedia da lui tradotta dal Francese intitolata: *Il Padre di Famiglia*.»

¹¹⁷ Ivi, I, p. 110: [Domenico Bassi] «Fu questo un valoroso Commediante de' nostri giorni. Intendeva assai bene le finezze dell'Arte Comica, e quindi si adoperava a farne tutto quell'uso che credea vantaggioso per la sua Truppa. [...] Compose delle Commedie di buona condotta, e delle Farse giocose per Musica co' recitativi però senza canto, e scritti in prosa.»

¹¹⁸ Ivi, I, p. 287: [Giuseppe Lapi] «È il Lapy in somma un uomo che fa intendere, ed usare i modi, co' quali al Pubblico si piace, all'onore si serve, ed al proprio nome si reca concetto, ed estimazione.»

¹¹⁹ Ivi, II, p. 99: [Gerolamo Pozzi] «Bolognese. Fu questi un Comico assai perfetto, il quale travagliò nella Maschera del Dottore con buon raziocinio, e fu adoperato nelle Compagnie di Venezia parecchi anni. Fu altresì con Pietro Rossi, e con Onofrio Paganini.»

Pietro Vidini

Giacinta Bassi Serva
e Canta Intermezzi
in Musica con una sua CompagnaBallarini
Giulio Salamon detto Bibiena
Nina Vidini

Le notizie desunte da Bartoli e riportate in nota vogliono dimostrare (non per forza nella contemporaneità dei fatti in questione) che la compagnia, facente capo a Onofrio Paganini al 1747 e diretta dai coniugi Gozzi, non era composta da derelitti o «comici irregolari», ma da importanti nomi del panorama teatrale veneziano, tra cui futuri capocomici (come Domenico Bassi o Giuseppe Lapi), uomini la cui educazione ed estrazione sociale non possono passare in secondo piano (come Giuseppe Angeleri), addirittura poeti arcadi (come Leopoldo Maria Scherli) o attori d'esperienza (come Francesco Golinetti, Elisabetta Franchi o Girolamo Pozzi). Sulla figura del capocomico lo stesso memorialista testimonia gli studi, le competenze in ambito umanistico e la qualità artistica.¹²⁰

In riferimento all'appartenenza di Paganini alla compagnia di Antonio Marchesini, si aggiunge una precisazione. Tra le medesime carte dell'Accademia degli Erranti di Brescia, compare cinque volte il nome di Antonio Marchesini tra il 1729 e il 1740, a capo di una propria compagnia (1733, 1736, 1738) o parte di quella di Giuseppe Monti (1729) o di Antonio Vitalba (1740). Ad eccezione di un solo caso, i cinque contratti sono sottoscritti da tutti o solo da alcuni comici e in essi non vi è traccia di Onofrio Paganini,¹²¹ nome presente, tuttavia, in un documento ben più interessante: a Brescia il 10 luglio 1746 il Teatro dell'Accademia viene dato in affitto per l'estate alla compagnia comica di Filippo Colucci.¹²² Dunque un anno prima dell'arrivo nella città insieme ai coniugi Gozzi, Onofrio aveva già sperimentato e preso familiarità con questa piazza di Terraferma; inoltre si può supporre che la nascita di una compagnia diretta da Paganini stesso venisse a coincidere con la condivisione dell'attore all'impresa teatrale progettata dai coniugi veneziani.¹²³

¹²⁰ Ivi, II, pp. 71-74: «Dopo d'aver fatti i suoi interi studi nelle Lettere umane, passò ad esercitarsi fra le Comiche Compagnie in qualità d'Innamorato, e stette non poco tempo in quella diretta da Antonio Marchesini. [...] Fu il Paganini un Comico assai studioso, e sotto il nome di Odoardo parlava egregiamente all'improvviso, giocava il secondo Zanni a meraviglia, e scriveva in Poesia con molta grazia.»

¹²¹ Concessione del teatro al Sig. Giovan Battista Testa e al direttore della compagnia di Comici Giuseppe Monti per l'estate 1729, in data «Brescia, 27 giugno 1729»: «Giuseppe Monti prometto di adempire quanto sopra come direttore della Compagnia de' Comici qui sotto segnati», ovvero Francesco Falchi, Lucenza Pacstebbi [?], Antonio Marchesini, Brigida Marchesini, Isabella Natalini, Tomasso Monti, Ferdinando Colombo detto Arlecchino, Antonio Maria Vitalba, Giovan Battista Testa, Olderico Celeste Lombardi [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 43]. // Concessione del teatro alla Sig. Brigida Marchesini per l'estate 1733, in data «Bologna, 23 febbraio 1733»: «Giuseppe Olivieri Primo Moroso / Antonio Marchesini 2° Moroso / Giuseppe Sorini [o Sozini] 3° Moroso / Brigida Marchesini Prima Donna / Giovanna Olivieri 2ª Donna / Caterina Caldugno 3ª Donna / Francesco Caldugno Pantalone / Quirino Baulli Dottore / Domenico Bolognini Brighella / Andrea Nelva 2° Zani / Angela Nelva Serva» [ivi, fasc. 62]; in data «Brescia, 1 maggio 1733»: Brigida Marchesini, Antonio Marchesini, Domenico Sfortunati e moglie, Maria Ganzachi, Quirino Baulli, Francesco Sgarri, Francesco Caldugno, Gio. Batta Grozidio, Andrea Nelva, Barbara Bononcini. [ivi, fasc. 63]. // Concessione del teatro al «Sig. Andrea Dima, uno dei direttori della Truppa de Comici detta del Sig. Antonio Marchesini» per il carnevale 1736, in data «17 dicembre 1735», senza le sottoscrizioni dei comici [ivi, fasc. 74]. // Concessione del teatro alla compagnia diretta da Antonio Marchesini per il carnevale 1738, in data «27 settembre 1737»: Antonio Marchesini a nome ancora di Brigida Mia Moglie, Vincenzo Sorti Pantalone, Andrea Pasquali detto Brighella, Giuseppe Simonetti, Giuseppe Ambarelli detto Dottore e Giovanna Ambarelli, Paola Arrighi detta Colombina, Francesco Sgarri detto Tracnagino [ivi, fasc.80]. // Concessione del teatro alla compagnia del Sig. Antonio Vitalba per l'estate 1740, in data «15 luglio 1740»: Elisabetta D'Afflisio, Brigida Marchesini anche per il marito, e sanz.o [?], Antonio Vitalba, Luzio Landi [ivi, fasc. 92].

¹²² «Io Filippo Colucci Capo Comico affermo il retroscritto / Io Onofrio Paganino primo Moroso affermo quanto sopra / Io Girolamo Pozzi Affermo quanto sopra / Io Pietro Brorgiovanni Affermo quanto sopra / Io Giovanni Marzocchi Affermo quanto sopra / Io Respicio Cerri Affermo quanto sopra». [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 123].

¹²³ A giudizio di chi scrive, gli studi futuri dovranno approfondire il ruolo giocato dalla compagnia di Onofrio Paganini tra il 1747 e il 1760, il cui destino sembra inevitabilmente intrecciarsi con le vicende dei protagonisti

Francesco Bartoli fornisce alcune basilari informazioni per completare il quadro delle *tournées* in Terraferma tra il 1747 e il 1748. Alla voce dedicata a Maddalena Vidini si legge: «Comica di merito, la quale essendo unita alla Truppa d'Onofrio Paganini l'anno 1747 in tempo di Carnovale, recitava in Padova onorata di molti applausi. Rappresentando con molta energia il Personaggio di Armellinda nel *Rinaldo* Commedia riprodotta in versi dal Signor Dottor Carlo Goldoni». ¹²⁴ Inoltre Bruno Brunelli asserisce che la compagnia di Onofrio Paganini, al cui seguito recita Maddalena Vidini, si trova a Padova nel teatro degli Obizzi nel carnevale 1747, anticipando dunque la stagione primaverile a Verona e quella estiva a Brescia. ¹²⁵ A partire dalle notizie fornite da Bartoli alla voce su Antonio Maria Piva, Brunelli precisa che nello stesso teatro di Padova la compagnia ritorna nel 1748 (senza specificare in quale stagione), ¹²⁶ quando sarebbe avvenuto uno scambio d'attori tra la compagnia di Paganini e quella di Bertoldi (a capo della *troupe* di Augusto III, principe elettore di Sassonia), ovvero quando il Pantalone Antonio Maria Piva sostituisce Francesco Golinetti, che in sua vece sarà attivo a Dresda fino al 1751. Sarà il comico Piva, a dire di Brunelli, a riscontrare grande successo a Padova, dove viene messa in scena una commedia da lui scritta, *Il paronzino*, nella quale compare un sonetto in difesa dell'arte comica che funziona perfettamente nel disegno impresariale di promozione della propria proposta drammatica (nella quale vi sarebbe da chiedersi se oltre il capocomico Paganini avessero ancora un ruolo attivo Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli). Infine è sempre Bartoli a testimoniare la compagnia di Paganini a Torino nel 1748, mentre recita *Le Favole di Esopo alla Corte*, tragicommedia tradotta dal francese da Gasparo Gozzi. ¹²⁷ Dunque, unendo i dati fin qui esposti, si può concludere che la compagnia di Onofrio Paganini, scelta come artefice del progetto teatrale di Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli, recita nel carnevale 1747 nel teatro degli Obizzi di Padova, nella primavera 1747 all'Arena di Verona, nell'estate 1747 nel teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia, nell'autunno 1747 e nel carnevale 1748 nel teatro Sant'Angelo di Venezia e, infine, nel 1748 nel teatro degli Obizzi di Padova e nel teatro Carignano di Torino.

e dei teatri più noti del panorama teatrale veneziano (esistono altre fugaci personalità, ingiustamente repute di valore secondario, sulle quali sarà necessario ritornare: si pensi all'attività drammaturgica di Francesco Grisellini o di Gasparo Gozzi nei teatri Grimani durante gli anni '50 del XVIII secolo, luogo in cui la compagnia Paganini recita dal 1753 al 1760).

¹²⁴ BARTOLI, 1978, II, pp. 267-268.

¹²⁵ «La compagnia di Onofrio Paganini nel carnevale 1747 recitava all'Obizzi. Ne era principale ornamento Maddalena Vidini che raccolse in quella stagione molti applausi; in onore di lei, che interpretò «con molta energia» il personaggio di Armellinda nel *Rinaldo di Montalbano* di Carlo Goldoni, il suo capocomico compose un sonetto, che il Bartoli tolse dalle sue rime manoscritte [...]» [BRUNELLI, 1921, p. 136].

¹²⁶ BARTOLI, 1978, II, pp. 90-92 e BRUNELLI, 1921, p. 138.

¹²⁷ BARTOLI, 1978, II, p. 71: «L'anno 1748, recitando in Torino, coll'occasione di dovere rappresentarla, dedicò all'Illustrissima Madama di *San Gili* nata *Carpanè* una Tragicommedia tradotta dall'originale francese di Monsieur Boursault dal celebre Signor Conte Gaspare Gozzi, intitolata: *Le Favole di Esopo alla Corte*, e fu da quella nobile Signora molto gradita l'offerta del Paganini.»

Il progetto delle *sedici commedie nuove*: cuore della proposta impresariale di Goldoni e Medebach

1. Lavoro collettivo e notorietà in fieri

La vita di Goldoni attraversa plurime esperienze teatrali e distinte situazioni contrattuali, il pericolo è incorrere in un fuorviante confronto analogico e concludere che all'attività più remunerativa e meno vincolata, come quella avviata al San Luca nel 1753, corrisponda un impresario-proprietario, il N.H. Vendramin, più comprensivo e meno irrispettoso rispetto all'avidissimo Medebach, che al contrario avrebbe sottoposto il poeta a un lavoro gravoso e ingiustamente retribuito.¹²⁸ Il rischio è cadere in conclusioni affrettate e dimenticare quanto asserito dallo stesso autore che, contro ogni aspettativa, nei *Mémoires* sembra pienamente appagato e soddisfatto, sia su un piano economico che professionale, dell'accordo stabilito con Medebach:

J'étois très content de mon état et de mes conventions avec Medebac; mes Pièces étoient reçues avant la lecture; elles étoient payées sans attendre l'événement. Une seule représentation me valoit pour cinquante : si je mettois plus d'attention, plus de zèle dans les ouvrages, afin de les faire réussir, c'étoit l'honneur qui m'excitoit au travail, et la gloire me récompensoit.¹²⁹

Un processo critico elementare e superficiale, che spesso arriva a compiangere il «povero Goldoni», dimentica di un fattore basilare, seppur ovvio: man mano che la fama autoriale aumenta, le condizioni contrattuali migliorano. È dunque necessario valutare il ruolo del poeta in relazione al preciso frangente storico, all'evoluzione della sua carriera drammatica, in rapporto ai vincoli con la compagnia e alla natura del progetto teatrale condiviso. È fondamentale osservare che la figura di Goldoni come drammaturgo si definisce e determina proprio in virtù e grazie agli anni trascorsi al Sant'Angelo insieme a Medebach: Goldoni diventa Goldoni, grazie a Medebach, non prima e non dopo il periodo al Sant'Angelo.¹³⁰ Nelle pagine *Della commedia italiana, e delle sue regole, ed attinenze* scritte tra l'estate e l'autunno del 1752 per descrivere le buone norme per una composizione comica, applicate poi all'analisi della commedia di Francesco Grisellini, *Il marito dissoluto*, Giuseppe Antonio Costantini è consapevole che dopo un lungo torpore finalmente solo da tre o quattro anni anche in Italia si stia attuando una grande «Riforma comica», non a caso proprio a partire dagli anni d'affermazione di Goldoni-Medebach a Venezia (1748-49): «ANICNETO Non più; veniamo al motivo, per cui desidero di parlarvi. Avete voi notato la grande riforma introdotta da tre, o quattro anni in qua nel Teatro Comico dell'Italia?»¹³¹

¹²⁸ Valga a titolo esemplificativo il commento di Nicola Mangini al primo contratto Goldoni-Vendramin: «Le condizioni erano buone, eccellenti anzi per Goldoni uscente allora dal servaggio faticoso di cinque anni, dalla tristezza ipocondriaca che lo aveva afflitto negli ultimi giorni passati al Sant'Angelo». [MANTOVANI, 1979, p. 26]. Per contro esistono anche degli sporadici tentativi di rivalutazione obiettiva sull'operato di Medebach [cfr. MUSATTI, 1907, pp. 288-290].

¹²⁹ MN I, I- LII, p. 236. Goldoni mantiene lo stesso entusiasmo, con termini molto simili, anche per il passaggio al San Luca: «C'étoit à ce Patricien que j'avois à faire [il N.H. Antonio Vendramin]; c'étoit à lui que je remettois mes Pièces, qui m'étoient payées sur-le-champ, et avant la lecture; mes émoluments étoient presque doublés: j'avois liberté entière de faire imprimer mes Ouvrages, et point d'obligation de suivre la Troupe en Terre-Ferme: ma condition étoit devenue beaucoup plus lucrative, et infiniment plus honorable.» [MN, I, II-XVII, p. 317]. «Qui pure col Vendramini [il N.H. Francesco] ho migliorato assaissimo le mie condizioni, avendo fissato un prezzo onorevole alle cose mie, con una recognizione poi annuale per la preferenza al suo teatro rispetto a quei di Venezia.» [Lettera al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti, Venezia, 9 ottobre 1756, MN, XIV, p. 194].

¹³⁰ Forse non è poi così esagerato lo slancio di Gentile quando inizia a parlare dei comici di Medebach: «La si potrebbe chiamare la prima e più importante Compagnia drammatica italiana, perché da essa Carlo Goldoni iniziò il suo teatro, che è poi il teatro italiano. Né sembri esagerata quest'affermazione, perché ciò che era mancato sino allora alla letteratura drammatica italiana, era stata proprio una compagnia di attori che la sostenesse. [...] Il teatro italiano nacque il giorno che l'autore e gli attori si incontrarono; e questo incontro – collaborazione intima ed organica, - avvenne per la prima volta tra la Compagnia del Medebach e il Goldoni». [GENTILE, 1951, p. 18]

¹³¹ COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, p. 1.

La figura del poeta di compagnia sembra stagliarsi nell'orizzonte delle imprese teatrali comiche veneziane proprio a cavallo degli anni analizzati, non solo, ma il suo operato, almeno inizialmente, non risulta scevro da una relazione attiva e produttiva con la compagnia di riferimento. Inoltre l'evoluzione è direttamente proporzionale ai rapporti che ogni impresa intrattiene con le rivali, si tratta di ripercussioni dirette e indirette. Nell'orizzonte veneziano, ad esempio, il nascere di una relazione comica nuova e vincente, come quella di Medebach-Goldoni al Sant'Angelo, determina di conseguenza le scelte di Michele Grimani al San Samuele, della sua compagnia (Imer-Sacco) e del suo poeta (Pietro Chiari). E ancora, il lancio dell'edizione Bettinelli di Goldoni favorisce l'analoga impresa dell'abate con Pasinelli; la stagione delle *sedici commedie nuove*, deve aver convinto l'impresa rivale a un'analoga prova, mai realizzata, ben più ardua, 'di venti cose nuove' in un anno. Viceversa la presenza a Venezia dell'egemonia comica Grimani-Vendramin rafforza e determina fin dal suo nascere le intenzioni del sodalizio Goldoni-Medebach. Il risultato è l'emergere incontrastato della figura del poeta di compagnia come uomo simbolo e garanzia della proposta drammatica di un'impresa comica.

Nella *Lettera seconda dell'Autore allo stampatore*, che nel primo tomo dell'edizione Bettinelli accompagna *I due gemelli veneziani*, Goldoni sostiene la commedia essere «poesia da rappresentarsi», la quale, in quanto tale, richiede non solo l'ingegno dello scrittore, ma anche e soprattutto «bravi comici» che sappiano tradurre i dialoghi in azioni confacenti e in appropriati gesti.¹³² Con onestà l'autore ammette che il risalto e la fortuna di un testo, quantunque non sia dei migliori, possano essere decretati dal valore e dalle capacità dei comici.¹³³ Goldoni, dunque, è perfettamente consapevole che la fase creativa, compositiva e realizzativa (in particolare quella al Sant'Angelo) non è scevra dal confronto sul campo con la propria compagnia. Si tratta di un lavoro di collaborazione e reciproca fiducia del drammaturgo in mezzo ai suoi comici. Non è banale notare a tal proposito come nel *Teatro comico* il commediografo faccia affermare al capocomico, Ottavio, cioè Girolamo Medebach, identificato dal suo nome di scena (poi Orazio nella Paperini), che gli attori sanno giudicare la riuscita teatrale di un testo alla sola lettura ad alta voce: «I commedianti, ancorchè non abbiano l'abilità di comporre commedie, hanno però bastante cognizione per discernere le buone dalle cattive».¹³⁴ La lettura dell'opera ad alta voce, pratica comune di ogni compagnia, e il giudizio dei comici sono per Goldoni le prime prove sulla tenuta di una commedia e non è ininfluyente se nel primo tomo della Paperini (1753) il drammaturgo ne *L'autore a chi legge* de *La serva amorosa* (messa in scena per la prima volta a Bologna nella primavera del 1752 e quinta commedia del tomo) ripensi con rammarico a questo passaggio e rivendichi con amarezza una maggior autonomia:

Confesso il vero: non mi attendeva un esito così felice. Sapeva io dentro di me medesimo, che una straordinaria attenzione aveva intorno di essa praticata, e che il carattere di *Corallina* potea far colpo; ma lettala per prima prova a' Comici, l'applaudirono così poco, che quasi anch'io mi sarei determinato a sprezzarla. Ciò vuol dire, che ho diffidato sempre di me medesimo, e ho preferito sempre alla mia opinione il giudizio degli altri. Compresi per altro in tale occasione, che mal mi fidava di cotai Giudici, e non esser vero, che la Commedia per piacere al popolo, abbia sempre da piacere a' Comici, li quali non fondano il loro criterio, che sulla pratica, non giungono a ravvisar perfettamente la delicatezza de' caratteri, e della condotta, le quali cose si rilevano dagli Uditori. Non nego che molto non abbia contribuito all'ottima riuscita di tal Commedia il merito personale di quell'eccellente Attrice, che sostenne mirabilmente il personaggio di *Corallina*.¹³⁵

¹³² EN, 2009, p. 114.

¹³³ MN, I, pp. 310-311 (*Mémoires*, parte II, cap. XV): «je composai une Comédie intitulée le *Poëte fanatique* [...]; mais cet Ouvrage ne vaut pas la *Métromanie* de Piron; au contraire, c'est une de mes plus faibles Comédies. Elle eut cependant quelque succès à Venise, mais elle le dut aux agréments dont j'avois étayé le sujet principal. *Collalto* jouoit un jeune *Improvisateur*, et plaisoit par les grâces de son chant en débitant ses vers. *Le Brighella*, domestique, étoit Poëte aussi, et ses compositions et ses impromptus burlesques étoient fort amusants; mais une Comédie sans intérêt, sans intrigues et sans suspension, malgré beautés de détail, ne peut être qu'une mauvaise Piece.»

¹³⁴ MN, II, p. 1057, I-6.

¹³⁵ PA, I, 1753, p. 323.

Sintomatiche di un rapporto stretto e continuativo tra Goldoni e i comici del Sant'Angelo sono le pagine nelle *Memorie italiane* in cui il drammaturgo esplicita il suo 'segreto' compositivo:

tutte le opere Teatrali, che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli attori, che dovevano rappresentarle, e ciò, cred'io, ha molto contribuito alla buona riuscita de' miei componimenti, e tanto mi sono in questa *regola* abituato, che trovato l'argomento di una Commedia non disegnava da prima i Personaggi, per poi cercare gli attori, ma cominciava ad esaminare gli attori, per poscia immaginare i Caratteri degl'Interlocutori. Questo è uno de' miei segreti.¹³⁶

Il poeta scrive partendo dall'individuazione di alcuni caratteri peculiari degli attori sui quali imbastire il disegno dell'argomento, dando vita a quella che Laura Riccò chiama «drammaturgia per l'attore e sull'attore».¹³⁷

L'Autore a chi legge della *Castalda* risulta fondamentale in tal senso. Nella prefazione all'edizione Paperini Goldoni si dilunga in un discorso, solo apparentemente insignificante per il lettore,¹³⁸ basilare sotto due aspetti. Il primo consiste nell'esplicitare l'intento di attuare alcune trasformazioni nell'edizione fiorentina per facilitare la diffusione, la comprensione e quindi il successo del testo. Infatti nell'introduzione alla *Castalda* Goldoni, ribadendo di averla composta sulle caratteristiche di una determinata compagnia, insiste sul metodo di attribuzione delle parti, che deve essere concluso solo a seguito di un accurato esame dei tratti distintivi di ogni singolo comico. Con queste indicazioni l'autore fornisce alle compagnie comiche una sorta di 'manuale d'uso'¹³⁹ e giustificerebbe il fine più ampio dell'edizione Paperini in rapporto alla Bettinelli. La traduzione in italiano delle parti dialettali, la trascrizione di scene o la scrittura vera e propria di quelle *a soggetto* rientrano solo di rimando nel conseguimento del valore letterario del testo e del suo autore. Goldoni sta piuttosto cercando di rendere la riuscita della commedia, la sua efficace ripetitività, in qualsiasi luogo e tempo e da qualsiasi compagnia.¹⁴⁰

¹³⁶ EN, 2008, pp. 202-203 [tomo XI]. Cfr. *Mémoires* parte I, capp. XL, XLI (MN, I, pp. 182-186 e 186-191) e parte II, capp. I, X, XI (pp. 243-247, 282-288 e 289-293).

¹³⁷ EN, 1994, p. 26. Un progressivo discostamento riconoscitivo e un'intercambiabilità dei ruoli si individuano a partire dalla collaborazione di Goldoni con il San Luca, soprattutto nella fase finale, quando anche il rapporto tra poeta e la compagnia cambia: il compito del drammaturgo non è più di direttore-concertatore, ma di poeta-letterato addetto alla stesura dei testi, che la compagnia valuta come adattare alle proprie capacità. Per la situazione al Sant'Angelo si vedano le parole di Sara Mamone nell'*Introduzione* alla *Locandiera*: «È infatti possibile, con buona approssimazione, individuare a colpo sicuro in questa drammaturgia di compagnia l'interprete sul quale il ruolo è stato 'tagliato'. Ovvvia operazione quando vengono mantenuti i nomi noti in commedia (Rosaura, Ottavio, Lelio, Corallina etc.) non essendo plausibile l'appropriazione del nome da parte di un interprete di altro ruolo. Anche quando il nome viene mutato [...] è di solito agevole individuare nella parte l'interprete destinato, l'ispiratore. La migrazione dei ruoli non è mai così clamorosa da rendere invisibili o soltanto confuse le tracce della 'parte' originaria. [...] Con *La Locandiera* invece la presa di distanza dai ruoli canonici è immediata, il processo di mascheramento è più deciso e prelude al gioco scombinatorio che sarà sistematico relazione compositiva del San Luca.» [EN, 2007, pp. 25-26 e 38].

¹³⁸ EN, 1994, p. 120: «Scusa, Lettor carissimo, se in cosa diffuso mi sono che inutile rassembra; eppure inutile non sarà per te ancora, se illuminati i Comici di una tal verità, daranti sulle Scene maggior piacere.»

¹³⁹ In tal senso si consideri anche *L'Autore a chi legge* Paperini al *Moliere*, in quanto prima commedia a utilizzare il verso martelliano l'autore si dilunga ad illustrare come dovranno essere declamate le battute: «Avviserò gli Attori principalmente, che senza di me avessero il mio Moliere a rappresentare, valersi nel recitare i versi d'una maniera, la quale secondo me, è la più facile per l'Attore, e la più grata agli Ascoltatori. Non si canti il verso, non si declami, non gli si dia un suono caricato, vibrato, fuor di natura; ma per lo contrario non si avvilisca soverchiamente, non si nasconda il metro, e non facciasi lo studio vano di rendere i versi una stucchevole prosa.» [EN, 2004 (2), p. 95].

¹⁴⁰ Nell'edizione del 1756 alla commedia di Francesco Grisellini *La schiava del serraglio dell'Agà de' Giannizzeri in Costantinopoli* si legge un discorso simile, ne *Al gentile lettore* l'autore illustra l'opera per coloro che intendessero metterla in scena: «A quelli, che da qui innanzi della mia commedia volessero farne uso, deggio avvertire, che siccome io non ho faticato a scriverla, dal canto loro pure non tralascino di produrla con quelle decorazioni ch'ella richiede, e con quel vestiario che dimanda la diversa condizione dei personaggi della medesima. Le prime dipender devono dal buon gusto del capo della truppa, e circa all'altro su può ricorrere, o al tomo dell'Atlante del *Guedevile*, ove descritta viene la Turchia, o al libro di M. Picart che ha per titolo *De'*

giacché tutti i Comici che girano per lo Mondo non trovano disutile la rappresentazione delle Opere mie, e molti dilettranti ancora si compiacciono di recitarle, voglio istantemente pregarli a badar bene alla distribuzione delle parti, da che dipende l'esito fortunato della rappresentazione e il maggior onore di lor medesimi. Tanto più devon farlo, perché essendo la Commedia stampata, da ciascheduno può esser letta, e peggio per loro se scompare in Teatro per difetto di mala distribuzione.¹⁴¹

Alcune trasformazioni attuate da Goldoni nascono con il chiaro intento di ampliare la divulgazione delle proprie commedie su un piano nazionale (e non solo) come di opere destinate alla piacevole lettura: il lettore non deve essere annoiato da continue e stucchevoli note di chiarimento (soluzione adottata e giustificata per contro dallo stesso poeta nell'edizione Bettinelli de *La putta onorata* o *La buona moglie*).¹⁴² A tal fine, ad esempio, il drammaturgo interviene traducendo in toscano alcune parti dialettali come chiarisce diffusamente ne *L'autore a chi legge* de *L'avventuriere onorato*.¹⁴³

La prima volta ch'io diedi al pubblico la presente commedia, il protagonista di essa, l'avventuriere Guglielmo, parlava col veneziano idioma. Ciò poteva rendere la commedia medesima più gradita in Venezia, ma nelle altre parti dovea succedere ragionevolmente il contrario; poiché le grazie di una lingua piacciono allorché sono perfettamente intese, e perdono il loro merito quando non colpiscono immediatamente nell'animo di chi le sente. [...] Ora poi, che tale commedia rendesi colla stampa comune, e in vari paesi può accadere che venga rappresentata, difficilissima cosa essendo che si trovi per l'appunto un veneziano che la sostenga, e peggio, se taluno volesse una lingua, a lui forestiera, balbettar malamente, convenevole cosa ho creduto di convertirla in toscano.¹⁴⁴

Si potrebbe concludere che nell'edizione fiorentina il tentativo di rimarcare l'autorialità e il valore letterario, nel senso di 'incoronazione' dell'autore come primo artefice del rinnovamento della commedia italiana, sono un fine implicito e consequenziale allo scopo primario: il successo delle proprie opere, il quale può nascere dalla capacità di rendere i testi efficacemente ripetibili da qualsiasi compagnia comica e apprezzabili da qualsiasi lettore in ogni parte d'Italia. Dunque Goldoni è consapevole che dalla diffusione e dall'ammirazione, nasce la fama e il riconoscimento letterario, non il contrario.

Il secondo aspetto che emerge da *L'Autore a chi legge* della *Castalda* consiste nel rimarcare la sinergia instaurata tra autore e compagnia fin dal momento creativo dell'opera:

Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri Scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la Commedia alla compagnia degli Attori, e non

costumi religiosi di tutti i popoli del mondo. In queste due opere ottimamente delineati vi sono i ritratti del Gran Visire, dell'Agà de' Giannizzeri, delle donne del Serraglio, dell'Imano, del Dervis, e del Chiaux.» [LA SCHIAVA NEL SERRAGLIO, 1756, pp. XIV-XV].

¹⁴¹ EN, 1994, pp. 118-119. Cfr. Sara Mamone nell'*Introduzione* alla *Locandiera*: «Si rifletta inoltre sulla precisazione dell'autore nel dare conto nella sistemazione letteraria delle edizioni a stampa della trasformazione/nobilitazione di personaggi dialettali per un miglior uso delle competenze attoriche e la successiva trasformazione in lingua per una più ampia utilizzazione nel mercato anche scenico peninsulare.» [EN, 2007, p. 76 n. 49].

¹⁴² All'altezza de *L'Autore a chi legge* de *La Putta onorata*, tratto dalla *Lettera dell'Autore* al Bettinelli, Goldoni non sente ancora la necessità di riscrivere una commedia per buona parte in dialetto (otto personaggi parlano dialetto), anzi si rende conto delle possibili difficoltà per cui chiede al suo editore di chiosare i termini più difficili e i modi di dire, così che anche il lettore meno uso al dialetto veneziano possa comprendere il vero cuore dell'azione.

¹⁴³ Un ulteriore esempio è offerto da *L'autore a chi legge* Paperini a *La locandiera*, in cui Goldoni spiega di aver trasportato in italiano la parte dialettale di Brighella, diventato Fabrizio nel testo a stampa: «Fabrizio, il Cameriere della Locanda parlava in Veneziano, quando si recitò la prima volta; l'ho fatto allora per comodo del Personaggio, solito a favellar da Brighella; ora l'ho convertito in Toscano, sendo disdicevole cosa, introdurre senza necessità in una Commedia un linguaggio straniero. Ciò ho voluto avvertire, perché non so come la stamperà il Bettinelli; può essere, ch'ei si serva di questo mio originale» [EN, 2007, p. 234].

¹⁴⁴ EN, 2001, p. 189. Si confronti questo stralcio, con il breve spazio concesso al medesimo punto nella prefazione Pasquali (ivi, p. 96).

potergli scegliere per la rappresentazione delle Opere mie. Da ciò ne avviene, che conosciuto da me il valore d'un Personaggio, rade volte m'inganno, e poco felici riescono alcune scene, quando incerto sono di chi le debba rappresentare. Per me nessun Personaggio è inutile. Ciascheduno ha qualche carattere particolare, che può servire al Teatro; chi più, chi meno, egli è vero, ma i mezzi caratteri son necessari ancora, come le mezze tinte ai Pittori.¹⁴⁵

Nel *Teatro comico* Goldoni non dà grande rilievo alla figura del poetastro di compagnia-Lelio (scelta sicuramente funzionale all'intreccio della commedia), ma anzi gli attribuisce ancora un ruolo secondario e subordinato a quello degli attori e del capocomico, il quale, per contro, è colui che ammaestra nei nuovi insegnamenti dell'arte comica. Se si leggono le pagine dell'*Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien* di Desboulmiers, che descrivono l'articolazione e la strutturazione delle compagnie dell'arte italiane in Francia, al primo attore veniva conferito un ruolo direzionale, non solo amministrativo-gestionale, ma soprattutto drammatico, di primaria importanza per la riuscita di una commedia. A costui era affidata la concertazione e la direzione della messa in scena, ovvero doveva istruire i compagni con la lettura e la recitazione ad alta voce del testo per rimarcare i tempi e le scelte strutturali.¹⁴⁶ Dirigere le prove e la concertazione, compito proprio del primo attore-capocomico, viene in seguito condiviso-assistito e successivamente affidato *in toto* a Goldoni, poeta di compagnia.¹⁴⁷ Nel contratto firmato con Medebach (il 10 marzo 1749), l'autore era tenuto ad assistere la compagnia «alle prove ed ai concerti» e a seguirla ovunque si fosse recata nei quattro anni pattuiti.¹⁴⁸

La funzione direzionale è raggiunta nel primo contratto con il N.H. Antonio Vendramin, del 15 febbraio 1752, quando all'autore viene chiesto, non solo d'assistere alle prove, ma anche di dirigere e concertare in Venezia e seguire la compagnia in Terraferma per i successivi due anni a proprie spese. Dunque al drammaturgo, memore e istruito dall'esperienza diretta nella compagnia Medebach, si fa assegnare il ruolo solitamente attribuito al primo comico di istruire i comici nelle commedie di carattere:

6.° sarà obbligato esso Goldoni far per la compagnia suddetta quelle introduzioni, ringraziamenti, e cose simili comiche che necessarie fossero, come pure accomodar, dotar, e regular soggetti dell'arte secondo il bisogno del teatro suddetto, come pure assistere alle prove, dirigere, e concertare, in Venezia.

7.° che solamente il primo e secondo anno detto Goldoni sia obbligato seguitare la compagnia suddetta nelle piazze di terraferma a proprie spese, per dirigere e assistere come sopra.¹⁴⁹

La prerogativa di Goldoni di mettere in scena le commedie viene perfettamente descritta da Francesco Vendramin in una lettera a Giovanni Fontana, nella quale elenca quali sono i privilegi che perde con la partenza del poeta per Parigi rispetto agli accordi del primo contratto:

¹⁴⁵ EN, 1994, pp. 117-118.

¹⁴⁶ DESBOULMIERS, 1769, pp. 39-41 [Introduction]. Citato in SCANNAPIECO, 2012, pp. 27-28 n. 4.

¹⁴⁷ SCANNAPIECO 2012, p. 30: «Che ad un «Premier Acteur» subentri, nel ruolo della concertazione, l'autore stesso rappresenta naturalmente uno snodo cruciale nella storia del teatro moderno. Ancora più stringenti le riprove che Goldoni sostenesse tali mansioni anche con la compagnia di Girolamo Medebach, tanto più prevedibili all'atto della sua ormai compiuta professionalizzazione di autore teatrale.»

¹⁴⁸ *L'Autore a chi legge della Donna Vendicativa*, in MN, IV, p. 1006.: «Secondo, che il Signor Goldoni sia obbligato in ciascun anno comporre otto Commedie e due Opere, e far quelle introduzioni che fossero necessarie, siccome accomodar qualche soggetto vecchio, e far altre simili cose, secondo il bisogno ed il piacere del Signor Medebach, e parimente assistere alle prove ed ai concerti delle Opere e delle Commedie suddette. / Terzo, che il Signor Goldoni debba seguitare la Compagnia comica ovunque andrà per detti quattro anni.» Cfr. SCANNAPIECO 2012, p. 30: «Le testimonianze da allegare in questo caso sono cogenti, in quanto attingono allo stesso contratto con cui venivano formalizzati e dettagliati gli obblighi del poeta di compagnia del teatro Sant'Angelo. [...] Come si vede, accanto alla varietà degli obblighi del poeta comico [...], è espressamente prescritta una sua funzione permanente (estesa alle *tournées* di terraferma) di sovrintendenza delle prove e di assistenza nella messinscena di produzioni nuove: a riprova del fatto che le responsabilità autoriali non rimanevano circoscritte alla composizione dei testi, ma, senza soluzione di continuità, erano tenute anche a declinarsi (e, eventualmente, calibrarsi secondo specifici, nuovi assetti) nella loro concreta realizzazione spettacolare.»

¹⁴⁹ MANTOVANI, 1979, p. 25.

Io avevo accordato a lui nella prima Scritt^a. quando da lui non si pensava partir da Ven^a. ducati 200, e questi per due effetti: uno per esser possessore io solo di sue Comedie per tre anni, ne' quali non gli era permesso stamparle; l'altro perché egli me le ponesse in scena. Dal primo ne avevo, che quando piacevano, l'utile era tutto mio, perché nel mio Teatro solo si rappresentavano, e più volte. Da questo 2° io ne ricavo due benefizi, l'uno che comunicata da esso la sua intenzione a' Comici, si rendeva loro più facile l'esecuzione della Comedia; l'altro, che ne mutava al bisogno nelle stesse quanto vedeva nella replicata lettura di esse, o nelle prove non poter riescire. Questi due benefizi io li ho perduti.¹⁵⁰

Se infine si considerano i vincoli del secondo contratto con il San Luca, concordato con il N.H. Francesco Vendramin il 14 ottobre 1756, Goldoni non è più tenuto ad adempire a obblighi scenici di assistenza, direzione o presenza. Dovrà assolvere al solo dovere di essere compositore di testi drammatici, ridefinendo il ruolo di «poeta di compagnia» non solo come poeta-drammaturgo per la scena, ma soprattutto come poeta-drammaturgo per le lettere:

1.° Dovrà esso sig. Carlo Goldoni dare ogni anno almeno sei commedie premeditate a quella, e per uso di quella compagnia di comici, che sarà al servizio di detto N.H., e queste nelli seguenti tempi: cioè: due nelle piazze di terraferma, prima che venghino in Venezia, e la terza prima del giorno di San Martino. Le altre tre poi dentro il mese di Gennaio, cioè in tempo di poterle comodamente rappresentare con facoltà al detto sig. Goldoni di darne anche in maggior numero, ma che non ecceda quello di otto, o nove al più in un anno.¹⁵¹

Nel passo succitato tratto dai *Mémoires*, in cui Goldoni a Livorno viene invitato in casa di Medebach e assiste alla messa in scena del giorno, l'autore racconta: «On avoit affiché, pour ce jour-là, une Comédie de l'art; mais on me fit la galanterie de changer les affiches, et de donner *Griselda*, en y ajoutant, Tragédie de M. Goldoni».¹⁵² La compagnia aggiunge in cartellone il nome del drammaturgo, in segno di riconoscenza a testimoniare un'anomalia alla prassi, non la normalità. Infatti esso non compare neppure nei programmi di sala di Dresda ritrovati e pubblicati nel volume di Mieczyslaw Klimowicz e Wanda Roszkowska.¹⁵³ Nel teatro di corte, a partire forse dalla presenza in compagnia di Cesare D'Arbes, è noto venissero messi in scena testi goldoniani a lui riconducibili non per allusione diretta, ma per il titolo e l'argomento; nella locandina compaiono inoltre la specificazione del genere drammatico («commedia»), del luogo e del periodo di rappresentazione e la nota dei personaggi. Sembra che i cambiamenti si registrino a partire dalla prima metà degli anni '50. La testimonianza è offerta da una lettera, datata «Modena, 6 agosto 1754», di un anonimo scrittore modenese indirizzata a un «Amico di Venezia» per raggiungerlo sull'esito delle commedie di Goldoni e di Chiari rappresentate

¹⁵⁰ Lettera di Francesco Vendramin a Giovanni Fontana, 19 maggio 1763 [MANTOVANI, 1979, pp. 176-177]. Già in SCANNAPIECO 2012, p. 32.

¹⁵¹ MANTOVANI, 1979, p. 31. Cfr. VESCOVO, 2017, p. 381. «Uscito è già il primo Tomo, e a quattro a quattro, tre anni dopo la prima rappresentazione, usciranno sotto di questo titolo le commedie tutte scritte da me finora e che scriverò in avvenire per il Teatro di S.E. il Signor Francesco Vendramini Patrizio Veneto, con cui in quest'anno 1757 ho rinnovata una Scrittura per altri anni dieci, no com'era prima obbligato per otto commedie l'anno, e per un annuale riconoscimento, ma si è fissata la mercede a quelle opere, che potrò fare, con una cortesissima pensione di più, per la soggezione addossatami di non dare ad altri in Venezia le mie Comedie, né a quelli che potessero condursi in Venezia a rappresentarle. Finora le già composte per il suddetto Teatro, che dicesi di San Luca, sono in numero ventisei, alcune in Prosa, ed in verso la maggior parte, tutte egregiamente eseguite da una Compagnia di comici valorosi, che rendono onore a se stessi, ed al Poeta, che si affatica per loro.» [EN, 2009, p. 207 (*Agli umanissimi Signori Associati alla presente edizione fiorentina Carlo Goldoni*)]; «Il sig. Francesco Vendramini si è mostrato e si mostra verso di me assai benigno e cortese. Ha voluto rinnovarmi una scrittura di dieci anni, da principiare l'anno venturo. Non ho più obbligo delle otto commedie, ma per ogni commedia mi darà cento ducati, e dugento ducati di recognizione onorevole perch'io non scriva per altri teatri di commedia in Venezia, onde s'io farò le otto solite, averò un onorario non più di ottocento ducati, ma di mille, senz'obbligo di essere colla persona unita alla Compagnia, né a Venezia, né fuori.» [MN, XIV, p. 195, lettera XXIX, Al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti, Venezia, 30 ottobre 1756].

¹⁵² MN, I, p. 232 (*Mémoires*, parte I, cap. LII).

¹⁵³ KLIMOWICZ-ROSKOWSKA, 1986. Per una proposta di analisi delle commedie goldoniane negli scenari di Dresda cfr. VESCOVO, 1995, pp. 151-155 e in particolare pp. 152-153 per le commedie arrivate alla corte per mezzo di D'Arbes.

nel teatro Rangoni durante l'estate dai comici diretti da Girolamo Medebach.¹⁵⁴ Lo scopo primario della missiva è instaurare un paragone tra i successi di due autori messi in scena dalla stessa compagnia, ruolo e merito della quale rimangono secondari sullo sfondo.¹⁵⁵ Il documento si dimostra rilevante quando si sofferma a descrivere il repertorio, il cui valore si certifica ormai con l'identificazione del drammaturgo: sono messe in scena con regolarità opere goldoniane e *commedie dell'arte*, inframmezzandole con le proposte di Chiari (la vera novità, guarda caso una a settimana).¹⁵⁶ Dunque in anni di poco successivi a quelli del sodalizio Goldoni-Medebach, il nome dell'autore, baluardo delle indefesse partigianerie, è riportato ed enfatizzato sui cartelloni delle opere: «Se ne [cose] fanno moltissime e spesso del Goldoni, e li tre, e li quattro giorni prima si vedono per ogni angolo della città affissi alle colonne gran cedoloni d'invito alle tali e tali commedie del celebre Signor Dottor Carlo Goldoni, alle quali se ne frammette una in ogni settimana del Signor Abate Pietro Chiari.»¹⁵⁷

Altri prove attestano un *iter* progressivo nel riconoscimento del ruolo di poeta di compagnia giusto a cavallo della metà del XVIII secolo. Delle lettere pubblicate da Spinelli relative al carteggio tra Girolamo Medebach e il conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti sono conservate solo quelle vertenti gli accordi per l'assegnazione della piazza milanese per le stagioni estive 1750 e 1751. Si tratta di un numero esiguo di lettere, unilaterali (infatti non si conoscono le risposte), prova di un «marketing d'impresa» su piccola scala, ma durante gli anni più significativi del sodalizio con Goldoni. Nel 1749 è il Conte Arconati Visconti a contattare Medebach per poterlo scritturare a Milano nella primavera o nell'estate del 1750. Il capocomico, da impresario scaltro e avveduto qual è, prima di accettare vuole constatare quanto l'impresa possa giovare alla compagnia.¹⁵⁸ Mentre per la stagione estiva del 1751, forse soddisfatto dell'anno precedente, è Medebach a richiedere l'esclusiva per la piazza milanese, data la sua collocazione strategica di ritorno da Torino (dove la compagnia si trovava in primavera). Le lettere contengono una puntuale descrizione della proposta teatrale; infatti il capocomico aggiorna sui possibili cambiamenti della compagnia e sul successo dei nuovi aggiunti,¹⁵⁹ ma soprattutto offre indicazioni sul repertorio: le commedie sono nuove (dunque non *commedie dell'arte*),¹⁶⁰ non ordinarie cioè non di repertorio, rare, ben applaudite, migliori di quelle dell'anno precedente. Ciò che è omesso è altrettanto significativo: non è mai citato, direttamente o indirettamente, il nome o le qualità del poeta di compagnia, in quanto i testi, dei quali «la Compagnia è ben provveduta», appartengono al capocomico e non necessitano di nessuna indicazione autoriale (si noti, questa non deve essere stata l'eccezione, ma la norma nella gestione dell'impresa teatrale¹⁶¹).

¹⁵⁴ Lettera contenuta nel manoscritto *Composizioni uscite su i Teatri, Commedie, e Poeti nell'Anno MDCCLIV in Venezia* (appartenuto ad Amedeo Svajer e contenente materiali attinenti le polemiche teatrali tra chiaristi e goldonisti dal 1754 al 1756); la missiva è stata pubblicata integralmente da Carmelo Alberti [ALBERTI, 1996, pp. 80-85].

¹⁵⁵ ALBERTI, 1996, p. 80: «Lettera di risposta ad un Amico di Venezia in proposito / delle Commedie del Signor Dottor Goldoni in conseguenza di quelle del Signor Abate / Pietro Chiari rappresentate in Modena nel Teatro Rangoni dalla Compagnia / dell'Eccellente Comico Girolamo Medebach l'estate dell'anno 1754 nella quale / rileva la sincera opinione de' Modenesi».

¹⁵⁶ Ivi, p. 80: «Si fanno delle commedie vecchie, che diconsi dell'arte, se ne fanno moltissime del Goldoni; giacché egli pieno di buona volontà ha arricchito il teatro di tante commedie nuove nel breve giro di pochi anni, ed ha lasciata alla sua bella mente la felicità di partorirle appena concepite, e fornito di buona penna e di corrente inchiostro (come egli protestò in Bologna ad un Cavaliere mio amico) quali la sua penna le scriveva, tali le lasciava correr in stampa, e rappresentarsi in teatro, e fino ora pure sei, fatte se ne sono del Chiari».

¹⁵⁷ Ivi, pp. 80-81.

¹⁵⁸ SPINELLI, 1882. Cfr. Lettera III: Venezia, 29 novembre 1749 (ivi, pp. 53-55): Medebach allude al tiro scabroso subito dalla compagnia del San Luca durante l'estate 1749 nel teatro di Milano e accetta la proposta di Visconti purché il conte garantisca la sua protezione.

¹⁵⁹ Cfr. SPINELLI, 1882. Lettera V: Venezia, 13 dicembre (ivi, pp. 57-58) / Lettera VI: Mantova, 22 maggio 1750 (ivi, pp. 59-60). Anche Goldoni ragguaglia il protettore milanese dei cambiamenti [MN, XIV, p. 175. Venezia, 27 febbraio 1751].

¹⁶⁰ Per la brama di novità del pubblico cfr. SCANNAPIECO, 1999, pp. 151-152 n. 22.

¹⁶¹ Nelle carte d'Archivio rinvenute a Brescia, inerenti i contratti stipulati tra impresari e/o capocomici con i reggenti dell'Accademia degli Erranti (sia per le stagioni comiche, sia per quelle musicali), non si trovano mai

Non serve che io Le notifici le qualità della Compagnia, essendole ben note, solo dico che al presente vi sono in piedi tali Commedie nuove, che con ogni sicurezza esigono l'Universale aggradimento. Su tal riflesso dunque potrà V.E. con maggior sicurezza interessarsi ne' miei vantaggi, ed espor a detti Sig. Impresarj il buon numero di Commedie nuove delle quali la Compagnia è ben provveduta.¹⁶²

Se l'accordo, come spero, sarà da me accettato, mi lusingo, che in virtù delle rare, e nuove Commedie delle quali la Compagnia è ben provveduta, ritrarne non men da V.E. la continuazione del valido suo Patrocinio, come anche da S.E. Governatore, dall'Eccellentissima Signora Contessa Governatrice, e da tutta codesta fioritissima Nobiltà.¹⁶³

[...] dico bene che le commedie saranno migliori assai, e nuove non ancora rappresentate; onde su tal riflesso mi lusingo il pieno incontro di codesta Illustre nobiltà.¹⁶⁴

Oltre le Commedie già fatte, e vedute costì, e quelle che tuttavia si vanno con grandiss[im]o applauso facendo in Venezia vi saranno quelle della Primavera ventura, e però combinate le recite, mi lusingo potrò esporre delle novità;¹⁶⁵

Mi voglio lusingare, che V.E. in virtù di tante belle prove di valida sua protezione non mi farà restare deluso nelle mie speranze, e con ciò confido interporrà la sua mediazione per mia sicurezza, tanto più quest'anno, che mi ritrovo provvisto di novità non poche e non ordinarie.¹⁶⁶

Nella pratica editoriale drammatica settecentesca, nei libretti (principalmente per musica) contemporanei alla messa in scena la presenza del nome dell'autore è pressoché inesistente negli anni antecedenti la metà del secolo e il 1750 segnerebbe uno spartiacque nella considerazione dell'autorialità poetica.¹⁶⁷ Infatti negli intermezzi, pubblicati per la vendita in sala, non compare mai il nome dell'autore, neppure rintracciabile in eventuali interventi paratestuali.¹⁶⁸ Anche i drammi giocosi per musica mantengono la stessa prassi, ma «a partire dal '50 [...] tutti i libretti, a parte qualche sporadica eccezione, infrangono la pratica corrente e identificano l'autore».¹⁶⁹ Prendendo in considerazione i drammi seri per musica tra il 1738 e il 1750 e in particolare i sei scritti da Goldoni tra il 1736 e il 1741, il nome dell'autore figura solo nei testi goldoniani, in quanto l'avvocato veneziano cerca di sfruttare le molteplici *chances* (sociali ed economiche) che l'identificazione può restituire.¹⁷⁰

Si può concludere che dai vari testi afferenti il repertorio di compagnia (programmi di sala, cartelloni, libretti contemporanei alla messa in scena, lettere) da un certo momento in poi (corrispondente agli anni di Goldoni al Sant'Angelo) le commedie, come prodotto di un drammaturgo (di Goldoni, di Chiari e poi di Gozzi) e non solo come provvista dei bauli comici, iniziano a diventare repertorio comune e il nome dello scrittore diviene l'oggetto d'attrazione da affiggere ed evidenziare nella locandina o sul libretto. A tal fine, non da ultimo, devono aver contribuito le edizioni delle

indicazioni sulla qualità repertoriale di una compagnia, ma piuttosto sulla quantità e sulla retribuzione delle recite. Cfr. BONOMI, 2019.

¹⁶² SPINELLI, 1882, pp. 48-49. Lettera I: Venezia, 11 ottobre 1749.

¹⁶³ Ivi, p. 51. Lettera II: Venezia, 14 novembre 1749. Il riferimento è al maresciallo Gian Luca Pallavicino del ramo di Genova, che aveva in moglie Anna di Domenico Pallavicino.

¹⁶⁴ Ivi, p. 58. Lettera V: Venezia, 13 dicembre 1749.

¹⁶⁵ Ivi, p. 61. Lettera VII: Venezia 19 dicembre 1750. Quasi in contemporanea (Venezia, 27 febbraio 1751) Goldoni espone all'Arconati i successi delle sedici commedie nuove [MN, XIV, p. 175].

¹⁶⁶ SPINELLI, 1882, p. 62. Lettera VIII: Venezia, 2 gennaio 1751.

¹⁶⁷ Si rinvia all'articolo di Scannapieco sulla genesi e la prassi editoriale di Goldoni, in cui è esposta una ricerca condotta sulle collezioni Groppo e Rossi possedute dalla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia [SCANNAPIECO, 1994, pp. 139-154].

¹⁶⁸ A fronte di questa consueta prassi, Scannapieco segnala il caso isolato della *Favola de' tre gobbi*, intermezzo andato in scena nel carnevale del 1749 al S. Moisè, nel quale Goldoni presenta un considerevole intervento prefativo.

¹⁶⁹ SCANNAPIECO, 1994, p. 140.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 146-154.

commedie, non come libretti singoli e contemporanei alla messa in scena, ma come vere e proprie raccolte con la prospettiva di rendere la composizione drammatica un prodotto anche per la lettura.

2. Il progetto delle *sedici commedie nuove*

L'apertura della seconda parte dei *Mémoires*, con l'arrivo a Venezia di Goldoni insieme alla compagnia Medebach, segue una struttura narrativa a doppio climax, discendente (con punto minimo al cap. VI) e ascendente (con punto massimo al cap. XII). A seguito dei primi successi e delle critiche inaugurali rivolte ai comici e all'autore, si sarebbe determinato un momento di massima problematicità nella stagione 1749-50; così tale discesa viene presentata come una preparazione al rilancio, dettando i tempi per una risalita e l'affermazione finale, grazie all'impegno delle *sedici commedie*, alla riuscita del progetto e al coronamento letterario con la stampa dei testi. Si tratta di un racconto progressivo, avventuroso e romanzesco della propria esperienza teatrale in cui l'eroe-autore dalla più torbida e ardua delle sventure riesce a dimostrare le proprie capacità e consacrarsi quale primo e legittimo riformatore del teatro comico italiano.

Appena arrivata a Venezia la compagnia deve conquistarsi il patrocinio di nobili protettori e sostenitori [II-I],¹⁷¹ ma le vere difficoltà giungono solo durante la novena del Natale 1748, quando, a seguito dei successi dell'autunno, vengono pubblicati dei libelli contro l'autore e i commedianti.¹⁷² Per i teatri concorrenti il successo del Sant'Angelo rappresenta una minaccia, contro la quale bisognava alimentare maldicenze, alludendo, gioco facile, all'origine dei comici come ballerini di corda e saltimbanchi; Goldoni difende la compagnia, ne esalta le doti, la capacità, la rettitudine dei costumi, l'istruzione e l'educazione.¹⁷³ Affascinato da queste abilità, l'autore cerca fin da subito di comporre commedie capaci di esaltarne il merito e la grazia. Nel caso specifico Goldoni dona agli attori un indiscusso successo, *La vedova scaltra*, che segna la rivalsea contro i diffamatori, ma sarà anche la commedia che conduce, l'anno successivo, il poeta e i suoi comici a doversi confrontare con una situazione ben più gravosa [II-II].¹⁷⁴ Il III capitolo sancisce dei punti fermi: dalle contestazioni mosse direttamente all'autore e ai testi, Goldoni espone la propria poetica sulla base dei precetti aristotelici e oraziani e allo stesso tempo si lusinga per avere sensibilizzato il pubblico alla partecipazione teatrale, dopo tanti anni di letargo.¹⁷⁵ Il quadro successivo rappresenta un momento di quiete *prima* di una grande tempesta. Se l'autunno 1749 (primo anno di contratto con Medebach) decreta dei veri successi (il *Dittico di Bettina*, *Il cavaliere e la dama*), il momento più critico del sodalizio tra Goldoni e Medebach è segnato dai forti e pericolosi giudizi mossi alla *Vedova Scaltra* [II-V],¹⁷⁶ dalla caduta dell'*Erede Fortunata*, dalla mancanza di un vero successo che chiudesse il carnevale 1750 e dalla partenza improvvisa di Cesare D'Arbes;¹⁷⁷ questi

¹⁷¹ MN I, p. 243 (*Mémoires*, parte II, cap. I).

¹⁷² BOSISIO, 1993, p. 1010 n. 1: «Non si conoscono i libelli a cui G. qui si riferisce.»

¹⁷³ Nel *Prologo apologetico* alla *Vedova scaltra* Goldoni riporta in corsivo le calunnie rivolte alla compagnia Medebach nella *Scuola delle vedove*: «li quali Comici, se sono da buon mercato, vagliono quanto gl'altri» [EN 2004, p. 348].

¹⁷⁴ MN, I, pp. 248-249 (*Mémoires*, parte II, cap. II).

¹⁷⁵ Ivi, p. 254 (*Mémoires*, parte II, cap. III).

¹⁷⁶ Ivi, p. 262 (*Mémoires*, parte II, cap. V): «J'avais donné des Pièces très-heureuses, aucune ne l'avoit été comme la *Veuve rusée*; mais aucune n'essuya des critiques aussi fortes et aussi dangereuses.»

¹⁷⁷ «Un autre événement bien plus fâcheux, et d'une conséquence plus dangereuse, vint nous troubler en même-temps. Darbes, ce Pantalon excellent, qui étoit un des soutiens de la Troupe, fut demandé à la République de Venise par le Ministre de Saxe, pour le service du roi de Pologne. Il devoit partir incessamment, et il quitta la *Comédie sur-le-champ*, pour ne s'occuper que de son voyage. La perte étoit d'autant plus considérable, qu'on ne connoissoit pas de sujets capables de le remplacer: et nous vîmes dans les jours gras refuser les loges pour l'année suivante.» [MN I, II-VI, pp. 265-266] La frase in corsivo denota una situazione ben più critica di quella che le traduzioni italiane sono riuscite a rimarcare. COSTERO, 1908, p. 97: «dovette perciò partire speditamente, lasciando subito di recitare per occuparsi soltanto del suo viaggio.» / LEVI, 1967, p. 266: «Egli doveva partire senza indugio; e lasciò infatti immediatamente la compagnia per non occuparsi che del suo viaggio.» / AMORETTI, 1972, p. 226: «piantò lì di colpo compagnia e recite, per occuparsi solo del suo viaggio.» / BOSISIO,

ultimi tre eventi vengono raccontati nel sesto capitolo, punto massimo del climax discendente, in un quadro di rovina imminente. Il racconto risulta significativamente manipolato, in quanto il vecchio Goldoni sembra colto da amnesie (volontarie?) in relazione ai contemporanei successi, guardacaso accozzati nel capitolo tredicesimo e posdatati all'autunno del 1751, insieme ad altre commedie, nessuna delle quali appartenente a questa stagione. Così *L'avvocato veneziano* (autunno 1749) e *Il padre di famiglia* (carnevale 1750), sono ricordati insieme a *La figlia obbediente* (autunno 1752) e *Il feudatario* (febbraio 1752).

Come ne *Il bugiardo*, nel quale Lelio è sempre pronto a destreggiarsi in qualche nuova «spiritosa invenzione» dal sapore romanzesco capace di risolvere a proprio favore anche la più ardua delle disavventure, il Goldoni dell'autobiografia ribalta uno dei momenti di massima criticità della sua carriera drammatica, mostrando come di fronte alla spietata concorrenzialità dei teatri rivali, agli insuccessi e a ogni tipo di difficoltà, la creatività dell'autore è sempre in grado di riscattarsi. In questo modo il sesto capitolo dei *Mémoires* si chiude con il sonetto di Rosaura e l'impegno per l'anno comico successivo di un programma di sole novità.

Dal settimo capitolo inizia un nuovo climax ascendente che ha avvio con l'assunzione in compagnia di un nuovo Pantalone, il vicentino Antonio Mattiuzzi detto Collalto,¹⁷⁸ e con il *Teatro comico* che inaugura la lunga carrellata delle sedici commedie nuove (capp. VII-XI), per concludersi al capitolo dodicesimo in cui Goldoni rinfaccia a Medebach l'irricoscenza e il duro lavoro patito, ma sancisce la decisiva vittoria della riforma con la conclusione del progetto e l'inizio dell'edizione delle sue commedie.¹⁷⁹

Le imprecisioni cronologiche e la manipolazione apologetica della sequenza narrativa, rendono tale racconto assai poco attendibile per una ricostruzione degli eventi, ma insieme basilare per comprendere le prospettive ideologiche che lo determinano. Si può pensare che Goldoni a quarant'anni di distanza faticasse a ricordare i fatti, ma la ricomposizione risulta evidentemente deliberata (e forse anche con qualche indizio di allusività simbolica o allegorica: potrebbe, per esempio, non risultare casuale che la collaborazione con Medebach presso il S. Angelo occupi esattamente i primi sedici capitoli della seconda parte, richiamando un numero emblematico: sedici come le *commedie nuove*, ovvero il cuore nevralgico dell'impegno con il capocomico romano).¹⁸⁰ Per tentare una comprensione

1993, pp. 328-9: «Egli sarebbe presto partito: lasciò il teatro immediatamente per non occuparsi che del suo viaggio.» / BIANCONI, 2010, p. 270: «Doveva partire senza ritardo, e abbandonò immediatamente la compagnia per non attendere che al proprio viaggio.» Il termine francese «Comédie» può assumere più sfumature e indicare l'opera, il luogo di rappresentazione o la compagnia comica: «1. Œuvre théâtrale en prose ou en vers qui a pour objet de divertir, soit par la peinture satirique des mœurs et des caractères, soit par la présentation de situations plaisantes. / 2. Troupe de comédiens. / 3. Endroit où les représentations ont lieu.» [tratto dal *Dictionnaire de l'Académie française*, neuvième édition, Version informatisée]. In questo capitolo Goldoni utilizza per altre tre volte il termine «Comédie», sempre in riferimento alla rappresentazione scenica, in particolare a quella dell'*Erede fortunata*. La frase sembra alludere a un abbandono su due piedi di D'Arbes, lasciando la compagnia nella difficoltà di trovarsi senza un attore basilare in corso d'opera. Cesare D'Arbes era ancora a Venezia quando il 7 marzo 1750 sottoscrive un accordo con il N.H. Francesco Vendramin alla presenza del Conte Giovan Pietro Minelli, ministro plenipotenziario della corte di Dresda in Venezia dal 1741 al 1761? Infra p. 256 n. 86 (*L'argomento di Dresda* – parte II, cap. III).

¹⁷⁸ Su Antonio Collalto cfr. VAZZOLER, 2007 e SCANNAPIECO, 2007, pp. 24-28.

¹⁷⁹ MN, I, pp. 294-295 (*Mémoires*, parte II, cap. XII). Cfr. VESCOVO, 2012, p. 14: nei *Mémoires* la sequenza cronologica tra l'impegno per le *sedici commedie nuove* e la pubblicazione del primo tomo Bettinelli viene ribaltata rispetto alla realtà dei fatti (nell'autobiografia l'edizione è susseguente alla fatica delle *sedici commedie nuove*; in verità l'ideazione dei due progetti è contemporanea, in quanto le novità per la stagione teatrale veneziana 1750-51 sono testate tra la primavera e l'estate a Mantova e Milano, mentre il primo tomo esce nel settembre del 1750). L'inversione è dunque significativa sul piano del percorso autobiografico: secondo Vescovo, Goldoni non sarebbe mosso da un atto di meschina rivalità nei confronti di Medebach, ma dal tentativo di tracciare la propria parabola di *homme de lettres* che pratica anche il teatro.

¹⁸⁰ Goldoni potrebbe aver compiuto anche altre scelte simboliche, ad esempio quando decide di aumentare da 1000 a 1750 il numero degli associati per la stampa dell'edizione Paperini: «1750» potrebbe essere un'allusione all'anno del primo tomo Bettinelli, ma anche a quello delle *sedici commedie nuove* e del *Teatro Comico*. / Cfr. *Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia*, EN 2009, p. 194; *Avviso agli Signori Associati*, PA II, 1753, p. n.n.; *Agli umanissimi Signori Associati la presente edizione fiorentina Carlo Goldoni*, EN 2009, p. 199; *Manifesto dell'edizione Pasquali di Venezia (1761)*, MN, XIV, p. 469; MN, XIV, p. 181.

più obiettiva e oggettiva dell'episodio che viene narrato come avvio del progetto, ovvero la caduta de *L'erede fortunata*, bisogna riconsiderare piste documentarie parallele alle quali confrontare quanto raccontato nell'autobiografia, a partire dalla lunga, e anomala, prefazione a *La Donna vendicativa*.

Il sonetto di Rosaura a conclusione del carnevale 1749 sembra lasciar intendere una chiusura di stagione con segno positivo;¹⁸¹ un cammino vincente per la nuova proposta Goldoni-Medebach da perseguire anche negli anni successivi, tanto che il 10 marzo 1749 viene stipulato il contratto che lega poeta e capocomico per quattro anni al Sant'Angelo. L'autunno 1749 apre una situazione più complessa, costituita da successi incontrastati, ma anche da duri colpi, quali, la pericolosa rivalità dei teatri concorrenti, la caduta dell'*Erede fortunata* e la partenza di D'Arbes.

Ciò che avrà più scompigliato l'andamento dell'anno comico 1749-1750, producendo, come abbiamo visto, una radicalizzazione della riforma che si concentrò in cinque sole commedie nuove, fu senz'altro l'intrusione di Chiari nel panorama teatrale, fin lì meno concorrenziale. Sia con la polemica della *Scuola delle vedove*, sia con i rifacimenti correttivi e le critiche in città riprese all'infinito dai partigiani, Chiari rese più arduo il cammino del teatro nuovo al Sant'Angelo e più incerta l'adesione del pubblico.¹⁸²

Durante l'autunno 1749 Goldoni aveva subito un vero colpo basso da parte dei suoi vecchi attori del San Samuele, per i quali nell'ottobre Pietro Chiari esordisce con *L'avventuriere alla moda*. La commedia doveva contenere delle esplicite condanne, forse anche morali e private, verso Goldoni, un tentativo di 'detronizzarlo' dal titolo di primo rinnovatore della commedia italiana, così che l'abate potesse a ragion veduta porsi come legittimo innovatore nel genere comico. *L'avventuriere alla moda* era solo la prima di una serie di commedie fondate sull'elemento rifacimento-parodia.

Goldoni racconta che alla terza replica della *Vedova Scaltra*, che aveva aperto la stagione autunnale del 1749, si videro i cartelloni del San Samuele annunciare una nuova commedia, *La scuola delle vedove*, una ripresa critica de *La vedova scaltra*.¹⁸³ Una testimonianza ravvicinata di quanto fosse stata scottante questa manovra repertoriale è offerta da Goldoni nella quarta *Lettera dell'autore allo stampatore* (Milano, 2 settembre 1750) premessa a *La vedova scaltra* (nel primo tomo dell'edizione Bettinelli):

Mi pareva di essere in debito preciso, di farne [una prefazione] una alla mia diletta *Vedova*, che mi ha fatto tanto onore, mentre con sommo applauso fu il primo anno per ventidue sere ascoltata in

¹⁸¹ *Sonetto di Ringraziamento e di Addio [...] l'ultima sera del carnevale 1749*, EN 2011, pp. 172-75: p. 174 vv. 51-53 e p. 175 vv. 81-86.

¹⁸² HERRY II, 2009, p. 308.

¹⁸³ Cfr. MN, I, pp. 262-265 (*Mémoires*, parte II, cap. V). Il racconto sulla questione *Vedova Scaltra-Scuola delle vedove* nei *Mémoires* è dettagliato e non troppo distante dalla realtà dei fatti: «La testimonianza che al riguardo offre Goldoni non è poi così imprecisa come comunemente ritenuto» [SCANNAPIECO, 1994, p. 155 n. 112]. Goldoni non cita mai il nome di Chiari: «Si mon Lecteur étoit curieux de connaître l'auteur de l'*Ecole des Veuves*, je ne pourrais pas le satisfaire. Je ne nommerai jamais les personnes qui ont eu l'intention de me faire du mal.» [MN, I, p. 265 (*Mémoires*, parte II, cap. V)]. Giuseppe Ortolani data la commedia dell'abate al novembre del 1749 [ORTOLANI, 1960, p. 430]. Nei Notatori Gradenigo in data 13 ottobre si legge: «Uscirono due stampe critiche: una sopra la commedia fatta nel teatro di S. Angelo da Carlo Goldoni intitolata la *Vedova scaltra*. L'altra sopra la commedia fatta nel teatro di San Samuele dall'abb. Giacomo Chiari, intitolata la *Scuola delle vedove*, ma furono ammoniti li competitori a non proseguire la animosità tra loro.» (NG, vol. I, c. 50 r.). GOLDONI, 1907, p. 394: «È necessario avvertire che la data dei 13 ott. 1749 è sbagliata e che la notizia fu aggiunta più tardi». Ginette Herry cerca di smentire lo studioso e conclude che «la prima rappresentazione della *Scuola delle vedove* [è da datare] all'8 ottobre» [HERRY II, 2009, p. 251]. Si conoscono i contenuti de *La scuola delle vedove* perché la rappresentazione era stata fatta precedere da un manifesto che annunciava i nomi dei personaggi, l'argomento e alcune riflessioni dell'autore. Cfr. ORTOLANI, 1960, pp. 430-431 e HERRY II, 2009, p. 254. Per il contenuto de *La scuola delle vedove, comedia nuova da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele – Personaggi e Argomento* cfr. EN, 2004, pp. 339-341.

Venezia,¹⁸⁴ e poi con eguale Fortuna a Modena, Bologna, Parma, e Verona;¹⁸⁵ e che tuttavia ebbe tanto a soffrire, quanto nessun'altra mia commedia sinora. Voi dovete ricordarvi quanto strepito fu fatto da alcuni, perché in essa un Inglese, Un Francese, uno Spagnuolo parlano ben l'Italiano; che gran meraviglia?¹⁸⁶

Le altre imputazioni addossate alla mia Vedova non furon più ragionevoli, e voi sapete a quanti ho chiusa la bocca con buone ragioni, che non vi sarete dimenticate, e che potrete perciò riprodurre chi de' vostri amici fosse rinovarne discorso all'occasione che questa Commedia esce alle stampe.¹⁸⁷

Adirato e indispettito da quello scempio, Goldoni scrive il *Prologo apologetico alla scuola delle vedove*,¹⁸⁸ con il quale intende difendere la sua immagine di scrittore ingiustamente vilipesa davanti agli occhi dell'opinione pubblica, interpellando il governo quale espressione e garanzia della decenza nei testi teatrali. Nonostante le rimostranze di un potente comproprietario del Sant'Angelo comune protettore di Medebach e Goldoni (con molte probabilità il N.H. Antonio Condulmer), il poeta diffonde il testo in tutta la città. Ermanno Von Loehner per primo (senza riportare annotazioni d'Archivio¹⁸⁹) parla di una *Annotazione* degli Inquisitori di Stato, datata 15 novembre 1749, in cui si trovano tracce di una *Rissa letteraria* a proposito della *Scuola delle Vedove* e della *Vedova scaltra*.¹⁹⁰ A uscire più danneggiato da questo intervento è l'abate Chiari che vede due commedie bloccate e una posta sotto censura (probabilmente si trattava de *L'Avventuriere alla moda*, de *La scuola delle vedove* e de *La moglie saggia*¹⁹¹).

A conclusione della disputa, il 21 gennaio 1750 gli Esecutori contro la Bestemmia emanano una sentenza che conferma e generalizza l'obbligo di revisione dei testi, affidandola a due magistrati che devono conservare in filza il via libera alla rappresentazione.¹⁹²

¹⁸⁴ EN, 2011, p. 178 v. 64 (*Sonetto recitato dalla Prima Donna in S. Angelo [...] l'ultima sera del carnevale 1750*): 26 volte / MN, I, p. 251 (*Mémoires*, parte II, cap. II): 30 rappresentazioni / EN, 2004, p. 342 (*Prologo apologetico*): 22 rappresentazioni.

¹⁸⁵ *L'autore a chi legge* nell'edizione Paperini (terzo tomo) de *La vedova scaltra*: prima rappresentazione a Modena nell'estate 1748 / *Prologo apologetico alla scuola delle vedove*: ebbe successo a Venezia, Modena, Bologna, Parma, Verona.

¹⁸⁶ EN, 2009, pp. 118-119. Queste righe riecheggiano la prima battuta di Polisseno del *Prologo apologetico*: cfr. EN, 2004, p. 342.

¹⁸⁷ EN, 2009, p. 120.

¹⁸⁸ Il *Prologo apologetico* non fu mai stampato da Goldoni, ma Giuseppe Ortolani trovò una copia del manoscritto nei Codici Cicogna 2991 e 1293 presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia.

¹⁸⁹ Ne fornisce indicazione archivistica Scannapieco [SCANNAPIECO, 1994, p. 155 n. 112]: ASV, Inquisitori di Stato, f. 534, c. 83 r.

¹⁹⁰ Trascritto in HERRY II, 2009, p. 253: «Resisi assai osservabili due commedie recitate nel teatro di San Samuele, poiché ponevano in vista critica li caratteri di molte Nationi, cosa che poteva riuscire spiacevole agl'Esteri Ministri, che qui risiedono; trovò di prudenza il Tribunale farli sospendere, il che fu eseguito come da Rifferte rassegnasi; E poiché altra commedia era per uscire, estesa pur questa dall'Abate Chiari, ordinò il Tribunale al seg[reta]rio di farsi consegnare li manoscritti Anteriori, come fece, così che più non sian recitate d[et]te Tre commedie. Anche q[ue]sto per lume. // Ferigo Tiepolo, Inq[uisito]r / Zorzi Contarini, K[avalie]r Inq[uisito]r / Alvise Foscari, Inq[uisito]r». Cit. per la prima volta da LOEHNER, 1882, p. 62.

¹⁹¹ Cfr. SCANNAPIECO, 1994, p. 155 n. 112: «Per quanto riguarda il prosieguo dell'intervento censorio, credo di poter identificare nella terza commedia [...] di cui gli inquisitori ordinavano sequestro cautelativo [...] ne *La moglie saggia* (commedia in cui Chiari parodiava *Il cavaliere e la dama*), a proposito della quale il domenicano Bernardo Maria de Rubeis [...] relazionava su invito dei riformatori». Il documento si trova nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia (coll. PD 347c. 74), ne dà ubicazione BRATTI, 1908, 34-35. *La moglie saggia* ottiene il permesso di rappresentazione a fine di novembre ed è recitata al San Samuele il 2 dicembre 1749 [HERRY II, 2009, pp. 252-253 e ORTOLANI, 1960, pp. 431-432].

¹⁹² Cfr. l'*Appendice* a cura di Laura Sannia Nowé in EN, 2004, p. 337 [Zuani Sagredo, Piero (?), Marc'Antonio Mocenigo – ASV, *Esecutori contro la Bestemmia*, Notatorio B 60]: «In essa, stesa con una grafia di assai difficile decifrazione, sembra di poter leggere l'obbligo di 'revisione di tal sorta di Componimenti esattamente e diligentemente eseguita'. Sugli effetti della censura sullo sviluppo della poetica goldoniana cfr. ZORZI, 1977, pp. 248 e seg. e PADOAN, 1983, pp. 51 e seg. SCANNAPIECO, 1994, p. 162: «Da quando collabora con Medebach, Goldoni ha non solo modificato profondamente il teatro alla commedia [...]; ma ha anche, con la specificità della sua proposta drammaturgica, creato una nuova, sensibilissima disposizione dell'opinione pubblica al prestigioso decoro del teatro comico. Se n'è ben accorto, con raddomantica tempestività, l'abate Chiari: ma i

Che l'*Erede* non fosse stata un gran successo, lo stesso Goldoni non lo nasconde, tanto che nell'edizione Paperini (VI tomo) ne *L'autore a chi legge*, non spreca neppure una parola sul testo e nella Bettinelli (III tomo) con maggiore ambiguità dichiara:

L'Erede fortunata non è fra le mie Commedie una di quelle, che abbiano più incontrato; Ve ne direi anco il perché, se qualche buona ragione non mi consigliasse tacerlo¹⁹³. Chi avrà la sofferenza di leggerla, vedrà forse, ch'ella non merita essere dalle altre scartata, e può darsi, per quella più non si riconosca, che in Scena poco felicemente fu ricevuta. Non è certamente su i più forti caratteri lavorata; ma l'argomento, la passione, e l'intreccio ponno presso gl'intelligenti della Commedia sufficientemente bastare.¹⁹⁴

Anche le assenze possono essere significative; quando Goldoni elenca le proprie commedie di successo, si dimentica volontariamente de *L'Erede fortunata*: nel sonetto di ringraziamento per Rosaura a conclusione del carnevale 1750 non compare (è meglio dimenticare ciò che il pubblico non ha gradito, piuttosto che ricordarlo; lo stesso destino tocca ad altri testi, come al *Tonin Bellagrazia* o al *Nerone*¹⁹⁵) e non risulta citata neppure nella *Lettera prefativa* alla Bettinelli. Seppur *L'eredità fortunata* non possa essere annoverata tra i capolavori, è certamente un testo che meriterebbe più attenzione.¹⁹⁶ Si tratta di una commedia di forte valenza sperimentale, scritta da Goldoni un anno prima (1748), nella quale abbozza dei caratteri (l'eroina abbandonata, sola, tradita; la figura del bugiardo), riprende alcuni stereotipi dai tipi della commedia dell'arte (i padri rivali dei figli, l'amata contesa e piangente, la gelosia tra coniugi),¹⁹⁷ ma soprattutto sperimenta gli attori maschili uscendo dalla traccia definita dei ruoli (ciò che si può osservare nel confronto con il resto della produzione coeva), nelle loro potenzialità (Florindo acquista i caratteri che diverranno propri di Lelio, Lelio quelli di Ottavio e Ottavio quelli di Florindo),¹⁹⁸ ritornando peraltro ai legami con l'esperienza dell'avvocato pisano.¹⁹⁹

Si ritorni ai *Mémoires*.²⁰⁰ In relazione all'*Erede fortunata* Goldoni cerca di allentare le proprie responsabilità per la messa in scena. Se non è vero che fino a quel momento si erano proposte solo due

suoi tentativi di usurpare lo scettro della Riforma si tramutano paradossalmente in una formidabile cassa di risonanza per l'affermazione dell'avversario. Senza la *Scuola* delle vedove la simpatia, l'attenzione del pubblico non si sarebbero mai trasmutate in passionale devozione, né si sarebbe realizzata tanta concentrazione di interessi per una concreta riconsiderazione del rinnovamento teatrale.»

¹⁹³ Cfr. HERRY II, 2009, pp. 306-307.

¹⁹⁴ XII. *Lettera dodicesima dell'Autore allo Stampatore* (III tomo Bettinelli), Bologna, 31 Maggio 1752 [EN, 2009, p. 142].

¹⁹⁵ Nel *Sonetto di Ringraziamento e di Addio [...] l'ultima sera del carnevale 1749* sono citati: *La Putta onorata*, *L'uomo prudente*, *La vedova scaltra* e *I due gemelli veneziani*. È vero che nel *Complimento di Rosaura* a conclusione del carnevale 1751 Goldoni descrive la sorte di ogni commedia elencando anche quelle fallimentari (come *Il giocatore*, *Lo speciale*, *La donna prudente*, *La donna volubile*), ma in questo caso la quantità, ovvero la completezza, vuole dimostrare la riuscita del progetto. [EN, 2011, pp. 181-186: p. 183 vv. 67-72].

¹⁹⁶ Infra *L'eredità fortunata* (parte II, cap. IV), pp. 328-334. Giuseppe Ortolani in riferimento a *L'eredità fortunata* dirà: «Era meglio che il G. la lasciasse nel suo 'portafoglio' [...]. Solo in pochi frammenti riconosciamo l'ingegno del G.» [MN, II, p. 1310].

¹⁹⁷ HERRY II, 2009, p. 306: «Molti di questi tratti e situazioni saranno riutilizzati nella piccola farsa del prossimo *Teatro comico* quale campionario del 'vecchio teatro' ancora poco emendato.»

¹⁹⁸ Cfr. EN, 1996, pp. 285-293: Scannapieco nota che in un altro testo della medesima stagione, *Il padre di famiglia*, dietro la fissità di ruolo-parte vi siano, per alcuni attori-personaggi, delle divaricazioni tra i caratteri sostenuti e quelli che si consolideranno nel repertorio. Florindo-Francesco Falchi (II amoroso) raffigura solitamente un giovane equilibrato o potenzialmente virtuoso, di acuto ingegno, nel *Padre di famiglia* (e allo stesso modo anche nell'*Erede fortunata*) sostiene le qualità in genere attribuite al III amoroso, Lelio-Lucio Landi. Quest'ultimo è generalmente un personaggio di caricatura affettata e vaniloquente (*Due gemelli veneziani - Il teatro comico - La Gastalda - Il bugiardo*) o un figlio scapestrato e degenero (*Putta onorata - Buona moglie - Il bugiardo*): «nel *Padre di famiglia* si assiste invece ad un calcolato e simmetrico rovesciamento dei ruoli, rappresentando Florindo il polo dell'incontenibile devianza viziosa e Lelio quello della virtuosa posatezza e maturità.» [ivi, p. 289].

¹⁹⁹ «La *pièce*, difatti, sa di Pisa. Comincia con la lettura di un testamento [...] e finisce con la lettura di uno di quegli aggiustamenti tanto cari all'avvocato pisano.» [HERRY II, 2009, p. 305].

²⁰⁰ MN, I, p. 265 (*Mémoires*, parte II, cap. VI).

novità (*La moglie saggia, Il cavaliere e la dama*, dimenticando *La famiglia dell'Antiquario, Il padre di famiglia* e *L'avvocato veneziano* – le due ultime guarda caso post-datate nel racconto allegorico-romanzesco dei *Mémoires*), può apparire verosimile il ruolo di Medebach, che ricorda al poeta i propri obblighi. Infatti lo slancio creativo di Goldoni sembra arrancare di fronte ai pesi sostenuti durante i mesi precedenti. Il risultato per il carnevale è un lavoro alquanto frettoloso e di recupero. L'autore è costretto a proporre un testo (*L'erede* per l'appunto), scritto l'anno precedente e accantonato, e altri quattro titoli, oggi scarsamente noti perché mai stampati e presto dimenticati dallo stesso drammaturgo, tra cui una commedia scartata (*Pantalone imprudente*, il titolo richiama alla commedia dell'arte e difficilmente ascrivibile tra le opere scritte per il Pantalone D'Arbes, nei quali spiccano le doti contrarie di morigeratezza e prudenza)²⁰¹ e tre testi a soggetto (i soli documentati da Goldoni per Medebach²⁰²), i quali, sorge spontaneo chiedersi, se furono mai messi in scena.

Si può giustamente ridimensionare l'insuccesso dell'*Erede* o insistere che in fin dei conti nella stagione 1749-50 vengono messi in scena degli indiscutibili successi,²⁰³ ma si deve pur constatare che l'anno comico presenta delle difficoltà per la tenuta e la compattezza della proposta drammatica, di fronte alle quali bisognava trovare una risposta celere, sicura e duratura. È da questo retroterra che, a conclusione del carnevale 1750, ha vita il progetto delle *sedici commedie nuove*, parallelamente all'avvio dell'edizione Bettinelli. Serviva dunque un progetto organico che potesse decretare sul piano spettacolare l'indiscutibile primato della proposta dei comici diretti da Medebach e su quello drammaturgico-letterario incoronare Goldoni come primo artefice del rinnovamento comico italiano. È appunto con un *engagement* che si conclude il sesto capitolo della seconda parte dei *Mémoires*: «je fis le compliment de clôture pour la première Actrice, et je lui fis dire en mauvais vers, mais très-clairement et très-positivement, que l'auteur qui travailloit pour elle et pour ses camarades, s'engageoit à donner dans l'année suivante seize pièces nouvelles».²⁰⁴ Si tratta di due prospettive, quella personale e quella dell'impresa teatrale, convergenti, come aveva visto benissimo Emilio Gentile:²⁰⁵

E qui, anche per la parte che vi ebbe la Compagnia, è necessario di dire qualcosa intorno a quello che impropriamente è chiamato di solito l'«episodio» delle sedici commedie nuove; chè esse furono ben più di quello che comunemente s'intende per episodio, ma anzi una pietra miliare, una vera impresa, anzi la più importante, forse la decisiva e posso dire eroica nell'attuazione della Riforma goldoniana.²⁰⁶

²⁰¹ HERRY II, 2009, p. 307: «Non l'ha mai pubblicata, ma Medebach ne avrà conservato il copione se, in gennaio 1765, fa annunciare nell'effimero 'Diario veneto', per il giorno 14, un *Pantalone padre imprudente o sia la Famiglia scorretta*, 'commedia nuovissima del Sig. Dottore Carlo Gol[do]ni'.»

²⁰² «Leggi, Lettor carissimo, il capitolo secondo della scrittura nostra [contratto 10 marzo 1749], e vedrai essere stato l'impegno mio di dar *otto Commedie e due Opere* per ogni anno e non dicesi: *Commedie di carattere, o Commedie scritte*, ma era in arbitrio mio di darne ancora *a soggetto*, e al più a due per anno poteva essere astretto, corrispondenti alla fatica delle due Opere che obbligato era di fare; eppure in quaranta Commedie, *tre sole* ne troverai *a soggetto*, e trentasette di *carattere*, intieramente scritte, con che dovrei certamente essermi acquistato non poco merito, giacché dalle mie fatiche abbondevole fu reso il frutto.» [MN, IV, p. 1009]. Cfr. SCANNAPIECO, 1994, p. 163 n. 138 e SCANNAPIECO, 2000, pp. 149-150.

²⁰³ Nel sonetto a conclusione del Carnevale 1750 Rosaura elenca le commedie di successo e il numero delle repliche: *I due gemelli veneziani* rappresentati per 23 sere in due anni / *L'uomo prudente* per 15 sere / *La vedova scaltra* per 26 repliche / *La putta onorata* per 22 sere o forse più / *La dama e il Cavaliere* / *La buona moglie* / *L'avvocato veneziano* / *Il padre di famiglia* / *La famiglia dell'antiquario*.

²⁰⁴ MN, I, p. 266 (*Mémoires*, parte II, cap. VI).

²⁰⁵ «Si tratta quindi di consolidare definitivamente, una congiuntura di inatteso favore, il proprio prestigio di autore comico, e di fondarne la preminenza con articolata determinazione. Di qui il progetto-promessa delle 16 commedie nuove, che scarsa proporzione avrebbe alla volontà di risarcire un pubblico in via di disaffezione, ma ben appropriatamente consuona all'intenzione di calamitarlo con forza verso contenuti e modi di un progetto drammaturgico che a partire da quel pubblico ha preso forma, e solo con quel pubblico definirà compiutamente sé stesso. Di qui anche la necessità di accompagnare e sostenere quel progetto-promessa con strumenti più distesi di sollecitazione [...] capaci di configurarsi anche per l'autore come stimolanti, inedite occasioni di articolata riflessione, in uno sforzo di reciproca chiarificazione e crescita: di qui l'«azzardo» editoriale, altrimenti inspiegabile.» [SCANNAPIECO, 1994, pp. 162-163].

²⁰⁶ GENTILE, 1951, p. 23.

Se il noto progetto delle *sedici commedie nuove*, che nasce dall'idea di rappresentare novità «una alla settimana per el manco», è indiscutibilmente prospettato per una rivincita poetica da parte dell'autore, esso risponde anche alle contingenti esigenze economico-impresariali del capocomico.

Presumibilmente il piano parte da Goldoni, la collaborazione, la fiducia, la fatica e la realizzazione sono condivise in *primis* con Medebach e quindi con i comici, in un contesto di collaborazione e sinergia, ben diverso da quello che a partire dai *Mémoires*, in cui il capocomico è relegato a una funzione parassitaria, se non negativa, è stato poi passivamente recepito dalla critica.²⁰⁷

Per un'equilibrata considerazione dei ruoli giocati, si dovranno considerare innanzitutto i termini contrattuali trascritti ne *L'autore a chi legge* della *Donna Vendicativa* nell'edizione Paperini.²⁰⁸ In questa prefazione è riprodotto l'elenco dettagliato delle opere composte per Medebach tra il 1749 e il 1753, che conta quaranta e non quarantotto commedie complessive. La cifra permette di dedurre che «il povero Goldoni» non ha affatto fornito un *surplus* gratuito di testi rispetto al pattuito e che le *sedici commedie nuove* sono comprese nel numero delle quaranta complessivamente stabilito dal contratto. Rispetto ai termini di questo, che prevedevano otto commedie e due opere sceniche per anno (poi convertite in *commedie di carattere*²⁰⁹), con sedici commedie Goldoni consegnava a Medebach non solo le dieci novità promesse contrattualmente per la stagione 1750-51, ma saldava anche il debito relativo alla stagione precedente e ne anticipava per le successive.²¹⁰ Infatti in rapporto all'assoluzione dell'accordo di dieci commedie per anno, la stagione 1749-50 risultava difettiva di un'opera, in quanto sommando le cinque *commedie nuove* messe in scena, una mai rappresentata e tre testi a soggetto si contano solo nove copioni consegnati a Medebach. Inoltre con le *sedici commedie* il commediografo anticipava anche cinque novità tra quelle per le due stagioni successive. Per l'appunto, se le novità per l'anno comico 1751-52 sono sette e per l'anno comico 1752-53 otto, si deduce che cinque commedie prevedevano il saldo delle stagioni future, ovvero tre commedie per l'accordo contrattuale 1751-52 e due per quello 1752-53. Dunque dieci testi, secondo contratto, per il 1750-51, più uno per il 1749-50, più cinque per il 1751-52 e 1752-53: questo il conteggio per le *sedici commedie nuove*.

Che il numero stabilito contrattualmente di dieci opere per stagione vada calcolato sull'arco complessivo dei quattro anni, ovvero rispetto al numero pattuito per un totale di quaranta testi, è lo stesso autore ad attestarlo nel 1753, quando nella *Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia*, si dichiara nel tempo del contratto «affollato dalle otto, e dalle dieci, e sino dalle sedici Commedie in un anno, e dalle continove prove di esse, senza le quali non sarebbero state le mie Commedie con valore, ed applauso nello scorso quinquennio rappresentate».²¹¹

Il drammaturgo non avrà dunque pattuito di raddoppiare la propria produzione annuale,²¹² ma insieme a Medebach avrà piuttosto scelto di cessare le repliche e proporre solo novità, almeno una a settimana,

²⁰⁷ MN, I, p. 294 (*Mémoires*, parte II, cap. XII): Goldoni accusa il direttore di aver goduto del successo e del guadagno di una fatica da lui non richiesta e non equamente ricompensata. La posizione di Goldoni, contrattualmente non giustificabile (si veda oltre), ma moralmente comprensibile, non lascia dubbi nell'attribuire al poeta l'ideazione del progetto. Sulla fiducia accordata a Goldoni dai comici cfr. MN, I, p. 266 (*Mémoires*, parte II, cap. VI); *Sonetto recitato dalla Prima Donna in S. Angelo [...] l'ultima sera del carnevale 1750* [EN 2011, p. 178 vv. 42-44]; *Complimento [...] dell'anno 1751* [EN 2011, p. 182 vv. 25-36].

²⁰⁸ MN, IV, pp. 1006-1008.

²⁰⁹ MN, IV, p. 1007.

²¹⁰ «[Al poeta] Gh'è restà dei capitali / Per do altri carnevali. // Ma nol dise i argomenti, / Né pur quante le sarà, / Per i anni do seguenti / Ghe ne avemo in quantità; / Tra le vecchie, e tra le nove / Le Comedie le ne piove.» [EN, 2011, pp. 182-3 vv. 51-54 (*Complimento [...] dell'anno 1751*)].

²¹¹ EN, 2009, p. 188 (datata 28 aprile 1753).

²¹² Ancora una volta le parole di Attilio Gentile suonano lungimiranti: «Nella poesia di congedo, nella quale fece annunciare dalla Medebach che nell'anno prossimo si darebbero tutte commedie nuove, non appare il numero di sedici; però è certo che quel numero fu subito fatto e corse per le bocche degli spettatori e di tutti i Veneziani. Egli stesso lo confermò a così dire con documento stampato nella prefazione al I tomo, allora pubblicato, presso il Bettinelli [...]. Perché proprio sedici? Lui non lo dice, né so che altri n'abbia cercata la ragione; la premessa fu *Una a la settimana, per almanco*. Dal primo lunedì di ottobre al 23 febbraio 1751, levata la novena di Natale (16-25 dicembre), il numero delle settimane sarà stato allo incirca di sedici, ma non credo

ovvero commedie nuove per categoria di appartenenza (tutte di carattere) e per forma (interamente scritte).²¹³ Infatti appurato che Goldoni dovesse garantire alla compagnia dieci nuove rappresentazioni per anno, se la proposta drammatica fosse stata raddoppiata, il numero esatto sarebbe di venti commedie e non di sedici.

L'autunno 1750 inizia con il *Teatro comico*, il 5 ottobre, e finisce probabilmente il 15 dicembre (il 16 ha avvio la Novena di Natale, periodo durante il quale le recite erano proibite)²¹⁴ per un totale di 10 settimane (e due giorni), ovvero 72 giorni. Mentre il carnevale comincia il 26 dicembre e termina martedì 23 febbraio 1751 (la Pasqua cade l'11 aprile), per un totale di 8 settimane (e 4 giorni), ovvero 60 giorni. Sommando i giorni effettivi (132 – ovvero 72 più 60) e dividendo per sette, si ricava che il numero delle settimane è di 19 circa (18,86). Tenendo conto che le settimane annuali non corrispondono alle settimane teatrali (in cui vi era un giorno di riposo), i giorni di recita effettivi sono 113 (132 meno 19 – ovvero i giorni di riposo per le settimane).²¹⁵ Seppur con i problemi riscontrati a ridurre con esatta corrispondenza una commedia a settimana, si può ipotizzare senza difficoltà che sedici novità possano aver saturato perfettamente l'intera stagione 1750-51. Una riprova è fornita dall'esatta simmetria tra commedie e settimane nel progetto di Pietro Chiari per la stagione 1752-53. Da una lettera di Goldoni al Conte Arconati Visconti dell'ottobre 1752, si viene a conoscenza di un tentativo, irrealizzato, dell'abate di proporre 20 «cose nuove» al San Giovanni Grisostomo durante la stagione 1752-53.²¹⁶ È indubbio che la promessa nasca dalla volontà di emulare, migliorare e superare il progetto goldoniano (addirittura 20 testi, contro i 16 del rivale). Tuttavia bisogna notare che la stagione 1752-53 è molto lunga: da martedì 3 ottobre 1752²¹⁷ a martedì 6 marzo 1753. Dunque si contano 10 settimane (e tre giorni) per la stagione d'autunno e 10 settimane per quella del carnevale, per un totale di 20 settimane che coinciderebbero perfettamente con il numero delle novità promesse.

che su di esse egli abbia basato il calcolo.» [GENTILE, 1951, p. 23]. Tuttavia lo studioso conclude con una classica (e per chi scrive dubitabile) interpretazione del numero e delle sue implicazioni. Goldoni infatti avrebbe raddoppiato la produzione per saziare le attese del pubblico, che si aspettava otto commedie nuove all'anno, e zittire il vociferare sul suo conto, che lo dava ormai per esaurito.

²¹³ «Rifiutando pubblicamente ogni ripresa con la voce di Teodora Medebach, il poeta e il capocomico annunciano, in realtà, una svolta della loro politica impresariale: stanno optando per il 'tutto nuovo', che dovrebbe sopraffare l'anno successivo 'la concorrenza'. [...] Inoltre, Goldoni, che promette a Medebach otto commedie nuove in più delle otto previste in contratto, risarcisce questo copiosamente della perdita dell'esclusiva per le quattro da stampare in estate nel primo volume e gli garantisce due anni supplementari di esclusiva [...]. Credo davvero che, da più punti di vista, la sfida delle sedici commedie nuove abbia avuto forti ragioni economiche, oltre quelle esistenziali della dignità offesa del poeta» [HERRY II, 2009, p. 312].

²¹⁴ Sulla conclusione della stagione autunnale mi sono basata sui dati di SELFRIDGE-FIELD, 2007, p. 26. Cfr. «Le maschere si permettevano dal giorno di S. Stefano a tutto il carnevale, escluse le feste della Circoncisione e della Purificazione; nella quindicina dell'Ascensione e successivamente dal giorno dell'Ascensione fino al 10 giugno; all'epoca dell'incoronazione dei dogi, dei solenni banchetti pubblici e delle feste straordinarie, nonché dal 5 ottobre al 16 settembre, per cui si può dire che fossero permesse in quasi tutto l'anno.» [TASSINI, 1961, p. 127] e «gli spettacoli cominciavano ai primi di ottobre; venivano interrotti dal 15 a tutto il 25 dicembre, per la novena e la festa del Natale, ripigliavano il 26, nel qual giorno principiava la stagione teatrale d'inverno, che durava fino all'ultimo giorno di carnevale.» [GOZZI, 1957, p. 291]. Sarebbe necessario condurre uno studio più approfondito sulle stagioni teatrali comiche a Venezia, per capire come si comportassero i teatri comici durante la Fiera di San Martino a metà novembre. Infatti ogni teatro aveva una particolare scansione, ad esempio nel Teatro dell'Accademia degli Erranti di Brescia la stagione d'autunno segue una datazione diversa da quella veneziana: inizia verso la fine di settembre e termina il giorno prima dell'inizio dell'Avvento (il 7 dicembre). Ciononostante con ogni probabilità a chiudere l'autunno 1750 al Sant'Angelo fu *Il cavaliere di buon gusto*, l'ottava delle sedici commedie nuove, la quale, da quanto attesta l'edizione Bettinelli (infra *Appendice 2. La scansione delle sedici commedie nuove*, pp. 364-365), venne messa in scena per la prima volta l'11 dicembre.

²¹⁵ «le due stagioni di autunno e di carnevale, nella piazza veneziana, prevedevano una media di 115-120 recite, e il successo di una rappresentazione raramente andava oltre le 10 repliche» [SCANNAPIECO, 2015, pp. 189-190]. Per una descrizione della stagione teatrale veneziana cfr. SELFRIDGE-FIELD, 2007, pp. 21-44; SCANNAPIECO, 1999, pp. 150-183.

²¹⁶ MN, XIV, p. 178: «[7 ottobre 1752] Il Chiari a San Gio. Grisostomo ha promesso 20 cose nuove, fra commedie, opere e farse.»

²¹⁷ MN, XIV, pp. 178 e 777 n. 2.

Al fine di una corretta valutazione sull'adempimento dei termini contrattuali, bisogna chiarire la distinzione tra testi rappresentati in una stagione e testi consegnati dal poeta all'impresario-capocomico durante la stessa. Non sempre il numero dei titoli consegnati corrisponde a quello dei testi rappresentati, generando una situazione di squilibrio, causa di una possibile congiuntura tra le parti (chissà se nella consegna di testi valutati inadatti alla messa in scena possa risiedere una qualche insoddisfazione da parte di Medebach, come racconta il sesto capitolo del secondo libro dei *Mémoires*). Nella categoria dei testi consegnati (rispondente agli obblighi contrattuali) vengono conteggiate non solo le opere effettivamente rappresentate, ma anche quelle mai rappresentate (come *Il pantalone imprudente* o la prima versione de *Il bugiardo*) o posticipate. Si veda ad esempio il caso dell'*Erede fortunata*: ne *L'autore a chi legge* della *Donna vendicativa* viene annoverata nell'elenco dell'anno 1748-49 e il fatto che non si citi una versione I e una II della commedia, come invece per il caso de *Il bugiardo* – che nell'elenco viene dunque conteggiato due volte perché interamente riscritto –, fa supporre che il testo messo in scena nel carnevale 1750 coincida con quello consegnato l'anno precedente, senza rifacimenti sostanziali – cambiamenti presenti invece nella versione a stampa. Invece il cartellone di una stagione, prendendo come esempio quello dell'anno comico 1749-50, non comprendeva solo le novità accordate contrattualmente con il drammaturgo (*La moglie saggia*, *Il cavaliere e la dama*, *La famiglia dell'Antiquario*, *Il padre di famiglia* e *L'avvocato veneziano*), ma anche commedie consegnate in stagioni precedenti e mai messe in scena perché accantonate (ad es. *L'Erede fortunata*), oltre naturalmente alle riprese di successi degli anni comici passati (come *La putta onorata*) e una serie di 'testi da repertorio', ovvero materiale tratto dal 'baule' della compagnia e riutilizzato all'occorrenza.

Come si evince dai testi relativi alla successiva *querelle* Goldoni-Bettinelli (Manifesto di Medebach / Manifesto Goldoni / Esposto Sciugliaga), a partire dall'aprile 1753 il capocomico avrebbe consegnato all'editore trentadue testi, i quali, uniti ai dodici stampati in precedenza con il consenso del commediografo, avrebbero dato vita a undici tomi, per un totale di quarantaquattro commedie.²¹⁸

Girolamo Medebach Capo Comico Impresario nel Teatro di S. Angelo di Venezia, risolve di donare alla luce, dietro le dodici già con suo grazioso assenso stampate con li Torchi, ed assistenza del Signor Giuseppe Bettinelli Libraio all'insegna del Secolo delle Lettere in Merceria le atre trentadue appresso sé esistenti, dal medesimo accreditato Autore fatte, e dalla sua Compagnia con valore ed applauso nello scorso quinquennio rappresentate.²¹⁹

Vi mando dunque le 32. Commedie che tengo, e queste tali e quali me le ha consegnate l'Autore, e quali colla sua direzione le abbiamo fedelmente rappresentate.²²⁰

La lista offerta da Goldoni nella prefazione a *La donna vendicativa* dimostra che effettivamente nel 1753 Medebach «possedeva» trentadue opere di Goldoni non date alle stampe.

[...] voglio anche prendermi la pena di dare una distinta nota delle quaranta Commedie, colle quali ho supplito nel corso dei quattr'anni agl'impegni miei, ed eccole qui per ordine e fedelmente distese: 1. *Il Cavaliere e la Dama*: 2. *La Buona moglie*: 3. *L'Avvocato Veneziano*: 4. *La Famiglia dell'Antiquario*, o sia *La Suocera e la Nuora*: 5. *Il Padre di Famiglia*: 6. *Pantalone imprudente*, Commedia che non fu mai rappresentata, forse perché cattiva: 7. *I Flati ipocondriaci*: 8. *Le Amoroze fattucchierie di Brighella*: 9. *I Fratelli riconosciuti*, le quali tre ultime Commedie sono di quelle dette a soggetto, colla loro Dote, cioè con parte delle scene scritte: 10. *Il Teatro Comico*: 11. *La Bottega del Caffè*: 12. *Le Femmine Puntigliose*: 13. *L'Adulatore*: 14. *I Poeti*: 15. *La Pamela*: 16. *Il Cavaliere di buon gusto*: 17. *Il Giocatore*: 18. *Il vero amico*: 19. *La Finta ammalata*, o sia *Lo Speciale*: 20. *La Dama prudente*: 21. *L'Incognita perseguitata*: 22. *L'Avventuriere onorato*: 23. *La Donna volubile*: 24. *I Pettegolezzi delle donne*: 25. *Il Moliere*: 26. *La Gastalda*: 27. *L'Amante militare*: 28. *Il Tutore*: 29. *Il Trionfo della prudenza in Rosaura moglie amorosa*, o sia *La Moglie saggia*: 30. *Il Marchese di Monte Fosco*, o sia *Il Feudatario*: 31. *Le Donne gelose*: 32. *La Serva amorosa*: 33. *I Puntigli domestici*: 34. *La Figlia obbediente*: 35. *I Due Pantaloni*, o sia *I Mercatanti*:

²¹⁸ Cfr. SCANNAPIECO, 1994 (2), pp. 176-177.

²¹⁹ *Copia del Manifesto di Girolamo Medebach agli amatori del Teatro Comico* [EN, 2009, p. 195].

²²⁰ *Girolamo Medebach Impresario [...] al Signor Giuseppe Bettinelli* [EN, 2009, p. 238].

36. *La Locandiera*: 37. *Le Donne curiose*: 38. *L'Imprudente*, il di cui argomento niente ha che fare col *Pantalone imprudente*, Commedia quinta: 39. *La Donna vendicativa*: 40. *Il Bugiardo* [II versione].

Metto *Il Bugiardo* per ultimo, quantunque sia andato in iscena nell'anno secondo della scrittura perché su questo mi si può fare un obietto, ed io lo voglio risolvere. Premettasi alla risoluzione e all'obietto stesso, che nell'anno 1748, prima che scrittura alcuna passasse fra il Medebach e me, col patto verbale di zecchini cento, le seguenti cose per il di lui Teatro ho composte: 1. *L'Erede fortunata*, recitata poi l'anno dopo: 2. *La Vedova scaltra*: 3. *Il Sensale da matrimoni*: 4. *L'Uomo prudente*: 5. *La Putta onorata*: 6. *Il Nerone, tragedia*: 7. *Il Bugiardo* [I versione], e varie altre Commedie, di quelle che a soggetto si chiamano, parte di nuovo composte, e parte sopra soggetti dell'arte regolate e condotte; non numerandosi fra le Commedie fatte pel Medebach le altre due dal medesimo nell'anno primo rappresentate, cioè: *Il Tonin Bellagrazia* e *I due Veneziani Gemelli* poichè queste erano per avanti state da me composte per il di lui celebre *Pantalone Cesare d'Arbes*, da me altre volte ne' fogli miei commendato.²²¹

Dall'elenco si deduce che il drammaturgo consegnò al capocomico un totale di quarantanove commedie, così ripartite: sette opere scritte a seguito dell'accordo verbale del 1748-49, di cui una prima versione de *Il bugiardo* mai messa in scena; quaranta composte come da contratto 10 marzo 1749, di cui una mai rappresentata e tre a soggetto; due commedie scritte appositamente per Darbes.

Per cui, al fine di comprendere quali fossero i testi ancora a disposizione di Medebach per la stampa, dalle quarantanove commedie elencate da Goldoni si devono escludere: le tre a soggetto perché non si conosce lo stato e la loro effettiva rappresentazione;²²² le due scritte per Darbes in quanto non di proprietà del capocomico;²²³ le due commedie mai rappresentate, dal momento che se escluse dalla rappresentazione per scarsa qualità o rifacimento, è plausibile fossero escluse anche da una possibile stampa.²²⁴

Ricapitolando ai quarantanove testi elencati nell'*Autore a chi legge* devono esserne sottratti sette, con un rimanente di quarantadue. Si aggiunga che tra le dodici commedie stampate nei primi tre tomi dell'edizione Bettinelli con consenso dell'autore sono comprese anche due commedie (*La donna di garbo* e *I due gemelli veneziani*) non scritte appositamente per Medebach, seppur divenute di repertorio della compagnia. Così che di quelle dodici solo dieci erano di proprietà del capocomico.²²⁵ Per concludere, delle quarantadue opere elencate ne *L'autore a chi legge* de *La Donna vendicativa*, devono essere ulteriormente sottratte le dieci già edite, per un totale di trentadue, che coincide col numero complessivo dei testi ancora inediti in mano a Medebach nel 1753.

Inoltre quando Goldoni nel *Manifesto* della Paperini ammette di aver composto per Medebach nell'arco di cinque anni quarantaquattro commedie,²²⁶ in realtà si riferisce al numero totale di testi che Bettinelli si prefigge di pubblicare (trentadue commedie) o che ha già pubblicato (dodici commedie) e non espressamente a quelli scritti e messi in scena dalla compagnia Medebach (perché altrimenti l'autore avrebbe dovuto ricordare che tra i testi già pubblicati due non erano stati scritti espressamente per il capocomico).

L'esposizione al pubblico di una proposta teatrale, ovvero la «vendita», costituisce evidentemente un passo decisivo per la fortuna e la tenuta di un progetto. L'avviso agli spettatori rappresenta una prova di promozione commerciale molto delicata, soprattutto nel caso delle *sedici commedie nuove*: il drammaturgo, certo con l'appoggio dell'impresario, decide di affidare il lancio alle parole di Rosaura (nel sonetto d'addio recitato l'ultima sera del carnevale 1750), che finisce spifferando i programmi della

²²¹ MN, IV, pp. 1007-1008.

²²² *I Flati ipocondriaci, Le Amorse fattucchiere di Brighella, I Fratelli riconosciuti*.

²²³ *Il Tonin Bellagrazia* e *I due gemelli veneziani*.

²²⁴ *Pantalone imprudente* e *Il Bugiardo* [I versione].

²²⁵ *L'uomo prudente, La vedova scaltra, Il teatro comico, La putta onorata, La buona moglie, Il padre di famiglia, Il cavaliere e la dama, La famiglia dell'antiquario, L'avvocato veneziano, L'eredità fortunata*.

²²⁶ «Non sarà per me disonore che in quarantaquattro Commedie, scritte in cinque anni, e per la metà almeno con fretta, e precipitazione, ve ne siano parecchie indegne di stampa, e certamente sei almeno di queste fissato aveva non istamparle» [EN, 2009, p. 189 (*Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia*)].

stagione futura, contravvenendo al volere del poeta e assicurando che il prossimo anno «Se farà assae più de questo». Attraverso tale falsa reticenza, si vuole ovviamente incuriosire e attrarre il pubblico, senza troppo svelare, probabilmente anche perché il progetto non era stato ancora pianificato dettagliatamente (la lista completa è esibita nel *Teatro comico*, e potrebbe addirittura essere stata aggiunta nel testo a stampa). La retorica di un impegno oneroso, al limite dell'impossibile, per poeta e comici, è in grado d'innescare la curiosità e la sorpresa negli spettatori che, desiderosi di provare la tenuta di quanto loro promesso, divengono assidui frequentatori del Sant'Angelo. Seppur il progetto potrebbe vacillare a seguito di qualche sfortunata rappresentazione, la forza dello stesso risiede nella capacità di concatenazione della proposta drammatica, perché la riuscita non è garantita dal successo di ogni singola commedia, ma nella completa realizzazione dell'eccessivo numero di novità.

St'altr'anno vegnirà,
E ve zuro, Signori, e ve protesto,
St'altr'anno se farà assae più de questo.
Al vostro manifesto
Dirà qualcun, mi no ve credo un figo;
Ma el poeta el promette, e mi lo digo;
Mi lasso a lu l'intrigo;
Lu l'ha ditto de far gran novità
E quando che el l'ha ditto: el lo farà.
A mi me toccherà
Imparar, sfadigar; sfadigherò,
Con spirito, con forza, e imparerò.
Una cossa che so,
Ve digo in confidenza, ma con patto
Ch'el Poeta no sappia niente affatto.
Sto progetto l'ha fatto,
Che le Comedie soe de st'anno e l'altro

No le s'abbia mai più da veder altro;
E osservando da scaltro,
Che Venezia va drio alle novità,
Tutte Comedie niove el produrà;
E se ghe ne farà,
Se la so fantasia no vien al manco,
Una alla settimana per el manco.
[...]
Perché st'anno che vien, come che ho ditto,
El Poeta vol far presto, e pulito.
Ma cossa dighio? Zito,
Che se el me sente, certo el crierà,
E sta sorte de cosse, el me dirà,
Senza dir le se fa.
Za l'ho fatta, ch'el diga quel ch'el vol,
Una donna, se sa, taser no pol.²²⁷

Per comprendere la scansione tra fase realizzativa del progetto delle *sedici commedie nuove*, e quelle ideativa e propositiva fino alla messa in scena, sarebbe opportuno reperire testimonianze contemporanee. Tuttavia l'epistolario offre poco o nulla a riguardo, a differenza di quanto avviene invece per un secondo progetto teatrale, «uno dei progetti organicamente più definiti della carriera goldoniana, forse il più meditato in assoluto».²²⁸ Si tratta del *Progetto delle Nove Muse* elaborato per la stagione teatrale 1759-60 al San Luca, documentato dalla ricca corrispondenza tra il N.H. Francesco Vendramin e Carlo Goldoni.²²⁹

Non si intende confondere i due episodi che differiscono completamente su più piani: sono passati nove anni, Goldoni collabora per un altro teatro, per un'altra compagnia,²³⁰ con altri accordi compositivi e

²²⁷ EN 2011, pp. 177-178 vv. 33-56 e pp. 179-180 vv. 84-95 (*Sonetto [...] l'ultima sera del carnevale 1750*).

²²⁸ VESCOVO, 2001, p. 111.

²²⁹ Sulle *Nove Muse* cfr. PIERI, 2009, pp. 205-210; EAD., 2013; SCANNAPIECO, 2000, pp. 31-35; VESCOVO, 2001; EN, 2011, pp. 23-34. Il progetto ebbe un esito fallimentare. Il mediocre successo dell'*Alessandro*, recitato in ottobre per sole due sere, convinse a far slittare alla stagione successiva l'*Enea nel Lazio* e *Zoroasto* (rilevatisi altrettanti fiaschi). Delle restanti opere promesse vengono rappresentate in autunno *La scuola di ballo* e *l'Artemisia* e nel carnevale *Gl'innamorati* e *L'impresario di Smirne*. Dei due restanti componimenti, mai rappresentati, si hanno solo vaghe notizie.

²³⁰ Nella fase finale al San Luca pare che la distribuzione delle parti sia più mobile e facilmente intercambiabile, rispetto agli anni precedenti e al periodo al Sant'Angelo: «Devo inoltre rammentarle quanto ella mi promise in altri tempi, cioè di non farmi le Comedie schiave de' Comici, e queste si fanno con la molteplicità delle parti. In questa ella fa recitare quattro volte Majani, e se io fossi mai necessitato di privarmi del Majani, questa Comedia [*Amori di Alessandro*] certamente non potrebbesi più rappresentare, onde io, e li Comici perderessimo il beneficio, che si potrebbe ricavare. Ella può servirsi di 3 Morosi, 4 Donne, e sono sette, 3 Maschere, e sono dieci, e lasciare li spesati nel suo ord^e. tanto più che si leva il divertimento del Ballo al fine della Commedia. Non dico però con questo, che lei li abbandoni, ma la strada di mezzo è la più sicura. Alla mancanza di un personaggio si può riparare, ma di 3 o 4 in una sol volta no certamente.» [MANTOVANI, 1979, lettera XXIV, pp.

contrattuali. Non si rapporta con un capocomico, ma con un proprietario teatrale e direttore, il N.H. Francesco Vendramin, con il quale ha sviluppato un legame più svincolato e una distinzione di ruoli più netta. Le richieste del pubblico sono mutate e la disputa con Chiari è approdata su altri fronti. L'analogia non può risiedere neppure a livello stilistico o contenutistico: le nove Muse sono le depositarie di una rappresentazione scenica secondo il proprio attributo poetico e ognuna si impegna a utilizzare il metro più consono.²³¹ Infine se il progetto delle *sedici commedie nuove* doveva decretare la tenuta della proposta spettacolare Goldoni-Medebach, il secondo ha il compito di coronare Goldoni come poeta drammatico (non solo comico) degno dei più alti fasti del Monte Parnaso.²³² A legare i due episodi sono piuttosto le contingenze macro-strutturali che li determinano e li promuovono. Infatti anche le *Nove Muse* nascono per fronteggiare le difficoltà generatesi su più livelli durante l'anno comico 1758-59: una chiusura sfavorevole,²³³ una situazione tesa tra poeta, proprietario e comici²³⁴ e una costante esigenza di novità. Un'affinità sovrastrutturale-contenutistica tra i due

153-154]. Cfr. lettera di Goldoni a Vendramin da Bologna, 21 agosto 1759 (MN, XIV, pp. 221-226, lettera LIX) e di Vendramin a Goldoni in risposta a quella del 21 agosto (MANTOVANI, 1979, pp. 133-138, lettera XX).

²³¹ «*Apollo* Muse, canore Muse, / Nostro quest'anno il vanto / Sia d'offrire alla Città più bella / Feconda messe d'invenzion novella. / Nove in numero siete, e sieno tante / Le sceniche azion da voi medesme / In un sol loco, in vario stil prodotte. / Prenda di voi ciascuna / L'argomento dall'arte, e lo ritragga / Dalla scienza, a cui per uso inclina, / E di metro si valga a' suoi talenti / Più conforme, e più grato. In voi si desti / Nobile gara, emulazione; ma taccia / La tetra invidia scolorita in faccia.» [EN, 2011, p. 191 vv. 32-45 (*Il Monte Parnaso – Introduzione Alle recite per la prima sera dell'Autunno dell'anno 1759, e susseguente Carnovale dell'anno 1760*)]. I Clío, musa della storia, propone una tragicommedia *Gli amori di Alessandro* in versi martelliani; II Tersicore, musa della danza, introduce *La scuola del ballo* in terza rima (lettera del 22 ottobre 1759: riscosse poco meno che fischiate); III Melpomene, musa della tragedia, espone *Artemisia* in endecasillabo sciolto (con 13 repliche); IV Talia, musa della commedia, offre *Gli innamorati* in prosa e non in sdruccioli (tra il novembre e il dicembre 1759 ebbe 8 repliche ed altre nel carnevale-autunno 1760); V Urania, musa dell'astronomia, avanza *Zoroastro re dei Battriani* in martelliani; VI Euterpe, musa della musica, è rappresentata da *L'impresario delle Smirne* in versi martelliani; VII Erato, musa dell'elegia, avanza una commedia senza titolo (forse *La bella giorgiana* del dicembre 1761) e ancora senza metro; VIII Calliope, musa dell'eloquenza, della poesia eroica e del poema epico, è raffigurata in *Enea nel Lazio* andata in scena il 24 ottobre 1760 in endecasillabi sciolti; IX Polimnia, musa della retorica, a conclusione del carnevale, per la quale non si conoscono i progetti di Goldoni, il proposito era di utilizzare versi liberi con grande varietà metrica.

²³² EN, 2011, pp. 197-198 vv. 234-264: «Scendere a voi non lice / Visibilmente alla magion terrena, / E col piede immortal calcar la Scena. / Scegliere io vi consiglio / Fra il folto stuol degli odierni vati / Il più misero, incolto, umil talento, / Che sospira la via d'immortalarsi, / Ma tenta invan dal basso fango alzarsi. / [...] / Infondergli potete / Quel valor, che non ha. Col vostro aiuto / Di se stesso maggior lo renda il Fato, / E sia, vostra mercé, sofferto, e grato. / no, non temete dallo scarso ingegno / L'onor vostro schermuto. Il colto mondo / Conoscerà, che il buono / Tutto provien da voi, / E saprà, che gli error son tutti suoi. / fategli voi coraggio. Io col mio lume / Render potrò la fosca mente accesa. / Vadasi, o Muse, a cominciar l'impresa.»

²³³ «Anno comico infelice: delle sei commedie recitate tra l'autunno e il carnevale soltanto la *Dalmatina* ottenne pieno successo.» [MN, XIV, p. 789 n. 3]; «Sono assai penetrato dal poco incontro delle mie commedie dell'anno scorso, e vedo cosa vi vorrebbe per risarcire; ma mi permetta V.E. ch'io parli con cuore aperto, non so come pensi di me la Compagnia.» [MN, XIV, p. 211, (lettera XLIX: Roma, 10 Marzo 1759)]; «Del poco incontro della sua Commedia, io non saprei a chi darne la colpa se non per la prima ad un cieco universal trasporto per il Teatro di S. Samuele, per il quale qui si giudicava tutto buono, e non buono tutto quello che altrove si rappresentava.» [MANTOVANI, 1979, p. 97 (lettera X: Venezia 15 marzo 1759)]; «Nulla più le dico, perché ella ha veduto, che la sola *Dalmatina* ha avuto l'assenso del popolo; sicché la conseguenza è chiara.» [ivi, p. 118, lett. XVI, Vendramin a Goldoni in risposta a quella del 17 luglio 1759].

²³⁴ Goldoni parte da Venezia il 23 novembre 1758 (come attestano i *Notatori Gradenigo*) con il pretesto di trattarsi a Roma fino a Pasqua, ma vi resta fino al 2 o 3 luglio del 1759, quindi raggiunge Bologna e fa ritorno a Venezia soltanto nell'autunno del 1759. Goldoni scrive a Vendramin con l'intento di fermarsi a Roma e a Napoli anche l'anno successivo, ma il N.H. ricorda al poeta gli obblighi contrattuali e lo invita a ritornare. Proprio quando l'autore decide sia meglio ubbidire agli ordini, durante il viaggio tra Roma e Bologna, nasce il progetto delle *Nove Muse* [MN, XIV, p. 787 n. 1 e PIERI, 2013, p. 104 n. 6]. Cfr. MN, XIV, p. 206 (lettera XLIII: Venezia 18 novembre 1758); ivi, p. 209, (lettera XLVIII: Roma 3 marzo 1759); «Come dissi nell'altra mia a V.E., ho degli eccitamenti fortissimi per andare a Napoli, ma non ho ancora risolto. Capisco benissimo, che dovrei pensare piuttosto a ripassare i monti dopo Pasqua, e che in tal caso potrei essere per qualche tempo in Ferrara e in Verona.» [ivi, p. 211, (lettera XLIX: 10 marzo 1759)]; «Sopra la sua andata a Napoli, che vuol ch'io dica; accordarla io non posso prevedendo ciò, che ne può accadere, et avendo sotto gli occhi quanto sta appresso

momenti progettuali, come richiesta di condivisione di un progetto di rilancio con la compagnia, si deduce da una lettera di Goldoni a Vendramin del 17 marzo 1759, ancora preliminare alla fase delle *Nove Muse* (il progetto viene annunciato per la prima volta in data 17 luglio 1759), ma dimostrativa di quanto Goldoni, al fine di appianare le difficoltà presenti, auspichi di instaurare con i comici «una reciproca onesta corrispondenza»:

V.E. che ha della bontà per me, interpreti questa mia lunga lettera non per una lamentazione, ma come un sincero sfogo di un Suo servitore ossequioso, e se non è disposta a concedermi la libertà che Le chiedo, almeno non mi sia rimproverato il cattivo esito delle mie fatiche, allora quando fo quel che posso per adempire al mio dovere. Io non ho mai imputato ai comici la sfortuna delle tre commedie in quest'anno ad essi lasciate; ma non posso né meno rimproverare a me stesso di averle fatte col capo sventato. Venezia è stanca dei caratteri familiari, Venezia vuol novità. Cerchiamo di soddisfarla, ma per la via blanda di una reciproca onesta corrispondenza fra gli attori e l'autore, e sia questa animata dalla giustizia e dalla equità di V.E., a cui ossequiosamente m'inchino.²³⁵

E lo stesso Vendramin in risposta alla richiesta di Goldoni scrive:

i miei comici [...], benchè sieno un corpo senza ragione, e pieno d'impeti furiosi, pure con li benefizii si vincono, perchè li conosco, e ne sanno esser grati; ma la costanza è la più possente arma, che può valere in quest'incontro. Supposta perciò la buona intelligenza, e veridica dell'autore con li Comici tutti, oso promettere per li Comici stessi la reciproca onesta corrispondenza, da lei ricercata.²³⁶

L'elaborazione di un rilancio drammatico attraverso una proposta organica e innovativa è frutto geniale del poeta:²³⁷ è l'autore che prospetta a Vendramin l'articolazione e il contenuto del progetto, ne difende le qualità e si assume personalmente l'impegno di portarlo a termine con lo stesso, con gli attori e infine con il pubblico:

di me. Che che lei m'intende.» [MANTOVANI, 1979, pp. 96-97 (lettera X: Venezia 15 marzo 1759)]; «Sta in mia mano l'accettare o no in questa città per l'anno venturo l'impegno non solo di uno, ma di due Teatri, e siccome solamente nel carnevale in Roma si apre il Teatro, mi si offre la congiuntura di trattenermi a Napoli sino al novembre, con offerte non indifferenti; [...]. Siccome io non sapevo se determinarmi ad una simile risoluzione, col dubbio di dispiacere a V.E., ho tirato sì in lungo le mie risposte, che il Testagrossa non è più in caso di eseguire il progetto, ma il diavolo tentatore me ne fa giungere un altro di Napoli parimenti, al quale non ho ancora né affermativamente, né negativamente risposto. La mia esitanza non proviene né da volubilità, né da interesse, né da malanimo, né da vendetta, e molto meno da poca cura de' miei impegni con V.E. e colla Compagnia, e col pubblico di Venezia, che stimo ed amo e rispetto, ma da una moral persuasione che mi fosse da V.E. accordata facilmente la libertà. [...] Ora sento che V.E. insiste perchè io mantenga rigorosamente l'impegno [contrattuale di dieci anni continui] [...]. Concludo adunque su tale articolo, che sono un uomo d'onore, incapace di mancare volontariamente al mio debito, e posto che V.E. non intenda di dispensarmi, verrò a tempo opportuno per adempire al mio dovere, e siccome, andando io a Napoli, prevedo che difficilmente potrò sottrarmi da qualche impegno, supererò facilmente la curiosità, e tralascierò probabilmente d'andarvi» [MN, XIV, pp. 212-213 (lettera L: Roma, 17 marzo 1759)]. «Replico circa la ricercata licenza: da me non le sarà mai accordata. [...] La ringrazio che abbia donato qualche pensiero anche a me prima di determinarsi nelle esibizioni accennatemi, e voglio credere, che appunto per l'onestà sua ne donerà qualche altro per rifiutarle. Poteva ben essere sicura, quando avesse rimarcata nelle mie lett^e. la premura di vederla, ed esser seco, che gli notificavo, che per alcun titolo mai io potevo accordarle la ricercata licenza. La parola di *continui* non è stata posta a caso nella nota Scrittura, e se vi fi in allora la sua ragione di farlo, ella è la stessa in presente, per la quale le parti non possono sopra questo punto essere dello stesso sentimento, e si accerti, che io mai, e poi mai da alcuna rag^e., né autorità, né violenza lascierò di condurmi a dispensarla. Onde chiudo anch'io sopra questo punto con un'aperta negativa. Ella dice, che verrà a tempo opportuno, per adempire al suo dovere (espressioni della sua lett^a.), ed io gli dico, che tanto maggiore sarà in me il piacere, quanto più sollecita sarà la sua venuta a Venezia, o a Ferrara.» [MANTOVANI, 1979, pp. 109-110 (lettera XII: risposta alla lettera del 17 marzo 1759)].

²³⁵ MN, XIV, pp. 214-215 (lettera L: Roma, 17 marzo 1759).

²³⁶ MANTOVANI, 1979, p. 109 (lettera XII: in risposta alla lettera del 17 marzo 1759).

²³⁷ «Le dirò prima di tutto, e come per proemio al discorso, che in quest'anno, se V.E. non si fida di me, mi fa un torto grandissimo, avendo io concepito per corpo d'impresa di far cosa straordinaria, decorosa ed utile, se il pensier non m'inganna.» [MN, XIV, p. 221 (lettera LIX, Bologna 21 agosto 1759)].

Eccellenza Il viaggio lungo da Roma a Bologna mi ha dato campo di pensare molto al teatro di V.E. e ho concepito un'idea di novità che spero farà dello strepito. Per adempire a una tale idea vogliono essere commedie nove, cioè n. 9, assegnandone una per ciascheduna delle nove Muse con varj metri, e varj pensieri, e l'introduzione sarà il Monte Parnaso. [...] Per animarmi a una tale impresa deve concorrere la bontà di V.E. mandandomi qui subito cento ducati de' quali ho bisogno, e poi per l'esecuzione si fidi di un uomo d'onore, assicurandola che prenderò l'impegno col pubblico a tempo debito, ma per ora teniamo occulta l'idea, per non essere prevenuti dagli avversari.²³⁸

Vendramin non è entusiasta delle idee letterarie e poco «teatrali» del suo poeta, dubita la possibilità realizzativa e le spese, da quanto preventivato, non sembrano contenute.²³⁹ Goldoni comprende le cautele del padrone, ma lo assicura sulla natura «camaleontica» del nuovo progetto, in grado di trasformarsi all'occorrenza: «condurrò la cosa in maniera, che potrà eseguirsi in tutto, o in parte, senza scomparire».²⁴⁰ Se l'idea parte dal drammaturgo, l'ultima parola spetta sempre al N.H. Vendramin, il quale, seppur con qualche scetticismo, conclude e appoggia il progetto. Infatti se le *Nove Muse* sono frutto dell'ingegno di Goldoni, mai si sarebbero potute realizzare senza la fiducia e l'appoggio degli artefici del sistema, *in primis* il proprietario-impresario Vendramin e di conseguenza i suoi comici.²⁴¹ Lo stesso deve essere avvenuto per le *sedici commedie nuove*: la quantità non era solo un eccesso di lavoro e di rischio per l'autore, ma anche per la compagnia. Dunque un progetto teatrale prevede una sinergia tra i componenti che concorrono alla sua realizzazione.

Si è visto quanto per la tenuta di una proposta teatrale, come nel caso delle *sedici commedie nuove*, fosse fondamentale la modalità di *promozione* agli spettatori. Nella lettera del 17 luglio 1759, Goldoni aveva chiesto al suo interlocutore di tenere celata l'idea ancora embrionale delle *Nove Muse*, ben sapendo che la «vendita» del prodotto avrebbe richiesto una forma attraente e allusiva. La scelta contestuale e i termini di promozione al pubblico del secondo progetto presentano delle marcate affinità con quanto elaborato per le *sedici commedie nuove*: a inizio (*Nove Muse*) e/o a conclusione (*sedici commedie nuove*) della stagione, attraverso un intermediario (allora Rosaura, in questo caso Apollo e le Muse), Goldoni garantisce al pubblico il proprio impegno per la realizzazione di una proposta sorprendente, il cui fine sarà fidelizzare gli interlocutori per mezzo di un repertorio concatenato:

Se si può sperar ciò, si potrà promettere la prima sera la nuova idea, che certamente sarà strepitosa, se non altro per la nuova immaginazione, per la varietà dei metri, per la novità di alcuni, e per la catena delle cose proposte. Appunto questa tale catena deve crescere il merito a tutte le rappresentazioni, cosicché se una commedia sarà debole, la concatenazione, la renderà più soffribile, e la curiosità dei vari stili impegnerà il popolo ad intervenire. Ecco tutta l'idea. Un Cavalier, che è padrone, merita, che gliela confidi. Dipende ora da V.E. il farmela proseguire o sospendere. Se me l'accorda, Ella vede il mio impegno, ed ho cuore di mantenerlo.²⁴²

Inoltre in entrambe le manifestazioni al pubblico (*Complimento di Rosaura 1750 / Complimento di Rosaura 1751 e Monte Parnaso 1759*), Goldoni insiste su un lessico affine, caratterizzato dalle varianti semantiche dei termini «impegno/novità/ingegno» (anche studiatamente posti in rima).²⁴³

²³⁸ MN, XIV, p. 219 (lettera LVI, Bologna, 17 luglio 1759).

²³⁹ «Circa la sua idea, da me sarà custodita con il maggior de' secreti; ma la prego a riflettere, che le comedie in presente piacciono quando sono teatrali, e non di parole, o di solo Carattere. [...] Per l'impegno, ch'ella vuol prendere con il Pub[bli]co, io lo sospenderei. Sento, che le Comedie devono esser 9; il Carnovale è corto, li Comici hanno ad impararle; chi sa quanti accidenti possono nascere, e non si possono effettuare» [MANTOVANI, 1979, p. 117-118, lettera XVI].

²⁴⁰ MN, XIV, p. 220, lettera LVII, Bologna 24 luglio 1759.

²⁴¹ MN, XIV, p. 230, lettera LXII, Bologna, 11 settembre 1759: «Ho ricevuto una lettera assai cortese dal sig.r Maiani in nome della Compagnia, un'altra ne ho ricevuto dalla sig.[r]a Bresciani, e per la parte della Compagnia ho ragion di sperare una buona condiscendenza al mio progetto, e gratitudine all'attenzione che mi propongo.»

²⁴² MN XIV, p. 223, lettera LIX, Bologna 21 agosto 1759.

²⁴³ «Apollo [...] Ha l'onesto Teatro il primier loco, / L'util correzion mescendo al gioco, / E fra le colte, e chiare / Città, del bello, e dell'onesto amanti, / L'Adriaca Regina / Amar le scene, e favorirle inclina. / Spirto talor di novità inquieto / Rende il popolo, è ver, ma dolce cosa / È l'amoroso impegno, / Con cui s'applaude al fortunato ingegno.» [Il *Monte Parnaso*, EN 2011, pp. 190-191 vv. 20-29]; «Clio [...] / Udiste già lo stravagante impegno / Di quel meschino ingegno, / Che si lusinga dei superni auspici, / Fidando sol nei vostri cori amici. / Voi l'Apollo

A proposito di lessico si aggiunga una precisazione conclusiva, ma non secondaria. Negli studi critici, il progetto delle *sedici commedie nuove* è notoriamente etichettato con il *topos* di «sfida / scommessa», esteso poi anche all'episodio delle *Nove Muse*.²⁴⁴ Bisogna tuttavia puntualizzare che in tutti i testi o paratesti goldoniani (perfino nei *Mémoires*²⁴⁵) non si trova mai la parola «scommessa / sfida» in relazione alla questione delle *sedici commedie nuove* (e neppure per le *Nove Muse*²⁴⁶), ma Goldoni allude piuttosto al proprio «obbligo, impegno, dovere».²⁴⁷ L' «impegno» e il suo sinonimo

sarete, e voi le Muse, / Che all'ardito Poeta / Forza darà nella novella impresa. / Ei l'alma ha tutta a compiacervi intesa. / Sa, che nell'anno andato / Demeritò la bontà vostra, e spera / Ora la grazia di riacquistar primiera. / Ecco di primo abbordo / Tragicomica azion. Sembra, che il mondo / Di novità sol vago / Dei caratteri usati or sia mal pago.» [EN, 2011, pp. 198-199 vv. 275-289 (*Il Monte Parnaso*)]; «St'altr'anno vegnerà, / E ve zuro, Signori, e ve protesto, / St'altr'anno se farà assae più de questo. // Al vostro manifesto / Dirà qualcun, mi no ve credo un figo; / Ma el poeta el promette, e mi lo digo; // Mi lasso a lu l'intrigo; / Lu l'ha ditto de far gran novità / E quando che el l'ha ditto: el lo farà. // A mi me toccherà / Imparar, sfadigar; sfadigherò, / Con spirito, con forza, e imparerò. // Una cosa che so, / Ve digo in confidenza, ma con patto / Ch'el Poeta no sappia niente affatto. // Sto progetto l'ha fatto, / Che le Comedie soe de st'anno e l'altro / No le s'abbia mai più da veder altro; // E osservando da scaltro, / Che Venezia va drio alle novità, / Tutte Comedie niove el produrà; // E se ghe ne farà, / Se la so fantasia no vien al manco, / Una alla settimana per el manco.» [ivi, pp. 177-178 vv. 33-56 (*Sonetto [...] l'ultima sera del carnevale 1750*)]; «Squasi morta, ognun lo sa, / Poveretta, mi son stada, / E da quella volta in qua / A star ben no son tornada: / Non ostante mi m'inzegno / per supplir al nostro impegno.» e «Non ostante al mal passà, / E alla mia convalescenza, / Le mie parti ho procurà / D'imparar a sufficienza; Le Comedie, com'è el patto, / Tutte sedese s'ha fatto. // Le s'ha fatto, e s'ha compio / Dal Poeta el gran impegno; / Ma me par d'aver sentio / A criar un bell'inzegno: / Chi gh'ha dito, ch'el le faccia? / Chi gh'ha dito, ch'el se mazzà? // El l'ha fatte per impegno / Con un publico incontrà, / E alla fin l'è zonto al segno, / Né per questo el s'ha mazzà» e «Le xe fatte, o belle o brutte, / Le xe sedese compie; / Ve le avemo fatte tutte, / Squasi tutte compatie; / E se gh'è qualche mancanza, / Ve domando perdonanza.» [ivi, pp. 181-186, vv. 25-30 e 31-46 e vv. 133-138 (*Complimento [...] nell'ultima sera del Carnovale dell'anno 1751*)].

²⁴⁴ Cfr. VESCOVO, 1995, p. 145 e VESCOVO, 2001, p. 112.

²⁴⁵ Cfr. MN, I, pp. 265-266 (*Mémoires*, parte II, cap.VI); ivi, p. 268 (*Mémoires*, parte II, cap.VIII): «les trois Acteurs [Ottavio-Orazio, Florindo-Eugenio, Rosaura-Placida] tombent de propos en propos sur l'engagement de leur Auteur, qui avoit promis à la clôtüre seize Comédies nouvelles pour l'année courante: Madame Medebac assure qu'il tiendra parole, et annonce les titres».

²⁴⁶ Cfr. MN, XIV, p. 221 e p. 223, lettera LIX, Bologna 21 agosto 1759: «*Il Monte Parnaso* deve essere l'introduzione della prima sera. Apollo deve eccitare le Nove Muse a divertire in modo particolare in quest'anno Venezia, ed esse Nove Muse prenderanno l'impegno, e ciascheduna di esse proporrà un soggetto, o sia un argomento corrispondente all'attributo, che ad essa Musa danno i Poeti, e ogni una s'impegnerà di trattarlo con vario stile.» e «Ogni Musa farà il prologo alla sua commedia, a tenore dello impegno che si sarà preso la prima sera nell'introduzione.» Ivi, p. 229 (lettera LXI: Bologna 4 settembre 1759): «Per l'anno corrente sono in impegno di far qualche cosa per la mia stima e per l'interesse comune, onde poter finire coll'epoca onorata del 1759.»; ivi, p. 229 (lettera LXI, Bologna 4 settembre 1759): «Per l'anno corrente sono in impegno di far qualche cosa per la mia stima e per l'interesse comune, onde poter finire coll'epoca onorata del 1759.»; ivi, p. 231 (lettera LXIII, Venezia, 13 ottobre 1759): «Le invio una copia del mio Prologo, in cui vedrà che razza d'impegno mi sono preso quest'anno».

²⁴⁷ EN, 2009, p. 88 (*L'autore a chi legge della Bettinelli*): «non mi so risolvere a perder vanamente quel tempo, che con maggiore profitto posso, e debbo impiegare nella composizione di qualche nuova Commedia; massimamente che son nell'impegno di produrne sedici nel corso dell'anno presente»; ivi, pp. 104-105 [*Lettera dell'Autore allo Stampatore (La donna di garbo - I tomo Bettinelli)*]: «Se non avess'io in quest'anno preso pubblicamente l'impegno di dar al Teatro sedici Commedie nuove di carattere, oltre le varie Operette Buffe per Musica, che io debbo fare, e non avessi a supplire ad altre commissioni straniera, fra <le> quali, quelle di Parigi a voi ben note, Potrei formare questa mia prima commedia una particolar Prefazione, la quale in qualche modo venisse a giustificarla, e forse con ragioni, ed esempli non ispregievoli; ma certamente non ho tempo di farlo, e questo, per dir il vero, non era l'anno, in cui dovess'io dar principio alla stampa delle mie Commedie»; ivi, p. 120 [*IV Lettera dell'Autore allo Stampatore (La vedova scaltra - I tomo Bettinelli)*]: «La vostra voce amorevole, e quella d'altri amici miei, ma amici del vero, ho fatto il conto che saprà farne l'apologia quanto la Prefazione, ch'ero tentato di metterle in fronte, e così mi risparmiò questa fatica, non manco di parola, e non perdo quel tempo che m'è necessario per adempiere a tanti miei impegni»; ivi, p. 121 [*V Lettera dell'Autore allo Stampatore, (Il Teatro Comico - II tomo Bettinelli)*]: «Se a voi non fosse noto, ch'io sono occupato in lunghe, e continue fatiche, crederei certamente, che mi doveste incolpare, o di pigro, o di poco curante, poichè dal mese d'Ottobre, ch'io fui in Venezia, ho prolungato fino al presente a mandarvi la prima Commedia da dare in luce nel Tomo secondo, che desiderate di pubblicare. Ma spero che a bastanza mi scusi appresso di voi, e appresso a quelle persone ancora, che attendessero la presente edizione, l'aver veduto che mi convenne in pochi mesi

«promessa» (per cui una parte garantisce alla seconda la riuscita di un predicato) si distinguono nettamente da «scommessa» e da «sfida» (per cui le due parti sono in un contrasto attivo).²⁴⁸ Presumere che sussista una sfida, vuol dire ammettere l'esistenza di uno sfidante che potrebbe agire o sperare per il fine contrario (ruolo inadatto da attribuire al pubblico, forse più consono ai rivali) e la presenza di un *aut...aut*, cioè dalla perdita o dalla vittoria dovrebbero generarsi delle situazioni alternative. Inoltre la scommessa presume una rivalità tra contendenti, mentre per «l'impegno/la promessa/l'obbligo» si instaura un rapporto di comune sostegno e interesse tra pubblico-autore-attori. Dunque la prospettiva cambia e non pare più determinata e influenzata principalmente dalla rivalità tra Chiari, Goldoni e i rispettivi sostenitori. Il drammaturgo veneziano si assume un onere gravoso da portare a termine, che rientra in una prospettiva contrattual-impresariale di stipula tra le parti (pubblico, attori, capocomico),²⁴⁹ finalizzata alla riuscita e al successo (se nel caso delle *sedici nuove* l'impegno

dettare sedici nuove Commedie per adempiere l'obbligo mio, attenendo la promessa ch'io aveva fatta pubblicamente. Oltre a questo ebbi ancora a soddisfare nel corso del medesimo tempo alcune altre persone, che mi richiesero di quattro drammi faceti da fargli recitare in musica [*Il paese della cuccagna, Il mondo alla roversa, La mascherata e Le donne vendicate*]; e terminato il Carnovale passato, posi incontanente mano a un altro Drama che dovrà rappresentarsi in San Samuelle nel prossimo venturo Autunno [*Il conte caramella*]. Da tante, è così continue fatiche attorniato, non era possibile, ch'io potessi pensare nello stesso tempo anche all'obbligo dell'edizione.»; MN, XIV, pp. 174-175 (lettera IV, Venezia, 27 febbraio 1751): «Col terminare del carnevale, ho dato fine alle mie gravose fatiche, e posso dire che fino all'ultim'ora sono stato colla mente e colla persona occupato, mentre la decimasesta commedia l'ho posta in scena l'ultima sera di carnevale [23 febbraio, *I pettegolezzi delle donne*], con un concorso sì numeroso che più di 300 persone ritornarono indietro per mancanza di luogo, e ho avuta la consolazione di sentirla universalmente gradire, e poter far credere che dopo quindici commedie e quattro drammi non avevo ancora stancata la fantasia. Protesto però all'E.V. che una fatica simile non la farò mai più, e credo da nessuno sia stata fatta, e i miei amici tremavano che io non adempissi al gravoso impegno, e i nemici mi preparavano le fischiate.»; MN, II, p. 1051 (*Il teatro comico*, I-2): «Eugenio Sedici commedie in un anno? Pare impossibile. / Orazio Sì certamente, egli le ha fatte. Si è impegnato di farle, e le ha fatte.»; MN, I, p. 277 (*Mémoires*, II-IX): «J'avois donc renoncé au charme de ce Roman; mais dans la nécessité de multiplier mes sujets, et entouré à Mantoue comme à Venise de personnes qui m'excitoient à travailler d'après lui, j'y consentis de bon gré.»; II-IX, pp. 281-2: «La même aventure arriva au *Joueur*, qui étoit la neuvième Comédie de mon engagement, mais ne s'étant pas relevée comme avoit fait la dernière [*L'Homme de goût*], je la jugeai, d'après le Public, Pièce tombée sans ressource. [...] Le Public redemandoit *Pamela*, je refusai pour cette fois-là de le contenter; j'étois jaloux de remplir mon engagement, et j'avois encore sept Pièces nouvelles à donner.»; ivi, p. 283 (*Mémoires*, II-X): «Il n'y avoit que ce dernier mot qui me déplaisoit; on pouvoit m'accuser d'imprudence, pour avoir contracté un engagement qui pouvoit me coûter le sacrifice de ma santé ou celui de ma réputation; mais pour de l'orgueil, je n'en ai jamais eu, ou du moins je ne m'en suis jamais aperçu.»; ivi, p. 292 (*Mémoires*, II-XI): «Il ne me restoit plus qu'une Comédie à donner pour terminer l'année, et pour remplir mon engagement.»; ivi, p. 293 (*Mémoires*, II-XI): «Mais je démêlai peu-à-peu le vrai motif de cette acclamation générale. C'étoit le triomphe de mon engagement rempli.»

²⁴⁸ «Impégno s.m. Obbligo che si contrae nei confronti di una o più persone (o di una collettività), in base al quale si assicura di tener fede alla parola data, di compiere qualche cosa, di fornire una prestazione; promessa». [BATTAGLIA, 1995, vol. VII, p. 430] / «Promessa s.f. Dichiarazione con la quale ci si impegna a fare o dare qualcosa che altri richiede, che gli spetta o gli è comunque gradito. – In particolare: offerta spontanea, disinteressata, o compiuta con il fine di chiedere una contropartita [...]. In senso concreto: ciò che è stato promesso; l'impegno assunto, il beneficio o, anche, l'oggetto offerto.» [ivi, vol. XIV, p. 584] / «Scommessa s.f. – 1. Convenzione fra due o più soggetti, in base alla quale il premio o la posta (per lo più una somma di denaro risultante dal contributo di ciascun partecipante) è attribuita come vincita a quello dei partecipanti che risulterà avere fatto un'affermazione (previsione o pronostico) esatta intorno a un fatto incerto nella sua consistenza attuale o nel suo futuro esito su cui vi sono disparità di convinzioni». [ivi, vol. XVIII, p. 133] «Sfida s.f. [...] 2. Invito rivolto a qualcuno a gareggiare, a competere in un determinato sport o prova di abilità o di forza [...] 3. Provocazione audace e anche temeraria nei confronti di altri che si considerano superiori o di situazioni, di imprese, di iniziative difficili, ardue, ai limiti delle proprie capacità». [ivi, vol. XVIII, p. 877]

²⁴⁹ Con il termine di «impegno» Goldoni allude anche ai vincoli con le compagnie. Cfr. Lettere a Vendramin; MN, I, p. 315 (*Mémoires*, parte II, cap. XVI): «*Les Femmes curieuses* firent la clôture de l'année comique, et ce fut la dernière Piece de mon engagement avec Medebac.»; MN, IV, pp. 1007-1009: «voglio anche prendermi la pena di dare una distinta nota delle quaranta Commedie, colle quali ho supplito nel corso dei quattr'anni agl'impegni miei, ed eccole qui per ordine e fedelmente distese [...]. Leggi, Lettor carissimo, il capitolo secondo della scrittura nostra, e vedrai essere stato l'impegno mio di dar *otto Commedie e due Opere* per ogni anno e non dicesi: [...]. [La donna vendicativa] Fu da me consegnata nel Carnovale dell'anno 1752, a tenor dell'impegno».

sarà vincente, non altrettanto si può dire per il progetto delle *Nove Muse*). Nella vicenda del poeta al Sant'Angelo, la vera sfida è un'altra. Si tratta del progetto teatrale elaborato dal sodalizio Goldoni-Medebach, cioè affittare un teatro non consolidato, fronteggiare la forte concorrenza del San Luca e del San Samuele e mettere in scena una commedia regolata per superare gli impacci della commedia dell'arte, augurandosi la fortuna della stessa proposta.

3. L'edizione Bettinelli e la rottura con Medebach

Goldoni reagisce all'anno comico 1749-50 non solo con l'impegno delle *sedici commedie nuove*, ma anche con l'avvio della stampa delle proprie commedie con Giuseppe Bettinelli, coronamento letterario e definizione teorica dei termini e tempi del rinnovamento comico.²⁵⁰

Ne *Lo stampatore a' Lettori* del primo tomo, uscito il 22 settembre 1750 (con circa quindici giorni d'anticipo rispetto all'apertura della stagione veneziana), Bettinelli ammette di essere stato mosso al progetto dal possibile profitto economico (dato il grande successo che a teatro avevano riscosso le commedie) e dall'amicizia che da tempo lo legava allo stesso autore.²⁵¹ Quindi lo stampatore non avrebbe potuto procedere alla stampa con il semplice consenso dell'autore, ma è stato necessario l'intervento di «comuni Padroni», i quali, prima di accondiscendere, hanno valutato che l'edizione non nuocesse al vero scopo della produzione comica, ovvero la rappresentazione.²⁵²

Ad alludere a un progetto condiviso, sia pure nella retorica della costrizione dell'autore renitente, è lo stesso Goldoni che ne *L'Autore a chi legge* dichiara: «Rassegnandomi alle persuasioni, e agli amorevoli desideri de' miei Padroni, e de' miei Amici, di molti de' quali è non men venerabile il Giudizio, che rispettabile l'Autorità, do alle Stampe le Commedie, che ho scritte sinora, e che tuttavia vo scrivendo ad uso de' Teatri d'Italia».²⁵³ L'autore apre la sua raccolta ponendosi fin da subito in un contesto di protezione, dichiarando di non agire contro il volere dei propri padroni, i quali anzi lo incitano con «amorevoli desideri». In un contesto retorico-prefativo di *captatio benevolentiae*, Goldoni dichiara anche di non voler sacrificare neppure un'ora del proprio tempo, destinato unicamente a soddisfare l'impegno delle *sedici commedie nuove* (dunque a un dovere di poeta teatrale), rispetto a un'introduzione erudita richiesta per una consacrazione letterario-autoriale (dunque a un dovere di poeta-letterato).²⁵⁴

Di fatto Goldoni consegna le commedie a Bettinelli solo dopo aver avuto l'approvazione di «Cavalieri nostri comuni Padroni», ovvero un novero di persone tra le quali i diretti interessati all'utile teatrale, che hanno agito in difesa dei diritti impresariali, e i protettori che sostengono e promuovono il rinnovamento ideologico attraverso la stampa. La figura di Medebach, forse non direttamente assimilabile a quella dei «comuni Padroni», rappresenta la parte più interessata all'oggetto da preservare: il diritto e l'esclusività d'uso teatrale delle commedie pagate all'autore.²⁵⁵ Non si intende a questo punto affermare che il progetto editoriale avesse giocato a primo acchito a favore di Medebach, il quale ovviamente non può che essere stato, almeno inizialmente, scettico.²⁵⁶ Se, come è stato

²⁵⁰ Cfr. SCANNAPIECO, 1994, p. 154; SCANNAPIECO, 2007, p. 23; SCANNAPIECO, 2000, p. 52.

²⁵¹ Sui legami tra Bettinelli e Goldoni prima del 1750 vedi SCANNAPIECO, 1994; EAD., 1994 (2); EAD., 1995.

²⁵² «Questa nostra reciproca amicizia ha ispirato in me il coraggio di apertamente recargli li originali delle sue Commedie per pubblicarle con le mie stampe, ma ciò non potei ottenere se non col mezzo di replicate istanze, e della validissima interposizione di molti Cavalieri nostri comuni Padroni, che si sono perciò impegnati, e che indotto l'anno a promettermi prima, e poi a consegnarmi le prime quattro Commedie in questo mio primo volume contenute, [...] sempre però in modo tale che il merito e l'utile della novità non sia dalla stampa tolto al Teatro, pel quale principalmente sono esse composte.» [EN, 2009, p. 230].

²⁵³ Ivi, p. 87.

²⁵⁴ Ivi, pp. 87-88.

²⁵⁵ Sulla fisionomia di questi «comuni padroni» sono concorde con due interpretazioni nate per opposizione, ma conciliabili e non contraddittorie (cfr. PIERI, 1993, pp. 266-267 e SCANNAPIECO, 1994, pp. 167-186).

²⁵⁶ «Cependant, on ne vit pas de gloire; il ne me restoit d'autre ressource que celle de l'impression de mes Œuvres; mais qui l'auroit cru? Medebac s'y opposa, et quelques-uns de ses procteurs lui donnoient raison. Cet homme mes contestoit les droits d'Auteur, sous prétexte d'avoir acheté mes ouvrages. J'avois encore du temps

dimostrato, è indubitabile che il progetto goldoniano viene promosso e sostenuto, in virtù di un programma culturale allargato, da una rete social-culturale di nobili e potenti protettori, ciò non vuol dire rinnegare a Medebach un ruolo decisivo e determinante per la conformazione del progetto editoriale. Il capocomico partecipa e accetta di dettare i tempi per la stampa in modo che l'edizione, direttamente o indirettamente, funzioni da cassa di risonanza per la stessa compagnia. Inoltre il drammaturgo non «raddoppia», o meglio, non satura di novità la stagione teatrale 1750-51 «gratuitamente», si è visto dalla prefazione a *La donna vendicativa* che il numero delle commedie pattuite contrattualmente coincide con il numero delle realizzate, tutt'al più Goldoni concorda di anticipare o completare il numero delle opere che doveva al capocomico. In questo modo Medebach detiene l'esclusività per i prossimi tre anni di un numero quasi doppio di commedie rispetto a quelle annualmente promesse e quindi può considerarsi risarcito e ricompensato di quelle che perdeva con la stampa (quattro testi all'anno).

Sul fatto che il capocomico detenesse in termini materiali e di proprietà il 'copione originale' di una commedia si consideri la seconda edizione a *La reginella* di Francesco Grisellini uscita 1770 presso il libraio veneziano Bassaglia, ma scritta nei primi anni '50 per i comici del San Giovanni Grisostomo.²⁵⁷ La stampa presenta una doppia prefazione, d'autore e d'editore, dalla quale si deduce che lo stesso poeta partecipa al progetto, ma il testo nella sua versione originale, ovvero così come era stato scritto per i comici dei teatri Grimani, non viene consegnata a Bassaglia da Grisellini, ma da Giovanni Roffi, capocomico al teatro del Cocomero. Non a caso Gaetano Casali, per il quale la commedia era stata composta quando era capocomico al San Giovanni Grisostomo, nel 1767 era entrato a far parte della compagnia fiorentina e lo stesso anno, a dire di Bartoli, l'attore era morto, lasciando probabilmente i copioni nelle mani del direttore, ovvero Giovanni Roffi.²⁵⁸

Rarissimi essendo divenuti gli esemplari dell'edizione Fiorentina, e venendo questa Commedia moltissimo ricercata dai dilettanti della Comica, sonomi quindi determinato a riprodurla in luce, servendomi però dello stesso originale dell'Autore, ch'era posseduto dal Sig. Roffi di Firenze, il quale cortesemente me lo concedette. L'Autore medesimo, a mia istanza l'ha ritoccato, senza però cangiarvi alcuna cosa essenziale. Io dunque, genuina e sincera, quale da lui fu composta, presento al Pubblico questa leggiadra e fortunata Commedia.²⁵⁹

A sostegno del ruolo attivo assunto da Medebach, si aggiunga un'allusione enigmatica e significativa. Da due stralci contenuti nella *Risposta data alla Lettera dell'avvocato Carlo Goldoni*²⁶⁰ si

à rester avec lui; je ne puvois pas, ou, pour mieux dire, je ne voulois pas être en procès avec des personnes que je devois voir tous les jours; j'aimois trop la paix pour la sacrifier à l'intérêt; je cédaï mes prétentions, et je me contentai de la *permission* de faire imprimer, chaque année, un seul volume de mes Comédies; je compris, par cette *permission* singulière, que Medebac comptoit m'avoir attaché à lui pendant ma vie; mais je n'attendis que la fin de la cinquième année pour le remercier.» [MN, I, pp. 294-295 (*Mémoires*, parte II, cap. XII)]. Anche nei *Mémoires* Goldoni allude all'iniziale opposizione di Medebach, non senza capovolgere cronologicamente gli eventi (tra la stampa e la conclusione sedici commedie nuove) e distorcere a proprio favore la regolamentazione dei diritti sul testo teatrale. Infatti bisogna distinguere tra l'odierno concetto di 'diritto d'autore' e la settecentesca distinzione tra 'diritto di dominio' e un 'diritto d'uso', sulla base della quale in nessun modo l'autore avrebbe potuto pregiudicare lo *jus privativo* (= Diritto di esigere un introito su un determinato prodotto) del compratore del prodotto-commedia: «Moderate, caro Dottore, per poco il vostro caldo politico; e qui tra noi a quattro occhi si esamini il punto principale di Questa gran differenza; [...]. Vendendo al Medebach le vostre Commedie, io son d'accordo con voi, che ne avete venduto l'uso soltanto, ma il dominio non mai. Sarà sempre vero, che voi ne siete il Padrone, essendone voi solo l'Autore. Ma Domando io quella padronanza o dominio, che restavi sulle vostre Commedie può mai lecitamente essere tale, che pregiudichi all'uso venduto altrui e gli tolga il suo *jus privativo*, facendolo comune a tutto il genere umano?» [EN, 2009, p. 251 (*Risposta data alla Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni dall'Amico suo di Venezia*)].

²⁵⁷ Infra 1753: *uno scisma nel panorama teatrale veneziano*, pp. 151-154.

²⁵⁸ BARTOLI, 1978, I, pp. 156-157.

²⁵⁹ REGINELLA, 1770, pp. n.n. [*Avviso al lettore*].

²⁶⁰ È un opuscolo di 24 pagine in dodicesimo, senza indicazione di data, luogo di stampa e tipografo, conservato nella Biblioteca di casa Goldoni (coll. 41-b-161). La lettera è segnalata per la prima volta da Cesare Musatti [MUSATTI, 1908] ed è studiata da Franco Čale [ČALE, 1966], la cui tesi è stata brillantemente smontata da

potrebbe supporre l'esistenza di un legame tra la ricompensa dovuta a Goldoni da Medebach e quella da Bettinelli.

Pretendereste mai, che questi pure andassero a conto di mercede delle fatiche vostre fatte per il Medebach [si riferisce ai 3.000 ducati dati da Medebach a Bettinelli per l'edizione], e da lui non pagate quel tanto, che pare a voi si meritasse la vostra bravura. Sia col nome del Cielo; ma non dite poi, che il Medebach non vi dava se non se 450 ducati all'anno, perocchè, se vedeste mai l'Abaco, compresi quelli avuti dal Bettinelli, ve ne diede settecento all'anno per tre anni continui.

No, amico mio, non vi ritrattò egli barbaramente; perché il contratto suddetto non poteva essere più svantaggioso per lui. *Quattrocento e cinquanta ducati vi diede egli della sua borsa per otto Commedie; e cinquecento di quella del Bettinelli, che a piacimento suo tener potea serrata per voi. [...] bisogna che diciate così: In cinque anni ho avuti dal Medebach Ducati 2160, e dal Bettinelli per messo suo altri 750, che fanno in tutto 2910. Ora il Medebach dalla stampa delle mie Commedie ne ricava ducati mille seicento; ma quanto vien egli a perdere, per essersi le medesime fatte comuni per colpa mia a' Commedianti tutti d'Italia?*²⁶¹

Nel primo passo in corsivo il soggetto operante, ovvero colui che ricompensa annualmente Goldoni, è Medebach; nel secondo invece distintamente il capocomico e lo stampatore, seppur per mezzo del precedente, retribuiscono il poeta. Sia che le affermazioni siano interpretate come vincolo reale (ovvero credere che il compenso di Bettinelli al poeta passasse attraverso Medebach), sia come semplicemente simbolico, ipotesi più pertinente (che solo grazie al consenso di Medebach, Goldoni abbia potuto godere degli introiti di Bettinelli e che non vi sia nessun passaggio materiale tra editore e capocomico del denaro destinato all'autore), è indubitabile che Medebach assuma una funzione decisionale imprescindibile e non secondaria negli accordi per i termini della stampa.

Tuttavia non risulta facile comprendere l'evoluzione della posizione di Medebach in rapporto all'edizione. Nella Lettera-Manifesto all'edizione Paperini, Goldoni lascia intendere che il capocomico minacciò di opporsi al «proseguimento della mia stampa» ricorrendo alla giustizia:

Quando egli [Medebach] si oppose al proseguimento della mia stampa, e ricorrendo al Giudice competente, volea impegnarmi in una Causa, colla minaccia in seguito dell'Appello, in caso di mia vittoria, fondava egli le sue ragioni sul danno, che recar poteagli la mia Edizione, rendendo pubbliche quelle tali Commedie, ch'egli voleva per sé solo nel suo Baule sepolte; ma ora fa conoscere, che non lo zelo delle Commedie, ma l'interesse lo domina, poiché quattro sole Commedie all'anno io solea stampare, e pronto era a promettere di non eccedere tal numero, ed egli ora le stampe tutte, e in grazia de' mille e seicento Ducati, gli si desta in mente *l'onesto lodevole oggetto, che defraudato non resti il pubblico del proseguimento di tale stampa.*²⁶²

Ma quando Medebach avrebbe pronunciato questa intimidazione? Il termine «proseguimento», sinonimo di «continuazione», induce ad escludere la possibilità che Medebach abbia minacciato un'azione giudiziaria durante la fase di ideazione del progetto editoriale, ma sia più plausibile un'opposizione in corso di stampa. Nell'*Esposto di Stefano Sciugliaga ai Riformatori dello studio di Padova*, senza data, ma successivo al 22 agosto 1755, pronunciato in difesa di Goldoni nella vertenza contro Bettinelli, si precisa ancora una volta l'esistenza di un'istanza da parte di Medebach perché

Mattozzi [MATTOZZI, 1972, pp. 101-109]. Mattozzi nega la paternità del testo a Stefano Sciugliaga, dimostra l'appartenenza dell'anonimo scrittore a uno schieramento filo-Medebach, evidenzia la competenza giuridica e ricostruisce la data *post quem* del testo (novembre 1753). Infatti si deduce che sono passati sei mesi dall'uscita del primo tomo Paperini, il quale prometteva la conclusione dell'edizione in dieci mesi, invece era arrivata solamente al terzo tomo: «e temo assai, che a tenore delle vostre promesse non escano in dieci mesi i dieci tomi della vostra Edizione Fiorentina, quando in sei mesi a questa ora non ne sono usciti che tre.» [EN, 2009, p. 259].

²⁶¹ Ivi, p. 256.

²⁶² EN, 2009, p. 191. Nell'interpretazione di questo passo Roberta Turchi compie un errore (ivi, p. 211 n. 7): Goldoni non può riferirsi a Bettinelli, dal momento che il soggetto è Medebach e che lo stampatore si rivolgerà ai Riformatori dello studio di Padova solo il 24 maggio 1753 (il *Manifesto* è del 28 aprile).

«negato fosse al Bettinelli il mandato di proseguire la stampa».²⁶³ Non si conosce l'esito e lo sviluppo della minaccia: Ivo Mattozzi afferma che dalle sue ricerche archivistiche in più fondi (Riformatori dello studio di Padova, Esecutori alla Bestemmia, Inquisitori di Stato, Quarantia Civil Vecchia, Avogaria di Comun e altri archivi giudiziari), relative agli anni 1753-54, non è emerso nulla in riferimento (forse che la minaccia sia da collocare in un periodo antecedente: tra la stipula del contratto tra Goldoni e Vendramin nel febbraio 1752 e il passaggio al San Luca nella Quaresima del 1753?).²⁶⁴

Questa serie di prove, apparentemente ancora poco limpide, certificano un dato inequivocabile: il ruolo attivo di Medebach nei confronti della stampa Bettinelli, ruolo che tra il 1750 e il 1753 subisce una trasformazione. Goldoni lascia intendere che l'ingiusto e avido capocomico agisca al fine d'isolare dal progetto editoriale l'autore per salvaguardare e incrementare i propri introiti. L'atteggiamento sarebbe confermato anche dal racconto dei *Mémoires*, in cui si allude a un intervento preventivo di Medebach con Bettinelli contro un «ingenuo» Goldoni costretto a subire «l'empietà e la crudeltà» del suo padrone coalizzato con l'editore.²⁶⁵

Se egli [Medebach] mi avesse fatta palese la interessata sua mira, lo avrei saziato anche in questo, e purchè si stampassero, avrei diviso con lui quell'utile, che doveva essere tutto mio, quell'utile, che se non mi conveniva come Autore di quelle Commedie, che va millantando essergli state *da me vendute*, mi si aspettava almeno per la faticosissima correzione di che abbisognan, onde l'Edizione non fosse spuria, imperfetta, deforme, come ella (povero *Bettinelli!*) riescirà senza fallo.²⁶⁶

Comprendere il cambiamento di Medebach vuol dire cercare di capire quali termini mutano rispetto all'iniziale *permission* pronunciata dal capocomico come concessione per la stampa.

[...] m'avete confessato più volte voi stesso, e lo sa il mondo tutto, che per stampare i tre primi Tomi delle vostre Commedie procurata vi siete graziosamente la sua [di Medebach] permissione; e che ve l'ha egli accordata, salve sempre le sue ragioni, restringendo la medesima, e *limitandola a quel solo tempo, che voi seguitato avete a scriver per lui*. [...] Poteva egli [Medebach] soggiungervi: [...] *Aspetti, che finisca di valermene al mio bisogno, e allora le stampi per gloria sua, che adesso questa gloria mi costerebbe un po' troppo*.²⁶⁷

²⁶³ MATTOZZI, 1972, p. 150: «Rilevo però che il Medebach professandosi proprietario delle commedie per la sua compagnia composte dal Goldoni, annualmente salariato, non per ogni commedia con un tanto corrisposto, aveva fatto istanza che negato fosse al Bettinelli il mandato per proseguire la stampa, e qui si rifonda una presontiva ragione del signor Bettinelli, che, per non restare privo del vantaggio dal Medebach offertogli, ha creduto di proprio interesse di mancare al Goldoni ed attaccarsi al capocomico».

²⁶⁴ Ivi, pp. 110-111.

²⁶⁵ «La Troupe devoit aller passer le printemps et l'été à *Livourne*; je comptois rester à Venise, et mon premier soin fut celui de mon Edition. Le Libraire *Bettinelli* avoit publié les deux premiers volumes de mon Théâtre; j'allai donc lui apporter le manuscrit du troisième; mais *quel fut mon étonnement, lorsque cet homme flegmatique me dit tout bonnement, et d'un sang-froid glacial, qu'il ne pouvoit plus recevoir de moi mes originaux, qu'il les tenoit de la main de Medebac, et que c'étoit pour le compte de ce Comédien qu'il alloit continuer l'Edition*. [...] Bettinelli à qui j'avois consenti, trop légèrement peut-être, qu'on donnât le privilège de l'impression de mes Œuvres, avoit été gagné par de l'argent; et j'avois à combattre contre le Directeur qui me disputoit la propriété de mes Pièces, et contre le Libraire qui étoit en possession de la faculté de les publier. J'aurois gagné sans doute mon procès, mais il falloit plaider, et la chicane est la même par-tout: je pris le parti plus court; j'allai à Florence sur-le-champ; je recommençai une nouvelle Edition, je laissai *Medebac* et *Bettinelli* en liberté d'en faire une à Venise, mais je publiai un prospectus qui les terrassa l'un et l'autre, car je proposois des changements et des corrections» [MN, I, pp. 317-318 (*Mémoires*, parte II, cap. XVII), il corsivo è mio].

²⁶⁶ EN, 2009, pp. 191-192 (*Lettera dell'avvocato Carlo Goldoni*).

²⁶⁷ Ivi, p. 252 (*Risposta data alla Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni dall'Amico suo di Venezia*), il corsivo è mio. Cfr. anche il *Manifesto-Medebach* al quarto tomo Bettinelli [ivi, pp. 238-239 (il corsivo è mio)]: «Le premure che mostra il pubblico di vedere continuata la da voi la intrapresa edizione delle Commedie del celebre Sig. Dottor Goldoni, e le tante, e sì replicate istanze che mi ci son state fatte, m' inducono a far un sacrificio di un capitale altrettanto per me, prezioso, quanto egli è di tal natura, che col pubblicarlo lo perdo, ad onta del notabile dispendio da me fatto per acquistarlo. Lo perdo, come vedete, perché pubblicandolo voi colle vostre stampe, lo rendete ad ogni altra Compagnia comica comune; e lo perdo per sempre, perché il degno suo Autore non è più in caso di adoperare la sua erudita penna per favorirmi, per essere passato a scrivere per un altro non men decoroso, che rinomato Teatro. Vi mando dunque le 32. Commedie che tengo, e queste tali e quali me le ha consegnate l'Autore, e quali colla sua direzione le abbiamo fedelmente rappresentate.».

In un primo momento Medebach acconsente al progetto, ma secondo vincoli precisi: il numero dei testi consegnati a Bettinelli è di quattro per anno, non possono essere stampate le commedie di prossima o in corso di rappresentazione²⁶⁸ e soprattutto la pubblicazione può avvenire solo durante il periodo di collaborazione del poeta per la compagnia (da qui il sarcasmo retrospettivo dei *Mémoires*, nei quali il capocomico avrebbe supposto che Goldoni sarebbe stato legato a lui a vita). Con queste clausole Medebach si garantisce, ancora per qualche anno, il diritto esclusivo di recita sui testi appena consegnati dal poeta e promuove la propria compagnia come fedele rappresentante del rinnovamento teatrale goldoniano (se Goldoni è l'ingegno creatore, la compagnia Medebach è lo strumento di realizzazione). Senonché quando il poeta lascia il Sant'Angelo, sottoscrivendo con un anno d'anticipo un contratto con il N.H. Antonio Vendramin,²⁶⁹ Medebach sa di avere perso per sempre un potenziale e di essere legittimo detentore di commedie destinate a non avere più una rigenerazione, le quali a breve potrebbero divenire di dominio pubblico per altra strada (quella che, tra l'altro, Goldoni millanta di voler intraprendere). Unica soluzione è sfruttare il corpo dei manoscritti ancora inediti attraverso un accordo privilegiato con Bettinelli, eliminando l'intermediazione di Goldoni.²⁷⁰

Perché i rapporti tra Goldoni e Medebach si incrinano e il sodalizio sembra vacillare già alla fine dell'autunno 1751? Si ripercorrerà questo nodo cruciale a partire dall'esito finale, ovvero dal passaggio del poeta al San Luca. Con il carnevale 1753 ha fine l'accordo quadriennale che legava Goldoni a Medebach (siglato il 10 marzo 1749), ma già dal 15 febbraio 1752 il poeta si era impegnato, a iniziare dalla Quaresima dell'anno successivo, in un vincolo decennale con il N.H. Antonio Vendramin.²⁷¹ La proposta drammatica al San Luca, da oltre un secolo rinomato e autorevole teatro della *commedia dell'arte*, probabilmente intorno alla metà del XVIII secolo inizia ad arrancare.²⁷² L'impresa Vendramin sembra subire uno scacco di fronte all'insorgente astro «riformistico» della commedia «nuova» di Goldoni-Medebach e alla contromossa della commedia parodia-rifacimento o romanzesca dei teatri Grimani; il proprietario aveva provveduto in fretta e furia ad assoldare un nuovo poeta di compagnia, Francesco Grisellini, ma l'esito sfortunato del *Il marito dissolto* nel carnevale 1752 probabilmente spinse a interrompere il progetto fin dal suo nascere.

Data questa situazione, il N.H. Antonio Vendramin avrà osservato da lontano le difficoltà di Goldoni al Sant'Angelo, addirittura un anno prima della conclusione dell'impegno con quel teatro, vedendo nel poeta il possibile asso nella manica da giocare per un rinnovamento repertoriale. Questa eventualità si evince anche dalla dedica al N.H. Antonio Vendramin della commedia *L'Adulatore*:

²⁶⁸ Clausola riconosciuta dallo stesso Goldoni. Nella *Lettera I dell'Autore allo stampatore (La donna di garbo, Mantova 1750)* il drammaturgo avrebbe desiderato porre a fronte di tutte le commedie *Il teatro comico*, «ma non è giusto, che io pubblichi quelle Commedie, che non si sono per anco rappresentate. Col tempo passeranno tutte dalla Scena al Torchio, ma ci vuol discrezione.» [EN, 2009, p. 109].

²⁶⁹ Nel contratto con Vendramin, guarda caso, si dedica un capitolo specifico e dettagliato per regolare il diritto di Goldoni di stampare le commedie: «8°. sia in libertà del Goldoni suddetto poter stampare le commedie, che averà fatte per il suddetto Nobil uomo, tre anni dopo, che saranno state in Venezia recitate, e non prima.» [MANTOVANI, 1979, p. 25].

²⁷⁰ EN, 2009, pp. 252-253 (*Risposta data alla Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni dall'Amico suo di Venezia*).

²⁷¹ Visionato personalmente il primo contratto con Vendramin si esclude categoricamente la lettura 1752 m.v., infatti nel documento l'anno compare nella canonica forma «1751/52». Dunque sono ammissibili le sole diciture 1751 m.v. o 1752. Già Mangini: «il primo contratto, che porta la data - si badi bene - del 15 febbraio 1752 (non si tratta di *more veneto*).» [MANTOVANI, 1979, p. XI]. Se non bastasse in una lettera al Conte Giuseppe Arconati Visconti (MN, XIV, p. 179) del 7 ottobre 1752 Goldoni espone come evento ormai certo il prossimo passaggio alla compagnia del San Luca. In una lettura successiva Roberta Turchi compie un grave errore: seppur citi il contratto dall'edizione Mangini-Mantovani, senza motivare, scrive «nel contratto stipulato col Vendramin il 15 febbraio 1752 (m.v.).» [EN, 2011, p. 139]. La trascrizione del contratto con Girolamo Medebach si trova ne *L'Autore a chi legge de La donna vendicativa* [MN, p. 1006]. I contratti con i Vendramin sono conservati nell'*Archivio Vendramin* (Biblioteca di Casa Goldoni) e le trascrizioni si trovano in MANTOVANI, 1979. Sul contratto tra Goldoni e il N.H. Antonio Vendramin cfr. GUCCINI, 1987 e ALBERTI, 2004, p. 27.

²⁷² SPINELLI, 1882, pp. 52-55.

V. E., Padrone di un antico, spazioso, accreditato Teatro, e di una compagnia di Comici valorosi, ha scelto me per Compositore di cose nuove; mi ha per dieci anni avvenire onorato di cotal carico, fidandosi ch'io possa (in questi nostri giorni, in cui si è reso il Popolo oltremodo difficile ad esser soddisfatto) sostenere l'onore delle Vostre Scene e quello degli Attori Vostrî.²⁷³

Resta ovviamente da capire quando il poeta abbia avvisato il capocomico della decisione. Nell'autobiografia (II-XVI) l'autore racconta di aver avvertito Medebach già nella novena del Natale del 1751, dunque con largo anticipo, e che questi, con un atteggiamento di garbata dolenza, avrebbe concesso al poeta la piena libertà, lasciando a terzi il compito di interagire per convincerlo a desistere, ma senza esito.²⁷⁴ Gli ultimi anni al Sant'Angelo sono raccontati nei *Mémoires* con grande confusione cronologica e accavallamento di avvenimenti: il capito XIII si chiude con l'autunno del 1751; il XIV si apre con la novena di Natale dello stesso anno e si dilunga illustrando le commedie del carnevale; mentre affida al XV il riassunto dei fatti fino all'autunno del 1752. Dunque parrebbe spontaneo chiedersi come mai nel capitolo XVI, consacrato al carnevale 1752-53, si debba tornare a raccontare episodi risalenti a due capitoli prima. La risposta potrebbe arrivare non per una ragione sequenziale, ma strutturale. Infatti il XVI capitolo segna la conclusione del legame con Medebach e quindi potrebbe essere ammissibile affidare a queste pagine il racconto, seppur frammentario, dello scioglimento del sodalizio con il capocomico.

Nella *Dedica all'Adulatore*, nel secondo tomo Paperini uscito giusto a ridosso del passaggio nel 1753, Goldoni cripticamente scrive:

V. E. mi ha dato i più efficaci segni di benignità, di amore, allorché penando io a distaccarmi da quella Compagnia Comica, per cui aveva cinque anni sudato, seppe in me compatire le mie onestissime convenienze, diè tempo ad altri di vincolarmi; e allora a braccia aperte mi accolse, quando forse, per il lungo stancheggio, avrebbe potuto ragionevolmente scacciarmi.²⁷⁵

Il passaggio dal Sant'Angelo al San Luca non deve essere stato né facile, né veloce, ma anzi possiede lunghe premesse. Se Goldoni inizia a collaborare per il nuovo teatro nella stagione primaverile, quando lo si attesta a Firenze e Livorno nell'aprile del 1753 a seguito della compagnia e in linea con quanto pattuito, e se per «distaccarmi» e «vincolarmi» vi è stato bisogno di un tempo tale da provocare l'arezza del nuovo padrone, si potrebbe dedurre che questo periodo di passaggio lungo e difficile sia da collocare nei mesi antecedenti (e dunque non a partire dall'aprile 1753).

Intervengono altre prove a sostegno del discorso. Nel paragrafo conclusivo al primo *Manifesto* all'edizione Paperini (poi tagliato nella versione a stampa), uscito come foglio sciolto, si legge un'accusa abbastanza compromettente contro Medebach, il quale non avrebbe acconsentito a un aumento di 100 ducati della paga, così da farsi sfuggire il poeta:

Figuratevi ora voi, Amico carissimo, in quale imbarazzo mi trovo. Ho da correggere cinquanta Commedie, poiché le dodici anche stampate muteranno di situazione, e forse anche di qualche aspetto. Ho poi l'altro non minore impegno della Compagnia de' Comici di S. Luca, per i quali devo novellamente scrivere, e non lo trascurerò certamente, perché il dover mio lo richiede, e perché

²⁷³ MN, III, p. 167.

²⁷⁴ Sull'apparente incongruenza cronologica si è interessata Sara Mamone esprimendo alcune perplessità: spesso i ricordi dell'ottantenne Goldoni non sono precisi; alla novena del 1751 non siamo effettivamente in procinto della scadenza del contratto (scade nel marzo del 1753); da altre fonti non appare che nel corso del 1752 Medebach sia preoccupato per questa partenza, neppure il resto della compagnia appare in allarme: «Le tensioni con l'impresario romano esplosero dopo la primavera del '53 e le non negate violente reazioni dell'attrice Maddalena Marliani inducono al sospetto che il commediografo non fosse stato così chiaro sia a preannunciare sia nel corso dell'anno a ricordare alla compagnia la confermata fine del contratto. Pare più plausibile invece una reticenza che renderebbe più logiche le reazioni del capocomico e dell'attrice.» [EN, 2007, pp. 70-71 n. 3]. La studiosa arriva a concludere che si tratti di una data errata da correggere nella Novena del Natale 1752; per cui Goldoni avrebbe avvisato Medebach dopo gli accordi con Vendramin, mantenendo segreto l'accordo per poco meno di un anno. Tuttavia bisogna sottolineare che la questione non può dirsi totalmente conclusa con la correzione della data da 1751 a 1752.

²⁷⁵ MN, III, p. 167.

allora buona maniera mi obbliga sempre più. *Medebach* mi ha lasciato per cento Ducati l'anno; questi non mi lascerebbero per molto più. Ma da un aspetto di male deriva a noi sovente del bene, e non è strano, che i nostri medesimi persecutori facciano a loro dispetto la nostra vera fortuna. Sono con vero affetto ec.²⁷⁶

In realtà Goldoni sapeva di giocare sporco, infatti la *Risposta data alla Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni* non tarda a sottolinearne la disonestà e la scorrettezza. Questi 100 ducati non solo sarebbero stati offerti, ma sarebbero stati rifiutati dallo stesso autore:

sebbene ristampando la vostra lettera in fronte all'Edizione di Firenze avete ommesso questo lamento, confessando tacitamente in questa maniera, che la prima volta l'avete fatto contro la verità, e senza ragione.²⁷⁷

ma siate almen dilicato nel non publicar d'avvantaggio una manifesta impostura, dicendo con tanta franchezza, che il *Medebach vi ha lasciato per cento Ducati*: quando sa tutto il Mondo, che ve li ha egli fatti esibire, e che voi mancaste di parola nell'accettarli.²⁷⁸

Non può essere che la proposta di un aumento di 100 ducati avvenga in un periodo successivo il 15 febbraio 1752. Perché mai il capocomico avrebbe pronunciato un'offerta dopo la stipula del nuovo contratto? E soprattutto, perché costui si dovrebbe lamentare delle false promesse di Goldoni, se il poeta aveva già in mano un nuovo accordo? Forse che i 600 ducati offerti da Vendramin a fronte dei 550, ai quali giungerebbe *Medebach* con la maggiorazione dei 100, nascono come perfezionamento di una proposta più allettante e lucrosa. Appare quindi più plausibile l'esistenza di un periodo di trattativa antecedente il febbraio 1752 tra *Medebach-Goldoni* e *Vendramin-Goldoni*, in cui il poeta potesse contrattare le migliori clausole. Mi pare inoltre improbabile che Goldoni celasse il patto per un anno a *Medebach*, ma nel frattempo lo annunciasse come prospettiva sicura al Conte Arconati Visconti in una lettera del 7 ottobre 1752, senza dimenticare che il nobile era attento protettore sia del poeta, sia del capocomico.²⁷⁹

Dunque, si potrebbe ipotizzare che, a conclusione della stagione 1750-51, la stagione della consacrazione dell'autore, della compagnia e della commedia di carattere, ma anche dell'estenuante lavoro (tanto da essere ricordata in più contesti come la più faticosa della sua vita – cfr. *Mémoires* II-XXIII),²⁸⁰ Goldoni volesse riformulare le clausole del contratto con *Medebach*.²⁸¹ La richiesta di stipulare un nuovo accordo prima del decorrere dei tempi di un precedente vincolo, non è una situazione inverosimile. Anzi, lo stesso caso *Goldoni-Vendramin* ne è la prova: con il mutare del contesto – impresariale, autoriale o attoriale - nel 1756 viene siglato un secondo contratto (della durata di dieci anni dal 1757 al 1767), senza che quello del 1752 fosse decorso (dal 1753 al 1763), e un'analoga circostanza avviene alla partenza di Goldoni per Parigi, con la produzione di un terzo contratto, il 2 marzo 1762.

Un'ulteriore prova di quanto questa pratica potesse essere comune è offerta dai contratti stipulati tra gli attori e i proprietari del teatro di San Luca tra il 1753 e il 1756.²⁸² Nel fondo *Vendramin* conservato nella Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia, vi sono esempi di accordi sottoscritti nell'autunno del 1756 nonostante i termini di un precedente contratto non fossero ancora conclusi e, nella maggior parte dei

²⁷⁶ EN, 2009, pp. 209-210.

²⁷⁷ Ivi, p. 257.

²⁷⁸ Ivi, p. 259.

²⁷⁹ «Io invidierò sempre la sorte di chi potrà per poco o per molto dimorare in Milano, e spero io tal contento dopo due anni colla nuova mia compagnia, per la quale sin da ora imploro la protezione di V.E. alla quale, siccome a tutta l'ecc.ma Casa, profondamente m'inchino.» [MN, XIV, pp. 178-179].

²⁸⁰ «Non mi pare che generalmente ci si renda conto dello sforzo straordinario di energie morali, intellettuali e fisiche che esse [le sedici commedie] costarono al Goldoni.» [GENTILE, 1951, p. 23].

²⁸¹ MANGINI, 1974, p. 136: «Era un contratto che poteva andar bene nel '49, non più nel '51, ma l'impresario non ritenne di doverlo modificare prima della sua scadenza (i *Vendramin*, invece, non cadranno in questo errore), onde questa divenne una ragione di più per passare, dopo il carnevale del '53, al teatro di San Luca.»

²⁸² AV, coll. 42 F 8/1.

casi, senza neppure la modifica delle clausole di assunzione. Probabilmente questo avviene per una riorganizzazione dell'impresa tra l'estate e l'autunno del 1756 da parte del N.H. Francesco Vendramin succeduto nella gestione del teatro al fratello Antonio, morto il 12 agosto. Ad esempio, il 7 aprile 1753 viene siglata una scrittura tra i coniugi Falchi, Francesco e Vittoria, e il N.H. Antonio Vendramin per la durata di cinque anni continui (1753-57), ma senza attendere il decorrere dei tempi, il 15 novembre 1756 viene pattuita un'intesa con il N.H. Francesco per la durata di dieci anni (1757-66).²⁸³ In aggiunta, il primo gennaio 1754 Giuseppe Lapis conviene con il N.H. Antonio per i seguenti sei anni (1754-59), ma il 26 novembre 1756 firma nuovamente con il N.H. Francesco un impegno di tre anni (1757-59).²⁸⁴ E ancora, il 20 marzo 1754 Francesco Cattoli stabilisce con il N.H. Antonio un contratto per vent'anni (1756-75), se non che il 19 novembre 1756 concorda con il N.H. Francesco un vincolo per anni diciannove (1757-75).²⁸⁵ Infine, il 29 gennaio 1754 i coniugi Bresciani, Caterina e Natale, fissano la loro presenza al San Luca per i prossimi sette anni (1754-60) con il N.H. Antonio, tuttavia il 25 ottobre 1756 si impegnano con il N.H. Francesco per i prossimi dieci anni (1757-66).²⁸⁶

4. Una rappacificazione progressiva: *L'Autore a chi legge della Donna vendicativa*

L'ultimo atto del rapporto Goldoni-Medebach si consuma tra le righe de *L'autore a chi legge de La donna vendicativa* nel settimo tomo Paperini, con licenza di stampa del 12 luglio 1754:

Io questo malanimo non l'ho mai avuto, e non l'ho certamente verso di lui [Medebach]. Prego Dio benedette sieno le sue fatiche, le sue intraprese, e mi consolo di cuore, che egli nell'anno scorso abbia fatto del bene, e glielo auguro maggiore nell'avvenire. Godo che una compagnia da me prediletta per cinque anni, continui nel credito, nell'applauso di prima; e godo altresì, che chi per quella ha intrapreso di scrivere, facendo a me l'onore di seguire il novello metodo da me introdotto, faticosi di proposito con animo di migliorare. Troppo sarei ardito, prosuntuoso e ignorante, se pretendessi esser solo, e peggio, se mi credessi di esserlo. Il Mondo è grande; molti sono i Teatri; numeroso è il popolo che vi concorre; evvi campo aperto per tutti, e tutti aver possono la loro parte di gloria. Basta a me il compatimento alle miserabili mie fatiche, senza toglier alle altrui il merito o la fortuna. Cosa buona sarebbe, e da desiderarsi, che più persone di proposito a faticar s'impiegassero per la riforma del Comico Teatro nostro: opera a cui né due, né tre, né quattro penne bastanti sono, e bene impiegati sarebbero i ragionamenti e gl'impegni de' partigiani, se tendessero questi ad animare, anzi che a deprimere gli scrittori, i quali sudano pel proprio onore, e per l'altrui onesto divertimento.²⁸⁷

Goldoni pare qui accettare una condivisione d'intenti per un rinnovamento comico con il concorrente teatro di Sant'Angelo, pur preservandosi il primato («il novello metodo da me introdotto»), ma soprattutto segnare una progressiva linea di riconciliazione con l'ex-capocomico e con il di lui poeta, Pietro Chiari. Non è la prima volta che l'avvocato veneziano utilizza lo spazio delle prefazioni Paperini per rivolgersi all'abate con un sarcasmo benevolo, parodico più che sincero. Infatti ne *L'autore a chi legge de La famiglia dell'Antiquario*, seconda commedia del quarto tomo Paperini (1753), Goldoni trascrive la Lettera all'editore della Bettinelli (tomo terzo) aggiungendovi due note. Nella prima si difende dalle accuse mosse alla commedia, mentre nella seconda l'autore si rivolge a Chiari demolendo ogni pregiudizio contro di lui e supponendolo incapace di esprimere qualsiasi maliziosa maldicenza.²⁸⁸ Se da un lato la riconciliazione con Chiari appare più che reale, strumentale e funzionale in un discorso promozionale, dall'altro il tentativo di riavvicinamento nei confronti di Medebach segna il passo conclusivo della lunga disputa divampata nel corso del 1753.

²⁸³ Ivi, fasc. 38 e 61.

²⁸⁴ Ivi, fasc. 40 e 66.

²⁸⁵ Ivi, fasc. 41 e 65.

²⁸⁶ Ivi, fasc. 46 (1754) e 44 (1756).

²⁸⁷ MN, IV, pp. 1009-1010.

²⁸⁸ PA, IV, 1753, pp. 82-83.

Nella *Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni* il drammaturgo si spende in sprezzanti considerazioni sulla meschinità e l'avidità di Medebach.²⁸⁹ La risposta al Manifesto Paperini non tarda a sopraggiungere entro il novembre 1753 con la *Risposta data alla Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni*, nella quale si cerca di emendare il tiro: non si pretende di togliere a Goldoni il primato e l'unicità inventiva, ma di ritenere il capocomico, insieme ai suoi comici, come il migliore esecutore delle volontà dell'autore.²⁹⁰

Se il 1753 è l'anno dell'acerrima contesa, a partire dal 1754 lo scenario subisce delle mutazioni. In una visione concorrenziale progressiva e continua che lega Goldoni a Chiari e il teatro di San Luca a quello di Sant'Angelo, la prefazione Paperini alla *Donna Vendicativa* marchia una alterità difficilmente comprensibile se disgiunta dagli eventi privati e professionali che segnano la vita dell'autore.

Tra il 1754 e il 1755 il contesto impresariale, professionale, di salute e familiare del drammaturgo veneziano varia drasticamente. La questione editoriale stava evolvendo in una lunga procedura giudiziaria che logorava entrambe le parti. Sul piano giudiziario la vertenza era a favore di Bettinelli, ma la fortuna editoriale aveva premiato la spregiudicatezza di Goldoni e disilluso i sogni di Bettinelli-Medebach. Se l'edizione fiorentina sembra procedere a vele spiegate, in realtà non riesce a mantenere

²⁸⁹ «Ecco il bell'onore, che mi procaccia il sig. *Medebach*, dopo di aver egli ritratto dalle povere mie fatiche quell'utile, e quel decoro, che mai egli stesso avrebbe sognato di pretendere, e di conseguire. So, che egli suole vantarsi avere io maggior obbligazione verso di lui, e verso la Compagnia de' Comici suoi per aver essi donato e pregio, e nome alle Opere mie; ma tale obbligazione io l'ho egualmente alle Compagnie tutte, che girano la Terra ferma, e il Carneval passato in Padova la Compagnia onorata del Marchesini, ha fatto strepitosissimo incontro, e denari molti colle mie Commedie stampate, replicandole più, e più volte, come se per la Compagnia medesima fossero state scritte. [...] Sentite, che profitto egli è questo, e non escite de' gangheri se potete. Il *Medebach* per quattro anni (non calcolandosi il primo) ha dato a me per Commedie otto, ducati quattrocento e cinquanta, e in oggi ei ne ricava dall'Editore per Commedie otto, in due Tomi, Ducati cinquecento, onde profitta adesso più di quello ha pagato a me le Commedie, dopo, che queste per quattro anni lo hanno arricchito, lo hanno fatto, si può dire, cambiare di stato, ed io oltre alle Commedie suddette, ho dovuto prestargli assidua personale assistenza, e in Venezia, e fuori, con tante spese nei viaggi, con tanto scapito della mia Casa, e delle mie convenienze. Potea il *Medebach* idearsi un contratto più fortunato di questo? E in oggi può egli trattare più barbaramente con me?» [EN, 2009, pp. 189-191]. A sedimentare questo giudizio critico parziale e distorto contribuisce anche la commedia di Paolo Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (pubblicata nel 1855), in cui Medebach figura come uomo irricoscente e spregiudicatamente avido. «Il Medebach fu un amministratore ordinato e corretto giustamente inteso all'economia e al risparmio; tanto che, e per vero a torto, Paolo Ferrari lo caratterizza nella sua famosa commedia quasi solo con l'avarizia. [...] ma perché [Medebach] non gli [a Goldoni] diede alcun riconoscimento materiale, che in simili casi è segno anche di quello morale, del grande successo delle «sedici», da cui la Compagnia acquistò fama e zecchini d'oro? E fece anche peggio, dopochè il Goldoni si fu diviso da lui: commise, come abbiamo visto, l'atto villano ed esoso di pubblicare a proprio completo vantaggio i copioni rimasti nelle sue mani, anche con offesa della fama letteraria dell'autore che si vide stampare le sue commedie senza revisione né correzione. E di questa incivile ed irrispettosa spilorceria nessuno, credo potrà giustificarlo.» [GENTILE, 1951, p. 33]. «Come capocomico, M. fu indubbiamente accorto e prudente, ed ebbe il merito d'aver assecondato con la sua comp. (ai suoi tempi ritenuta «la migliore compagnia che si conosca») il successo della riforma goldoniana. L'affermazione di Bartoli, che con M. «si viene a stabilire un'epoca considerevole nella storia del nostro teatro» è tuttavia esagerata. Più che da un'intima consonanza d'intenti col grande commediografo, M. fu guidato da buon fiuto commerciale. Avaro (come tale lo rappresenta P. Ferrari in *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*) e non sempre corretto (pubblicò i copioni goldoniani all'insaputa del poeta, dopo che questi ebbe lasciato la comp.), M. fu un rigido amministratore preoccupato delle sorti economiche del suocomplesso, non senza cura del livello artistico degli spettatori.» [Alla voce Girolamo Medebach in D'AMICO, 1960, vol. VII, pp. 354-6: p. 354]. «Buon direttore e amministratore di compagnia, il Medebach aveva fama di avaro: lo stesso Goldoni ne ha deriso la parsimonia, amabilmente, nel disegnare la figura di Ottavio nel *Teatro Comico* (e avaro ce lo ha presentato il Ferrari nella sua commedia); certo il capocomico non ricompensò degnamente l'autore che avrà fatto della sua compagnia la prima formazione moderna italiana: pubblicò, anzi, a proprio vantaggio i copioni che gli erano rimasti dopo la rottura col Goldoni.» [FERRANTE, 1961, pp. 50-51].

²⁹⁰ «Senza questo principio di vanità perdonabile ad un par vostro, vi rincrescerebbe egli tanto di dover attribuire qualche merito alla Compagnia valorosa del Medebach nella rappresentazione delle vostre Commedie? Le ho vendute ancor io recitare *dalla Compagnia onorata del Marchesini il Carnovale passato*: e misero voi, se tutti rappresentate le avessero sempre così. Il Medebach non pretende già d'avervi messo lo spirito poetico in corpo; ma pretende soltanto, e credo pretenderlo posta senza un delitto, d'aver contribuito alla gloria vostra, eseguendo quel meglio, che si poteva, le vostre intenzioni.» [EN, 2009, p. 257].

quanto promesso e dei dieci tomi annunciati entro l'anno, al 1754 si era arrivati al VII e la conclusione dell'edizione è soltanto del 1757 (tanto da costringere l'autore a intervenire in più occasioni per scusarsi del ritardo: nel sesto tomo-*Erede fortunata*, nell'ottavo-*La donna volubile*, nel decimo-*La Pupilla*).

Sul piano professionale il frangente non appare dei più floridi per Goldoni e per il San Luca. L'anno comico 1753-54 si chiude con qualche difficoltà e nel *Ringraziamento al popolo recitato l'ultima sera del carnevale 1754* la prima donna descrive una situazione tutta in salita, segnata dalle dure fatiche affrontate dai comici, inesperti nel nuovo repertorio, dalle perplessità del poeta, dall'inflessa rivalità e da uno stile che inizia ad arrancare in novità e unicità.²⁹¹ Se gli auspici per l'autunno del 1754 erano promettenti e rassicuranti, in realtà la morte in primavera del Pantalone-Francesco Rubini e in luglio quella del Brighella-Giuseppe Antonio Angeleri costringono la compagnia a una fase d'instabilità.²⁹² Non solo, a iniziare dai primi mesi del 1754 le condizioni di salute del poeta non sono per nulla buone. Nei *Mémoires* (II-XXII) racconta che, seppur contento per l'arrivo della famiglia del fratello a Venezia, si sentiva ancora infinitamente stanco per le fatiche patite al Sant'Angelo e per l'estenuante lavoro al San Luca. Durante un periodo di vacanza a Bologna l'autore si ammala di polmonite e trascorre una lunga convalescenza a Modena. Inoltre raggiunta la compagnia a Milano, dove si trovava per la stagione estiva del 1754, deve affrontare la morte improvvisa a teatro di un attore a lui caro, il comico Francesco Angeleri, e questo avvenimento provoca a Goldoni un'acuta fase depressiva. Tanto grave deve essere stato lo stato di salute del drammaturgo, se a Venezia nel frattempo correvano voci della di lui morte, celebrata addirittura nell'elegia del conte Arrighi Landini (*Nell'infermità e supposta morte del celebre Sig. Dottor Carlo Goldoni* – MN, V, p. 1372).²⁹³ I problemi si ripercuotono soprattutto sul piano produttivo, la situazione è davvero preoccupante tanto che all'autunno del 1754 Goldoni aveva pronte solo due commedie, *La Madre amorosa* e *Il Terenzio*.²⁹⁴

²⁹¹ EN, 2011, p. 99 vv. 9-16 (*Ringraziamento al popolo recitato dalla Prima Donna l'ultima sera di Carnovale* [1754]). Le difficoltà della stagione (in cui, si badi bene, si annovera il successo de *La Sposa Persiana*) sono descritte anche in MN, I, pp. 319-312 (*Mémoires*, parte II, cap. XVII). EN, 2011, p. 123 (*Introduzione, per la prima sera dell'autunno dell'anno 1755*): «FLORINDO Grazie al cielo quest'anno non è morto nessuno della compagnia nostra; non ci presenteremo al popolo come l'anno passato, con un'introduzione patetica, piena di piagnistei.»; ivi, p. 128: «DOTTORE Gran cosa! Ogni anno qualche disgrazia nuova!»

²⁹² Ivi, pp. 101 e 105. Ivi, pp. 106-107 (*Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*): «CLARICE Mi no; co me ricordo quel povero Pantalon, me ven da pianzer. / FLORINDO Caro Signore, poteva ella far a meno di venirci a rattristare. Abbiamo bastantemente compianto la perdita di un nostro amoroso compagno pieno di merito, di grazia, di brio, e di ottimi illibati costumi.^a Ora pensar dobbiamo a servire il pubblico lietamente più che si può, e per ciò fare abbiamo sostituito un Pantalone novello [Pietro Rosa], il di cui spirito, il di cui talento ci fa sperare non poco. / ZAMARIA Sì? Avé trovà? Chi xelo? / Florindo È un Veneziano, Signore. / [...] / ZAMARIA Xe un pezzo che el fa da Pantalon? Dove xelo stà? Da dove vienlo? / FLORINDO Dirò, Signore: in accademie ha recitato più volte; ma con comici non è mai stato. / ZAMARIA Ho inteso; schiavo Siori. (*in atto di partire*) / OTTAVIO Non è persuaso, forse, che abbia a riuscire? / ZAMARIA Gnente; una maledetta. Accademico diletante; come voleu, che el sappia i vostri lazi, i vostri soggetti, le vostre commedie? Poverazzi! Se' ruvinai. / OTTAVIO Se non saprà fare per ora le commedie, che noi chiamiamo dell'arte, basterà, ch'egli riesca in quelle, che si dicono di carattere, le quali in oggi hanno dell'altre maggior incontro. / ^a Elogio ben dovuto alla memoria di Francesco Rubini, il quale, quantunque di nascita mantovano, e non del tutto in possesso della lingua veneziana, ha saputo tanto piacere in virtù del suo talento e della sua buona grazia.»; ivi, pp. 107-108: «ZAMARIA [...] E de Brighella [Antonio Martelli] come avéu repiegà? / FLAMINIA Nella stessa maniera, come si è fatto del Pantalone. / ZAMARIA Un altro accademico? / FLAMINIA Per l'appunto. / ZAMARIA No so cosa dir; el cielo ve manda bona. Me despiase anca de quel povero Brighella, che xe morto.»

²⁹³ EN, 1994, pp. 120-121 [*La castalda*, Paperini]: «Che Anno calamitoso è mai questo per me! Due Personaggi mancati sono in brevissimi giorni dalla Compagnia per cui scrivo: il celebra Pantalone *Francesco Rubini*, e l'eccellente Brighella *Giuseppe Angeleri*, il quale oltre alla maschera sua ordinaria, altri personaggi essenzialissimo sosteneva. Ecco scompaginato tutto l'ordine delle cose da me ideate quest'anno. Di salute non sono mai stato peggio; e pure mi conviene scrivere col cuor lacerato, sicuro di non essere che da pochissimi compatito, se le Opere mie non averanno fortuna.»

²⁹⁴ EN, 2011, p. 109 (*Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*). Sulla scarsa produttività comica cfr. Lettera al Conte Arconati Visconti del 5 aprile 1755 (MN, XIV, p. 188).

Infine anche gli interessi delle rispettive imprese teatrali iniziavano a divergere: Medebach stava puntando sulla felice penna di Chiari, del quale Bettinelli avrebbe di lì a breve (1756) avviato una lunga edizione (in dieci tomi, fino al 1762) e Goldoni, nel pieno della collaborazione con Vendramin, dal 1756 avrebbe acquisito il diritto di stampare le commedie scritte per il San Luca che pubblicherà con Pitteri dal 1757.

La prefazione alla *Donna Vendicativa* si pone sulla scia dialettica aperta dai Manifesti di Medebach alla Bettinelli e di Goldoni alla Paperini e dalla conseguente *Risposta data alla Lettera dell'Avvocato Carlo Goldoni*, ma l'epurazione totale dei toni aggressivi e accusatori suppone un rovesciamento degli intenti. Goldoni agisce con *ratio* fin dalla scelta della commedia alla quale affidare una funzione rappacificante. Si tratta dell'ultima scritta per il teatro di Sant'Angelo nel carnevale del 1753, rappresentata soltanto nell'autunno, quando ormai l'autore lavorava per un altro teatro, il cui argomento si ispira alla reale brama vendicativa della servetta-Marliani, adirata per la prossima partenza del poeta.²⁹⁵ Un testo dunque emblematico della drastica rottura del sodalizio, al quale non viene affidata una posizione d'apertura nel settimo tomo, ma mediana, terza tra le cinque commedie. L'enfasi propositiva affidata a *L'autore a chi legge* de *La Donna Vendicativa* è percepibile fin dalla struttura: delle ben nove pagine in cui si articola questa lunga prefazione Paperini, ne rimarrà una sola nella corrispettiva Pasquali (nel sedicesimo tomo uscito nel 1778). Goldoni elimina drasticamente tutti i riferimenti estranei alla commedia, taglia i giudizi benevoli su Teodora e Girolamo Medebach, la trascrizione del contratto, la descrizione del repertorio, i riferimenti a Chiari e al Sant'Angelo. Rimangono invece, quasi inalterati, la presentazione del carattere vizioso della protagonista, l'avviso che l'argomento tetro della vendetta viene mitigato dal ridicolo di due personaggi maschili e l'annuncio di un ultimo atto lavorato alla «spagnola», ovvero con *accumulatio* di avvenimenti sorprendenti e complicazione dell'intreccio.

Mattozzi per primo ha ipotizzato che la prefazione a *La Donna Vendicativa* sigillasse un atto di riconciliazione tra Goldoni e Medebach con ripercussioni nella prosecuzione delle edizioni veneziana e fiorentina.²⁹⁶ Infatti nell'ottavo tomo Paperini si mantiene inalterata la dedica a Condulmer e addirittura nel nono per *Le donne gelose* Goldoni utilizza le annotazioni al testo di Bettinelli (tomo sesto). Dal canto invece della stampa veneziana, interrottasi al settimo volume nel 1753, l'ottavo (1755) e il nono (1757) rappresentano un'alterità. Se il nono segna la conclusione della lite giudiziaria tra Bettinelli e Goldoni con la sentenza del 1756 a favore dell'editore, l'obbligo dell'autore alla stampa del tomo a proprie spese e con la ritrattazione delle accuse, «l'ottavo tomo registra analogia all'otria editoriale, essendo ben tre dei testi proposti, non appartenenti al novero delle commedie composte per Medebach (e difatti derivati dalla Paperini)».²⁹⁷

Scannapieco smentisce Mattozzi e sostiene che lo spirito di ritrattazione sia apparente, «semmai, dominante è solo un'ansia generale di compromesso».²⁹⁸ Infatti non solo Goldoni non starebbe rettificando quanto affermato un anno prima, ma semmai starebbe ribadendo e rafforzando le proprie posizioni critiche «nell'ambito di una nuova strategia polemico-argomentativa». Mi chiedo se nel compromesso in fondo non sia comunque ravvisabile un tentativo di riavvicinamento, necessità primaria in una stagione di plurime difficoltà. Riposizionando Medebach e la sua compagnia in una meritoria prospettiva valutativa, Goldoni informa il pubblico di quale natura fosse l'accordo e delucida sulle modalità di adempimento dello stesso. Non sono più ammessi i toni invettivi o l'accusa dissimulata in parodia e mi pare che predomini la volontà di un resoconto oggettivo dei fatti, non apologetico, ma finalizzato a dimostrare l'adempimento dei termini contrattuali – addirittura trascritti e descritti - e ammettere i meriti delle parti. Questa cura meticolosa per l'argomentazione specifica, si discosta dalla

²⁹⁵ MN, I, p. 316 (*Mémoires*, parte II, cap.XVI).

²⁹⁶ MATTOZZI, 1972, pp. 111-112. Dello stesso avviso sono Marzia Pieri [PIERI, 1993, pp. 277-278] e Valeria Tavazzi [CHIARI, 2012, pp. XXXIII-XXXIV], di altra opinione è Anna Scannapieco [SCANNAPIECO, 1994 (2), p. 177].

²⁹⁷ SCANNAPIECO, 1994 (2), p. 175 n. 45.

²⁹⁸ Ivi, p. 177 n. 50.

precedente pratica ingiuriosa-difensiva, debitrice alle spiccate doti forensi dell'autore, in grado di far leva sul sentimentalismo patetico, la cui forza risiede nella retorica e nell'approssimazione più che nel resoconto oggettivo.

Su un dato, tuttavia, si è concordi con Scannapieco rispetto a quanto affermato da Mattozzi. Lo studioso ipotizzava che un riavvicinamento tra Medebach e Goldoni avesse significato un voltafaccia del capocomico a Bettinelli con la sospensione della consegna dei copioni. Sembra una visione più idilliaca che reale, con un Goldoni appagato, se non legalmente, almeno moralmente. Una frattura brusca tra editore e capocomico avrebbe avuto delle ripercussioni: Medebach sarebbe venuto meno a un accordo al quale troppi interessi lo legavano e Bettinelli avrebbe sicuramente reagito per salvaguardare i propri diritti. Appare più pertinente la conclusione di Scannapieco secondo la quale il cambiamento editoriale giocato con l'ottavo tomo veneziano nasce da un accordo tra le parti (Bettinelli-Medebach), decise a interrompere una stampa onerosa e ormai poco remunerativa.²⁹⁹

²⁹⁹ SCANNAPIECO, 1994 (2), p. 178.

... E al San Luca

1. Francesco Grisellini al San Luca per il carnevale 1752

La riuscita del progetto delle *sedici commedie nuove* e il successo dei primi due tomi dell'edizione Bettinelli³⁰⁰ devono aver suscitato la reazione degli altri teatri comici veneziani. I Grimani reagiscono con il cambiamento repertoriale tra i propri teatri, l'apertura del San Samuele all'opera buffa, la costruzione di un terzo dedito all'opera seria e la promozione della proposta romanzesca di Chiari (con i libretti contemporanei alla messa in scena, l'impresa, mai realizzata, per l'autunno 1752 di venti «cose» nuove e l'inizio dell'edizione Pasinelli). E lo storico teatro di San Luca gestito dalla potente famiglia Vendramin come intese fronteggiare il dilagante successo di questa duplice offerta spettacolare?³⁰¹

Per il carnevale 1752, non senza qualche premura, Antonio Vendramin deve aver assoldato, non è dato sapere «per che meriti o contatti»³⁰² e, aggiungerei, in quale forma, Francesco Grisellini, alla sua prima esperienza come drammaturgo, il quale si accinse nell'immediato a comporre una nuova commedia, dal titolo *Il marito dissolto*.³⁰³ La premessa de *Al gentile e discreto leggittore* permette di comprendere la strategia messa a punto dai Vendramin in risposta alle altre due preminenti imprese comiche, del Sant'Angelo e del San Giovanni Grisostomo. Seppur nell'esagerata retorica della *captatio benevolentiae* dello spazio prefativo, la fretta denunciata da Grisellini, con la quale dovette scrivere la sua prima commedia in vista della messa in scena e della stampa, suppone una situazione difficile al San Luca, l'esigenza di un cambiamento radicale e la rapida ricerca da parte dei proprietari di un piano che potesse risollevarla la proposta drammatica:

Ma non vanamente però mi lusingo, se mi do a credere, che dagli animi onesti e gentili, verrà ella compatita, massime allorché sappiano esser questa la prima composizione, che mi sono accinto a scrivere di genere Comico, e nel giro di pochi giorni, senza previa lettura di Autori antichi o moderni, e senza pratica alcuna del Teatro, che sembra necessarissima in chi voglia impiegare la sua penna per servizio del medesimo.³⁰⁴

Nelle *Novelle della repubblica letteraria*, il 12 febbraio 1752, si ha conferma che Bassaglia aveva stampato da poco il libretto: «A tutte queste Teatrali Azioni si sono accostate in questi giorni colle

³⁰⁰ Il 21 agosto 1751 *Le Novelle della Repubblica letteraria* annunciano il secondo volume delle commedie di Goldoni e precisano che: «È osservabile, che appena uscito questo I Tomo, con tanta avidità ne furon richieste le Copie, che al Libraio Bettinelli convenne farne una seconda edizione prima che fosse terminata la Stampa del Tomo secondo» [NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1751, p. 266]. Infatti in data 1 maggio 1751 si legge: «Ora passando ad altra nuova edizione allestita dallo stesso Libraio Giuseppe Bettinelli, ed è quella delle *Commedie del Sig. Dottor Carlo Goldoni*, con un Manifesto novello siamo avvertiti, che nel venturo Mese di Giugno esso pubblicherà due Tomi, con qualche miglioramento introdotto nuovamente nel primo, e col rapporto degli argomenti contenuti nel Tomo secondo» [ivi, p. 138].

³⁰¹ ORTOLANI, 1960, p. 463: «C'era a Venezia un terzo teatro di commedia, anzi il più nobile per fama, detto di S. Luca, dove abbiamo già visto *Lelio Riccoboni* prima del '16, dove il Maffei aveva dato a recitare nel '23 le *Cerimonie*, dove fin dopo il '30 il pubblico s'accalcava a udire *pantalone* Garelli e Cattoli *traccagnino*. Si capisce come i proprietari Vendramin, per riempire di nuovo la platea vuota dopo i trionfi del Goldoni e del Chiari, cercassero un terzo *riformatore*.»

³⁰² BOCCHI, 2015, p. 14.

³⁰³ «cartografo, botanico, scienziato, editorialista, traduttore, storico, massone, commediografo, compilatore, sulla scia dell'*Enciclopedia*, del veneziano *Dizionario delle arti e de' Mestieri*, viaggiatore, ma anche disegnatore e incisore. Un avventuriero onorato che ben si inserisce in quella società così aperta a vagliare tutte le conoscenze, così entusiasta e proiettata verso nuove vie della scienza.» [URBAN, 2001, p. 513]. Francesco Grisellini si era distinto a partire dal 1748 con due saggi di vario argomento e l'avvio della traduzione in quattordici volumi delle *Memorie appartenenti alla storia naturale della Reale Accademia delle Scienze di Parigi*; inoltre era per Bassaglia incisore, traduttore dal francese, compilatore di diverse operette scientifiche e di un'ambiziosa enciclopedia ancora in corso di stampa nel 1756. Sulla figura di Francesco Grisellini (in ordine alfabetico): BOCCHI, 2016; BONORA, 1998; COLOMBI, 1984; DAL BORGO, 2014; DE TONI, 1919; GRISELINI, 2000; GRISELINI, 2015; PRETO, 1960; TORCELLAN, 1969; URBAN, 2001.

³⁰⁴ IL MARITO DISSOLUTO, 1752, p. n.n.

Stampe medesime del *Bassaglia* due altre, l'una intitolata *La Dama o sia la saggia Moglie Commedia di carattere*, in 12, e proviene dalla penna del Sig. Dottor *Costantini*; l'altra ha per titolo: *il Marito Dissoluto*; e questo è il primo saggio, che ne' Teatri di Venezia dà il Sig. *Francesco Grisellini*.³⁰⁵ È indiscutibile che la fretta compositiva fosse causata dalla necessità di rappresentare l'opera entro il carnevale 1752. Il breve tempo che trascorre tra il momento della scrittura e quello della messa in scena (e della stampa), presuppone che l' 'impegno', preso dal drammaturgo con i Vendramin, sia da collocare in un periodo prossimo alla rappresentazione,³⁰⁶ durante il carnevale 1752: lo stesso nel quale si conclude l'accordo tra Antonio Vendramin e Carlo Goldoni. Per quanto il discostarsi dell'autore dalla volontà di stampare una commedia, considerata dallo stesso indegna, rientri a buon diritto in una consuetudine prefativa (la stessa manifestata da Goldoni ne *L'Autore a chi legge* del primo tomo Bettinelli), è pur vero che essere indotti da «persone, a cui nulla posso negare», presuppone un piano condiviso almeno tra poeta, proprietario teatrale, compagnia e sostenitori del sistema.

Oltre di ciò correndo l'impegno mio, che rappresentata esser dovesse entro il Carnovale di quest'anno 1752, n'è quinci avvenuto, che la ristrettezza del tempo m'abbia tolto il modo di adoperarmi nel correggerla, moderarla, ed in levar dalla medesima alcuni dei molti suoi difetti [...]. Perciò lontanissimo dal pubblicarla con le stampe non mi ci sono indotto, che a gran fatica, e dopo le istanze di persone, a cui nulla posso negare di quanto da me dipende senza divenire un'ingrato.³⁰⁷

Che una commedia venga pubblicata come libretto sciolto e contemporaneo alla messa in scena, in un periodo collocabile tra il 1747 e il 1752, impone necessariamente un confronto con le edizioni da sala dei coniugi Gozzi e di Pietro Chiari.³⁰⁸

Nell'accingersi all'impresa al Sant'Angelo, i Gozzi compongono per la stagione 1747-48 sette novità, cinque delle quali vengono stampate in concomitanza alla rappresentazione.³⁰⁹ Questi libretti presentano delle costanti: nel frontespizio non è specificato il nome del poeta,³¹⁰ si indica invece il genere drammatico ('commedia' o 'tragicommedia'),³¹¹ la ripresa del modello francese, ma soprattutto si specificano il luogo e gli interpreti della messa in scena: nel teatro e dalla compagnia del Sant'Angelo. In nessuno di questi libretti è presente una prefazione d'autore o d'editore.³¹² L'obiettivo è promuovere il Sant'Angelo e la sua compagnia come propulsori di un nuovo genere repertoriale con chiaro rimando al teatro francese e al modello classico; non senza sperare in un maggiore introito all'impresa con la vendita dei libretti.

³⁰⁵ NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1752, p. 51.

³⁰⁶ In questa prefazione, come nelle altre dei libretti di Grisellini, torna spesso il termine 'impegno' con significato d'accordo tra le parti, al momento non è dato conoscere le modalità e la natura di questo contratto.

³⁰⁷ IL MARITO DISSOLUTO, 1752, pp. n.n.

³⁰⁸ Cfr. BONOMI, 2015.

³⁰⁹ *La Bradamante e L'odiatore degli uomini*, opere di Luisa Bergalli; *La finta semplice, Le favole di Esopo alla corte e Esopo in città* opere di Gasparo; le due non stampate sarebbero *La Matriona di Efeso e L'Andronico*, attribuite entrambe a Luisa Bergalli. Sull'argomento si veda SCANNAPIECO, 2015, p. 178 n. 41 e pp. 189-191.

³¹⁰ Il nome di Gasparo Gozzi si ricava dalla *Nota delle Tragedie e Commedie Stampate da Pietro Bassaglia, con suoi prezzi* (presente a conclusione de *Esopo in città*, stampato nel 1748) per le opere de *La finta semplice, Le favole di Esopo alla corte e Le favole di Esopo in città* (la *Bradamante* non specifica l'autore e nell'elenco non è presente *L'odiatore degli uomini* probabilmente non stampato da Bassaglia).

³¹¹ Tranne che per la *Bradamante*, per la quale si specifica solo in nota essere un'azione scenica.

³¹² Riporto il frontespizio dei libretti: *L'odiatore / degli / uomini / Commedia / Tratta / Dal Moliere, / Da rappresentarsi nel Teatro / di Sant'Angelo. / In Venezia, / MDCCXLVII. / Con Licenza de' Superiori; La / Bradamante / da / Rappresentarsi / Nel Teatro / di Sant'Angelo. / In Venezia, MDCCXLVII. / Appresso Pietro Bassaglia, / In Merceria di San Salvatore al Segno della Salamandra. / Con Licenza de' Superiori; La Finta / Semplice / Commedia / tratta dal Francese / Da recitarsi da' Signori / Comici della Compagnia / di Sant'Angelo / di Venezia / l'anno MDCCXLVII. / Con licenza de' superiori; Le favole / di Esopo / alla Corte / Tragicommedia. / Da Rappresentarsi / nel Teatro / di / Sant'Angelo. / In Venezia, MDCCXLVII. / Appresso Pietro Bassaglia, / In Merceria di S. Salvatore al Segno / della Salamandra. / Con licenza de' Superiori; Esopo / in città / Commedia / da / rappresentarsi / Nel Teatro / di Sant'Angelo. / In Venezia, MDCCXLVIII. / Appresso Pietro Bassaglia, / In Merceria di San Salvatore al Segno / della Salamandra / Con licenza de' superiori.*

Un elemento fondamentale, tuttavia, accomuna il *Marito dissoluto*, più che ai libretti dei coniugi Gozzi, ai tre di Pietro Chiari (*L'orfana o sia la forza della virtù* e *L'orfana riconosciuta o sia la forza del naturale* per il carnevale 1751 al San Samuele e *L'eredità fortunata* per l'autunno 1751 al San Giovanni Grisostomo): le quattro stampe presentano tutte delle prefazioni.

Le prime due pubblicazioni del *Dittico della Marianna* sono la prova di una realtà che va mutando: sono libretti sciolti, contemporanei alla messa in scena, i quali possiedono una prefazione in cui si allude alla novità,³¹³ al modello di riferimento,³¹⁴ al fine (*docere-delectando*)³¹⁵ e all'intento poetico di voler scrivere nel medesimo gusto anche per l'anno successivo.³¹⁶ Inoltre stampare una commedia contemporaneamente alla rappresentazione permette una maggiore comprensione del testo e dell'intreccio,³¹⁷ oltre a un maggiore introito per l'impresa.³¹⁸ Vi è un ulteriore aspetto che sottolinea quanto la realtà stesse evolvendo. I capocomici appaiono disposti a concedere ciò che fino a questo momento avevano strenuamente difeso e proibito, ovvero la stampa di un testo appartenente al loro repertorio. A rendere possibile questo passaggio è la presenza stabile in compagnia di un drammaturgo, il quale si impegna a rifornire continue novità nel corso dell'intera stagione, così da risarcire gli attori della perdita subita con la pubblicazione. Dall'altro canto il libretto era per la compagnia una perfetta cassa di risonanza della propria offerta spettacolare.

All'interno della logica commerciale, i testi di Chiari e Grisellini assumono un valore propagandistico evidente: attraverso la presentazione scritta, dalla stessa mano dell'autore (come nel caso de *Il marito dissoluto* e de *L'orfana riconosciuta*) o da quella dell'editore (come nel caso de *L'orfana*), si intende rilanciare la proposta drammatica di uno specifico teatro. Diffondere una nuova offerta spettacolare vuol dire promuoverne ed illustrarne per sommi capi il contenuto, ma soprattutto generare l'aspettativa per

³¹³ Nel frontespizio si legge (la sottolineatura è mia): «L'Orfana / o sia / la forza della virtù / Commedia nuova / In cinque atti / Da rappresentarsi / nel Teatro Grimani / di S. Samuele quest'anno 1751. / Cavata dell'Originale Francese / dal Signor / di Marivaux / intitolato / La vita di Marianna / In Venezia, MDCCLI / Presso Modesto Fanzo. / Con licenza de' Superiori» e «L'Orfana / riconosciuta / o sia / la forza del naturale / Commedia nuova / In cinque atti / Da rappresentarsi nel Teatro Grimani / di S. Samuele quest'anno 1751 / Cavata dell'Originale Francese / dal Signor / di Marivaux / intitolato / La vita di Marianna. / In Venezia, MDCCLI / Presso Modesto Fanzo. / Con licenza de' Superiori». OI, p. III: «Viene alla luce una nuova Commedia [...]; ma chi ha fatta questa [commedia], non l'ha fatta per gareggiar con nessuno, ed è risoluto di voler profittare delle decisioni di tutti.»

³¹⁴ OI, p. III: «[L'autore] l'ha cavata dal primo Tomo del grazioso Romanzo Francese del Sig. di Mariveaux intitolato *La Marianna* per secondare il gusto, che corre di simili rappresentazioni, e compiacere la miglior parte.»; OII, p. II: «*La Vita di Marianna*, da cui ho tratte queste Commedie, sia Romanzo o sia Storia, esser dovea da me fedelmente seguita ne' principali suoi avvenimenti, a costo ancora di mettermi a rischio che trovati non fossero verosimili interamente.»

³¹⁵ OI, p. III: «È bene, che alle scipite buffonerie de' tempi passati prevalga adesso su' Teatri Italiani il gusto migliore di Commedie più regolari che interessino la curiosità, istruiscano gli animi, movano gli affetti, riformino i costumi, e parlino al cuore.»

³¹⁶ OII, p. III (la sottolineatura è mia): «ed io sì agli uni, che agli altri [agli attori e agli spettatori] onoratamente prometto di scrivere sempre l'avvenire sul gusto medesimo^a, e non perdonare nè a fatica, nè a studio, nè a diligenza, per secondare questo genio lodevole de' miei Spettatori di mostrarsi ne' divertimenti loro eziandio, nobili, magnanimi, e grandi: quasi amassero di veder sulle Scene rappresentato il Ritratto delle loro proprie virtù. / ^aL'Autore ha già ordite per l'anno venturo alcune commedie cavate dalla *Contadina incivilita*, dalle *Avventure d'un uomo di qualità* e dalle *Avventure di Telemaco*, tre romanzi assai noti ed accreditati.»

³¹⁷ SCANNAPIECO, 1994, p. 126: «Un'opera, che ha molto intreccio, e che molto suppone di antefatto meritava esser stampata per comodo dell'Uditore, ma ciò non piacque all'Autore, che fosse fatto; onde per non defraudare in tutto i nostri benignissimi ascoltatori, abbiamo fatto stampare il presente Argomento unito al nome de' personaggi, il che faciliterà molto all'intelligenza della Tragicommedia stessa.»

³¹⁸ COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, p. 45: «Fil[alete] Vi par egli, che non sia cosa singolare il veder fare una Commedia da chi non ne ha mai veduto (dic'egli) le regole, ne i precetti? Tuttavolta questa pubblicazione può esser stato pensiero dello Stampatore, per chiamar le persone a comprar il libretto.» Sarebbe d'approfondire chi era promotore e a chi era destinato l'introito della pubblicazione. Dall'analisi condotta sui pochi libretti studiati pare che siano il poeta e l'editore (a cui a volte spetta la voce prefativa) a trarre maggiore vantaggio dall'impresa: a conclusione dei libretti di commedia, a differenza di quelli d'opera, spesso si trova il catalogo dei libri stampati e venduti dall'editore/libraio, lasciando intendere forse non solo una vendita a teatro, ma una vendita che continuava anche nei mesi successivi in negozio.

la prosecuzione. Grisellini descrive l'intreccio generale della commedia, giustifica le scelte di caratterizzazione dei personaggi e, dato più significativo, progetta un 'poema' teatrale, di cui *Il marito dissoluto* è la prima parte e la continuazione, *Il Dissoluto ritornato dall'America, o Il vero filosofo*, avrà luce solo l'anno venturo:

Altro non mi resta ad avvertire intorno la Teatrale rappresentazione, di cui ne ho recata in breve l'idea, se non ch'ella si è la prima parte d'un Poema, di cui piacendo a Dio darò la continuazione l'anno venturo. Il titolo ne sarà, *Il Dissoluto ritornato dall'America, o Il vero Filosofo*.³¹⁹

La fidelizzazione (ovvero la garanzia dell'assidua frequentazione di un teatro) si genera attraverso una concatenazione della proposta spettacolare (lo sapevano bene Goldoni e Medebach), la quale si basa sulla promessa al pubblico di un impegno duraturo e gradito. Grisellini non si risparmia e garantisce ai suoi spettatori di voler scrivere per i comici del San Luca non meno di sei commedie per anno, assicurando quindi un numero minimo di novità per stagione:

Ciò farò [d'impiegarvi tutta la mia attenzione] anche rispetto a tutte le altre Commedie, che anderò scrivendo in servizio della Compagnia de' Comici del Teatro Vendramino di questa Città, le quali non saranno in minor numero di sei ogn'anno, finchè mi trovi provveduto d'idee e d'argomenti, che recar possano onesto piacere ed utile al pubblico.³²⁰

Altro punto fondamentale è la qualità. Il drammaturgo promuove il fine poetico della nuova proposta: l'esaltazione delle virtù e la deplorazione dei vizi affinché, in linea con quanto aspira il rinnovamento comico, il teatro divenga una *scuola di vita per tutti gli uomini*.

Tal è lo scopo, che mi prefiggo nell'accingermi a scrivere per il Teatro, protestandomi, che allontanerommi ad ogni mio potere da tutto ciò che offender possa la modestia, o che contrario sia al buon costume. La Scena debb'essere una scuola aperta per insegnare agli Uomini a moderare le loro passioni, e non per dar pascolo alle medesime, ed alimentare il vizio.³²¹

La commedia non deve aver riscosso un grande successo, tanto che tra il 1752 e il 1753 si innesca una lunga *querelles* tra l'acerrimo critico Giuseppe Antonio Costantini e lo strenuo difensore Antonio Bianchi. L'insuccesso porta con sé delle conseguenze, prima tra tutte, per quel che ne sappiamo, la

³¹⁹ IL MARITO DISSOLUTO, 1752, p. n.n. (*Al gentile e discreto leggittore*).

³²⁰ Ivi, p. n.n.

³²¹ Ibidem. Ne *Al gentile lettore* di una commedia successiva, *La schiava nel serraglio dell'Aga de' Giannizeli in Costantinopoli* (1756), la portata educativa della commedia contempla non solo il fine morale, ma anche quello contenutistico-storico, proponendosi come «scuola d'erudizione»: «L'oggetto della commedia, fin da quando Menandro a' tempi del Gran Macedone diede a lei una forma novella, fu sempre quello, come lo è tutt'ora, di istruire gli Uomini ne' doveri della vita civile, onde, che che ne dicano i Moderni Rigoristi, ne risulta la sua utilità, la quale oggidì diviene viepiù maggiore, se mediante lo Spettacolo Comico può essere anche istruito il Popolo nella Storia de' costumi, e degli usi delle Nazioni, e servirgli di scuola dell'erudizione, come lo è del buon costume.» [LA SCHIAVA NEL SERRAGLIO, 1756, p. XIII]. Nella Dedicà al N.H. Antonio Zulian alla *Reginella* [REGINELLA, 1770, pp. n.n.]: «Parrà ad alcuni rigidi censori, che mal si convenga alla grandezza dell'E.V., che al suo luminoso carattere, ai suoi svegliati talenti, la dedicazione di una Commedia; ma quando rifletteranno che appunto la Commedia è stata istituita, onde servisse di scola agli uomini, in guisa che fuggendo il ridicolo ed il vicio s'inamorassero della virtù; e che per tal motivo trovò favore tra i Popoli più colti e sapienti dell'Antichità, in Atene ed in Roma, forse cesseranno di gavillare sulla scelta da me fatta dell'E.V., acciò Ella benignamente accolga questa mia composizione». COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, p. 18: «Filateo La Commedia adunque è una scuola del costume. Voi vedete tosto, che per renderla utile, conviene aver in vista li difetti di quella Nazione, alla quale si rappresenta. [...] Li difetti possono correggersi in due guise, o col metterli in vista, come derisibili, o detestabili, o pure puniti; e col porre in applauso, lodate, e premiate le virtù contrarie alli stessi difetti.». DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, p. 11: «Il Teatro è del popolo la scuola, e la riforma, / Questo la sua scienza, e il suo costume forma: / Ma com'esser formato può intelletto, e costume / Da incolto Autor, cui manchi d'ogni sapere il lume?». La moralizzazione del testo drammatico è centrale per il rinnovamento teatrale e passa attraverso l'esaltazione della virtù e la deplorazione del vizio facendo del teatro una scuola di vita: cfr. dalle commedie di Goldoni: *L'Autore a chi legge de Il giocatore*, *La dedica a Scipione Maffei de Il moliere* e *L'autore a chi legge nell'edizione Paperini a L'erede fortunata*.

mancata realizzazione de *Il Dissoluto ritornato dall’America, o Il vero filosofo*.³²² Una lettura più attenta della commedia e dei conseguenti saggi critici, rileva quanto questa non sia una semplice contesa tra due partigianerie, ma piuttosto una rivendicazione di campo tra veri e propri commediografi, certo di second’ordine, ma decisi a contendersi la visibilità sulla scena veneziana all’ombra del più grande Carlo Goldoni, proprio durante gli anni in cui costui riesce ad affermarsi come ‘scrittore di commedie’.³²³ Prima di entrare nei dettagli del fitto gioco di ‘botta e risposta’ tra Costantini e Bianchi, si propone un elenco cronologico dei testi di riferimento:

- Qualche giorno prima della messa in scena della commedia di Grisellini, nel carnevale 1752 sono rappresentate *La dama o sia la saggia moglie* di G.A. Costantini (contemporaneamente stampata da Bassaglia) e *Il tutore* di Antonio Bianchi (non è stampato).
- Segue nel febbraio 1752 *Il marito dissoluto* di Grisellini al San Luca, il quale viene contemporaneamente edito come libretto da Bassaglia.
- COSTANTINI, *Della commedia italiana, e delle sue regole, ed attinenze*, 1752.
Alla commedia di Grisellini, Costantini reagisce con un saggio critico sulle buone norme per la composizione comica. L’autore dichiara di avere scritto queste pagine nel giugno 1752 (nella *Lettera apologetica*), annunciate nelle *Novelle della Repubblica Letteraria* il 14 ottobre 1752.³²⁴
- BIANCHI, *Osservazioni contro-critiche di Antonio Bianchi sopra un Trattato della Commedia Italiana*, 1752.
Antonio Bianchi non tarda a far eco a Costantini, probabilmente già nell’agosto del 1752 e l’opuscolo è annunciato nelle *Novelle della Repubblica Letteraria* il 9 dicembre 1752.³²⁵
- COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752.
Contrariato dalle *Osservazioni contro-critiche* di Bianchi, Costantini risponde con la *Lettera apologetica* datata «Dalla villa di Cendone li 26 ottobre 1752» (annunciata nelle *Novelle della Repubblica Letteraria* lo stesso giorno delle *Osservazioni contro-critiche*, il 9 dicembre 1752).³²⁶
- BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753.
Un’ultima replica alle accuse di Costantini viene proposta da Bianchi ne *La formica contra il leone* a un anno di distanza, nel 1753 (la dedica è datata «Venezia, 8 ottobre 1753» e nelle *Novelle della Repubblica Letteraria* in data ‘Venezia 26 maggio 1753’ si promette la prossima stampa dell’opera).³²⁷

Non ci soffermeremo sui termini contenutistici della critica legati alle regole per la composizione di una buona commedia, ma piuttosto sulle motivazioni di una disputa tanto serrata. Si inizi dalla lettura di una scena inequivocabilmente metateatrale de *Il marito dissoluto*, chiave d’accesso per la comprensione delle successive fasi polemiche. Nella quindicesima scena del secondo atto Flaminia trova Pantalone

³²² Giuseppe Ortolani esprime il suo giudizio su *Il marito dissoluto* in questi termini: «Riusci prolissa, slegata, slombata, romanzesca, assurda come quella del Chiari; altrettanto e più noiosa, benchè conservi il *traccagnino*, il *brighella*, il *pantalone*, Argentina e Flaminia, tutta una famiglia di maschere.» e «Florindo non ha nemmeno la vivacità del ribaldo, che ha il Lelio della *Buona moglie* e dell’*Incognita*. Uno stolido, piuttosto che un ‘giovane scapestrato’ è Celio. Troviamo ancora il vecchio usuraio Bonifazio e, non si sa perché, milord Linch. L’azione svolgesi a Livorno.» [ORTOLANI, 1960, pp. 464 e 464 n. 2].

³²³ BIANCHI, *Osservazioni contro-critiche*, 1752, p. 10: «Una buona Commedia può servire di nautica alla vaghezza degli ingegni; ed io più imparo leggendone alcuna del celebre Sig. Dott. Carlo Goldoni, che da tutt’i precetti d’Orazio, sovra de’ quali s’erigono questi, senz’altra autorità, che quella di volerci dal Legge a capriccio privato ed incompetente.»; COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, p. 21: parla di Goldoni e del *Teatro comico*; BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753, p. 17: «Così presi per mano quel nuovo codice di Leggi Poetiche, che per verità, tratto tratto mi mossero a riso, e per la loro consistenza, e per la bizzarissima arditezza del Dittatore; cosa, a cui non s’arrischiò un Dottore Goldoni, che va preceduto da niente meno di cinquanta Commedie applaudite dall’Universale, unite al merito di glorioso Riformatore delle Italiche Scene, sovra le quali riportò la correzione de’ vizi, e le sagge massime della morale.»

³²⁴ NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1752, p. 329.

³²⁵ Ivi, p. 393.

³²⁶ Ivi, p. 394.

³²⁷ NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1753, p. 163.

intento a leggere un libro in francese di commedie di Moliere; la donna sorpresa vuole sapere come mai l'uomo si diletta con questo passatempo e se si intende di composizione drammatica, al che Pantalone risponde:

PANTALONE Mi no ghe n'ho mai letto in vita mia. Questa xe la prima volta; perochè le poche ore, che me avvanza, le voggio sacrificar nei studi, che me forma la Testa, e 'l spirito, e che me possa istruir.

FLAMINIA Ma anche dalla lettura delle Commedie si più almen ottenere l'ultimo di questi fini. Voi ben sapete, che quando gli Scrittori delle medesime siano Uomini onesti, non possono aver'altra mira, che quella di farci conoscere con vive immagini l'orridezza del vizio, e la bellezza della Virtù, contraponendo questa a quello, onde istruirci, e riprenderci nel tempo medesimo.

PANTALONE È verissimo, né se pol negar, che la Commedia, essendo una rappresentazione della vita Economica, e Civil dei homeni in tutti i stati, e in ogni condizione, no la sia per conseguenza una Scuola averta per insegnar a ognun el proprio dover: e per tal fin so, che l'è stata istituita.³²⁸

Tuttavia la maschera conclude di non voler perdere tempo leggendo commedie, ma di preferire uno studio più utile, come quello delle scienze naturali e filosofiche. Se i suoi interessi sono altri, Flaminia non capisce come mai lo abbia trovato intento a leggere Moliere, al che Pantalone spiega:

PANTALONE Ghe dirò: ho speso una parola in un liogo de aver coraggio de far una Commedia: e chi m'ha sentio, s'ha burlà de mi. piccà del disprezzo de sti ignoranti chiaccaroni, che tutti i misura sul so brazzolar, so andà a Casa, e in quindese zorni de tempo, senza interromper nissuna delle mie occupazion, l'ho ideada, scritta, e terminada. Adesso che m'ho provà, lezzo *Molier*, per veder la gran defferenza, e per scovrir quanto se pol far con un longo studio, e quanto colle forze della natura aiutae dall'osservazion. Infinitamente xe diverso el pensar de quell'Autor immortal del mio basso, e meschin. Mi son come una Talpa, che no vede, in fazza a un'Argo, che ghà mille occhi.³²⁹

Dunque una scena spiccatamente metateatrale, come notato da Valeria Tavazzi,³³⁰ contingente all'intreccio dell'azione, non si limita a discorrere di teatro, ma la 'finzione teatrale' ricade sul piano della 'realtà dell'impresa teatrale', ovvero Pantalone parla delle motivazioni che lo spingono a dover comporre una commedia, ma sono le stesse addotte da Grisellini, tanto che il prodotto finale avrà il medesimo titolo: «FLAMINIA E qual è il Titolo di questa vostra Commedia? / PANTALONE Ghe lo dirò volontiera; mi no fazzo misteri. *Il Marito dissoluto*.»³³¹

Alter ego di Grisellini, Pantalone non parla solo in riferimento al teatro, ovvero all'utilità sociale di proporre modelli viziosi contrapposti ad altri virtuosi; non solo propone una precisa metateatralità legata al contesto di creazione della commedia, ovvero una relazione tra il piano reale dell'impresa teatrale e quello immaginario dell'opera drammatica; ma le azioni della commedia da lui composta si realizzano nel momento stesso della rappresentazione perché confluiscono e si innestano nella trama che si sta svolgendo sulla scena. Infatti Pantalone, *alias* autore, descrive il carattere del dissoluto, protagonista della sua opera, come contrapposto a quello d'un Cavaliere inglese, gran filosofo, uomo pieno d'onore e reputazione che ha per nome Milord Linch, non a caso lo stesso nome del personaggio della commedia che sta andando in scena e che Flaminia dice di conoscere:

FLAMINIA Io lo conosco; egli è mio Amico.

PANTALONE La lo conoscerà ancora meglio, quando la saverà fin dove s'estenda la generosità del so cuor verso Vussustrissima, e 'l Sior Florindo so Mario.³³²

³²⁸ IL MARITO DISSOLUTO, 1752, pp. 92-93.

³²⁹ Ivi, pp. 94-95.

³³⁰ Si tratta di una prossima pubblicazione intitolata *Metateatralità goldoniane*. Ringrazio Valeria Tavazzi per la generosità con la quale mi ha concesso una lettura in anteprima.

³³¹ IL MARITO DISSOLUTO, 1752, p. 95.

³³² Ivi, pp. 95-96.

A questo punto la trama della commedia ideata da Pantalone torna a inserirsi nella finzione scenica: l'uomo consegna a Flaminia una borsa di mille scudi per volere di Milord, al fine di aiutare la donna ad accomodare i disordini generati da Florindo. La buona moglie è meravigliata, non comprende, solo allora Pantalone le svela la serie di scelleratezze compiute dal marito dissoluto e la necessità del denaro per acquietare ogni discordia, in questo modo è attuato un classico riassunto delle scene precedenti, un espediente per riprendere le fila e continuare l'azione.³³³

Si abbandoni la commedia per passare agli opuscoli critici, nella *Lettera apologetica*, risposta alle *Osservazioni contro-critiche* di Bianchi, Costantini spiega in che modo sia nata la commedia di Grisellini:

Frattanto anche il Sig. Grisellini si dichiarò pubblicamente, che sebbene ei non avesse mai letto Commedie, né Autori, che trattano dell'Arte di scriverle, e non avesse, se non veduto a rappresentare venticinque, o trenta Commedie, volea comporne una, e farla recitar nel Teatro.³³⁴ Persona molto esperta nella materia, rispose, che lo avrebbe stimato come Sant'A....., perché questo sarebbe stato fare un miracolo. Io pure dissi a chi me ne fece racconto, che non avevo difficoltà in credere, che avesse fatto una Commedia, ma bensì in credere, che fosse una vera Commedia. Tuttavolta egli era cotanto persuaso del proprio talento, che disse bastargli il sapere, che la *Commedia dev'essere una Catastrofe di peripezie, che potessero succedere in 24 ore.*³³⁵ Questa confusione, o inscienza de' termini, e degli oggetti, mi confermò nell'opinione. Ei produsse il suo parto col nome di Commedia, e col titolo di *Marito Dissoluto*, fece stampare, e ne pubblicò la Prefazione in via di Manifesto, che fu mandato attorno alle Case, e Botteghe.³³⁶

Giusto a seguito della rappresentazione (e forse della caduta) de *La dama, o sia la saggia Moglie* di Costantini, Francesco Grisellini avrebbe affermato di voler mettersi alla prova e comporre una commedia, nonostante non possedesse lo studio e l'esperienza. Costantini e un'altra persona, della quale non si conosce l'identità, avrebbero ammesso che tale desiderio sarebbe stato un miracolo da realizzare e avrebbero insinuato l'incapacità del giovane di scrivere una qualche buona opera. Infastidito, Grisellini avrebbe assunto tali calunnie come una sfida e in brevissimo tempo avrebbe composto la commedia, l'avrebbe stampata e utilizzato la *Prefazione* come una sorta di manifesto.

La versione proposta da Costantini per quanto possa rispecchiare un dato reale, confermato dalla scena metatestuale della commedia, risulta alquanto riduttiva. Infatti l'impresa di Grisellini non può nascere dal solo capriccio dell'autore e anzi Costantini sembra volutamente insabbiare una presenza determinate. Come viene chiarito ne *L'autore a chi legge del Marito dissoluto*, la commedia ha ragion d'essere alla luce di un progetto concordato e pianificato con Vendramin, infatti si prospetta l'impegno di sei commedie nuove per anno. Forse la versione pseudo-romanzesca proposta nella *Lettera apologetica*, di un ripiegamento casuale al teatro da parte di Grisellini, è motivata dal tentativo di

³³³ Ivi, pp. 96-97.

³³⁴ COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, p. 22: «Fil[alete] Lungo studio vi vuole sopra il vero a chi vuol imitare il vero. Sono cose ridicole il sentir uno, che avrà veduto venti, e trenta Commedie a dire: anch'io voglio fare una Commedia. Siccome per fare un quadro, non basta aver veduto de' quadri, così per fare una Commedia, non basta aver veduto Commedie. Bisogna aver studiato il gran Libro del Mondo; ed essere in possesso del contegno, e costume di tutti li gradi, per poter imitare il buono, ed il cattivo di ognuno; e sapere qual sia il vero contrapposto decente a correggere tutti li vizi di cadaun grado.»

³³⁵ Ivi, p. 5: «Fil[alete] [...] ditemi, sapete voi quali siano i precetti, o sian le regole degli Antichi intorno alla Commedia? / Ani[cneto] Io non ne so punto; solo quello, che ho inteso dire, che deve essere un'intreccio di fatti, che possa succedere nel giro di ventiquattr'ore. / Fil[alete] Voi ne sapete assai poco; anzi sapete la regola, che è men necessaria di tutte. Cominciamo adunque dal definire la cosa. Sapete voi, che cosa sia la Commedia? / Ani. La Commedia è una Catastrofe di accidenti, e peripezie, per dar sollievo, e trattenimento all'Uditorio. / Fil. Ohime! Noi falliamo nei termini, e negli oggetti. Non mi stupisco più, se avete coraggio di far Commedie. Che cosa intendete voi per Catastrofe? / Ani. Un'intreccio, un'inviluppo / Fil. Non Signore; la Catastrofe è l'ultima parte della Commedia, ciò che noi diciam scioglimento. L'intreccio poi, che col mezzo della Catastrofe deve sciogliersi, non è l'oggetto primario della Commedia; ma la condotta, che alletta l'Udienza, e quel dilettevole, che deve andar unito all'Utile, che è l'oggetto vero di queste rappresentazioni.»

³³⁶ COSTANTINI, *Lettera apologetica*, pp. 7-8. Il corsivo è mio.

discreditar l'accordo intercorso tra il nuovo poeta e i Vendramin al San Luca, perché probabilmente metteva in ombra l'operato dello stesso Costantini.

Nella *Lettera apologetica* l'autore si sofferma sulla scena del *Marito dissoluto* sopra descritta, evidenziando come in essa risiederebbe il motivo di ogni acredine e il buon diritto della sua feroce critica:

L'esito [de *Il marito dissoluto*] si è già veduto; ma ciò, che confluisce al proposito, introdotto *Pantalone* in figura impropria, non solo di Filosofo, ma ancora di Autor *Comico*, lo fa dire, che avendosi dichiarato in certo luogo, che volea fare una Commedia, *certi ignoranti chiaccheroni*, aveano detto, che non riuscirebbe; aggiungendovi vari altri discorsi offensivi. Indovini V.S. Illustr. chi intenda egli di dire per questi *ignoranti chiaccheroni*? Si dichiarò pubblicamente, che intendea dire di me, e dell'altra persona, che avea detto, che avrebbe fatto un miracolo; e la cosa fu detta, e sparsa con tanta vanità, e cicaleccio, che si cercò di rendermi favola del volgo, come fossi un'invidioso degli altrui talenti, ed un maligno, che questuasse l'avvilimento degli Uomini illuminati. La Scena poi di *Pantalone Filosofo*, e *Comico* urtò nelle nari, e fu talmente disapprovata, che dopo la prima recita, intesi, che convenne levarla.

Può Ella ben figurarsi, che non potei soffrire con indifferenza un sì indegno trattamento; e massime perché il più fervido banditore di questa divulgazione erasi fatto una persona, che per molti titoli dovea essermi grata; la quale ebbe anche fronte di dirmi le dichiarazioni del Grisellini in faccia con derisione, in presenza di molte altre persone. Tralasciai di capitare in quel luogo, per non rendermi gioco in altri casi di una sì mala creanza, che quantunque potesse compatirsi nella qualità di chi parlava, non era però soffribile a chi è di costume diverso.³³⁷

Nella scena II-15 de *Il marito dissoluto* Grisellini, nei panni di *Pantalone*, filosofo e autor comico, denuncia certi ignoranti che lo avrebbero deriso e creduto incapace di comporre una commedia. Gli spettatori e i lettori colsero subito il riferimento, così che Costantini si vide vilipeso pubblicamente e per iscritto, tanto da sentirsi «favola del volgo», ingiustamente accusato di invidia. Con soddisfazione del celebre autore delle *Lettere critiche*, la scena de *Il marito dissoluto* fu disapprovata (chissà da chi) e dopo la prima recita non venne più rappresentata. Costantini quindi avrebbe deciso di vendicarsi e, durante i mesi di ristoro in campagna, nel giugno 1752 scrisse *Della commedia italiana, e delle sue regole, ed attinenze*.³³⁸ Nella prima sezione del libro, uscito dai torchi di Bettinelli, Costantini segna «le vie della riforma»³³⁹ analizzando le buone norme per una composizione comica (a iniziare da una storia della commedia dalle origine ai successivi progressi, fino a dilungarsi sul fine, sulla lingua, sulle unità di tempo-luogo e azione, sulla struttura e così proseguendo); nella seconda parte, invece, intitolata *Esame critico di una nuova commedia intitolata Il marito dissoluto*, l'autore intende sottolineare scena dopo scena tutti gli spropositi attuati ingenuamente da Grisellini.

Contrariato dal trattamento riservato al *Marito dissoluto*, Bianchi attacca Costantini con le *Osservazioni contro-critiche di Antonio Bianchi sopra un Trattato della Commedia Italiana*. L'autore è infastidito che il detrattore abbia usato la vile scorrettezza di accanirsi contro la commedia di Grisellini

³³⁷ Ivi, pp. 8-9.

³³⁸ Ivi, p. 9: «Quindi, come riguardo l'ozio, come giurato nimico, non sapendo affatto scigliermi dall'applicazione, nemmeno ne' tempi destinati al respiro, mi cadde in animo nel Giugno passato di sacrificare una parte del divertimento della Campagna a scrivere qualche cosa in proposito delle regole della Commedia si trascurate dall'Autore del *Marito Dissoluto*; e farvi susseguire l'esame della stessa Commedia; per far vedere, ce non ero quell'*ignorante chiaccherone*, ch'ei mi avea divulgato; e che se avevo fatto infelice pronostico della sua Commedia, non mi ero arrogato di metter lingua in materia, di cui fossi totalmente digiuno; provando così, che erasi avverato il pronostico; cioè che non avea fatto una vera Commedia.»

³³⁹ COSTANTINI, *Della commedia italiana, 1752*, pp. IV-V: «Sia lode a chi con merito, seguendo, benchè tardi le traccie delle Nazioni Oltramontane, senza scostarsi dalle costumanze nostre, ha segnate le vie della riforma. [...] Ecco l'intenzione di questo Opuscolo: dimostrare in forma di Dialogo i veri precetti, che ragionevolmente guidar devono gli oggetti, e la tessitura di questa sorte di componimenti; la naturale, e ben ordinata condotta de' quali non è sì facile, come molti suppongono, e importa tanto, quanto rilieva il correggere i difetti, ed il coltivare i costumi col mezzo del dilettevole. [...] l'apposito esame di una nuova Commedia, che compone la maggior parte di questo opuscolo, recarà nel proposito il profitto maggiore; [...]. Pare, che ogni genere di persone debba avere a buon grado l'assunto. Gli intendenti, per desiderio di veder dilatata la riforma, onde non nausearsi con tante mostruosità, e schifezze».

per il semplice interesse personale. Infatti *Il marito dissoluto* avrebbe avuto la sola sfortuna di seguire di pochi giorni il cattivo esito della commedia di Costantini, *La Dama, ossia la saggia moglie*, andata in scena per sole tre sere.³⁴⁰

Io, che per verità quando del tutto non s'espelli dal mondo il Teatro, bramerei di scorgerlo almeno degno di noi; udendo dal Sig. Francesco Grisellini mio particolare amico, essere dal torchio sortito un Opuscolo de' Precetti Commici, e questo dalla celebre penna del sempre ragguardevole Autore delle Lettere Critiche: ho creduto privarmi d'una gemma inestimabile, se stato non fossi dei primieri a procacciarmelo. Scorsi, con mia gran delusione un parto di montagna, il di cui rovinoso scotimento, non altro producendo, che topi canuti, e talpe abortite, rovescia sul capo d'un povero Dissoluto, che ebbe la disavventura di camminare al suo piede.³⁴¹

Ma siccome è molto più agevole l'intender le regole, e lo sfuggire i difetti qualora ne vengano dimostrati gli esempi. Era più giusto dimostrare codesti esempi coll'esame di qualche Commedia fatto da maestra mano, cioè sovra la *Dama*, che precedette di pochi giorni quella del *Dissoluto*; non essendo poi stato questo, che il primo frutto di pianta novella. Che se nelle Commiche Composizioni fu primo frutto ancor quella, fu per lo meno un prodotto di tralcio maturo.³⁴²

Anic. *Stupisco, che in questa palestra non siate entrato ancor voi; giacchè tanti altri si sono posti al cimento, ed alla gara. Fil. Io? Oh mi conosco troppo, per guardarmi da un'impresa che reca seco un impegno forse non ancora ben conosciuto.* Qui si gioca alle bagattelle, mentre non ignoriamo chi l'anno scorso³⁴³ abbia dato alla Scena la Commedia intitolata *La Dama, o sia la Saggia Moglie*. Questa era la Commedia più degna di tanta censura, onde autorizzare i Precetti. La confessione degli error propri palesa la candidezza degli animi onesti; l'accusa degli altrui implica passione, ed ammette sospetto di maldicenza.³⁴⁴

Le accuse di Bianchi a Costantini, avrebbero ragion d'essere se si prendessero per vere le deduzioni di Giuseppe Ortolani, secondo il quale *La Dama, ossia la saggia moglie* sarebbe stata scritta per Antonio Vendramin e rappresentata al San Luca nel carnevale del 1752.³⁴⁵ Dunque Costantini vedrebbe la sua commedia andare a precipizio e nello stesso tempo il proprietario teatrale ripiegare in fretta e furia a un altro poeta, il quale viene impiegato anche per la stagione successiva, fino all'inizio dell'accordo con Goldoni. Ortolani arriva a questa ipotesi sulla base delle affermazioni dello stesso Costantini nella *Lettera apologetica*. L'autore racconta di aver composto una commedia per diletto e passatempo durante la convalescenza di un «tormentoso disturbo» patito durante i mesi di aprile e maggio del 1751. Il suo intento non sarebbe stato la rappresentazione, seppur nutrisse il desiderio di vedere l'esito sulle scene del suo lavoro. Tuttavia l'editore Bassaglia propose il testo a un «cavaliere», che insistette perché la commedia venisse rappresentata e pubblicata, senza il nome dell'autore quantunque al pubblico non risultò difficile indovinare di chi fosse.³⁴⁶

³⁴⁰ BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753, pp. 54 e 64: «Così contro li Comici precetti corroborati, anzi dettati innanzi dagli altri, mi sono opposto con nerbo di ragioni, e con sostenutezza di stile, pari alla materia; or non veggio ragione, perché dovessi fare lo stesso contra una Commedia delle più fiacche, delle più insulse e pedantesche, che si abbia giammai tollerato tre sere in scena.» e «Ci vuol altro, che gonfiarsi, per aver veduto tre stucchevoli recite duna Commedia, per azzardarsi a censurare le altrui, ed intavolar Codici a' Poeti Comici, per comparire tale, non solo, ma Legislatore ancora.»

³⁴¹ BIANCHI, *Osservazioni contro-critiche*, p. 7.

³⁴² Ivi, p. 10.

³⁴³ Ivi, 1752, p. 11: con «anno scorso» Bianchi indica anche la rappresentazione de *Il Marito dissoluto*, quindi considera il carnevale come 1751 m.v.

³⁴⁴ Ivi, pp. 12-13.

³⁴⁵ ORTOLANI, 1960, pp. 464-465.

³⁴⁶ COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, pp. 6-7. «È noto a Lei il tormentoso disturbo da me sofferto nei mesi di Aprile, e Maggio dell'anno scorso. Allorchè cominciai a poter sedere in Camera in figura di convalescente, mi venne il capriccio di romper l'ozio, e di sollevarmi dai dolorosi residui del male, collo scrivere una Commedia. Diedi di piglio alla penna; e senza nemmeno pensare a qual termine condur la dovessi, e senza verun pensiero di compierla, e meno di esporla, andai proseguendo; sicchè allora quando mi trovai in positura di uscir di Casa, e di riassumere le serie, e gravi applicazioni del mio esercizio, si trovò terminata: e questa è la Commedia intitolata *la Dama, o sia la saggia Moglie*, che si è cercato di triciare in ultimo luogo nel Libretto da

Costantini nella *Lettera apologetica*, gioca al contrattacco e ricorda a Bianchi di essere stato il primo a proporre alle scene «un zibaldone di cose indigeste».³⁴⁷ Il ‘poeta gondoliere’ è autore della commedia *Il Tutore*, andata in scena per sole due sere, pressoché in contemporanea a quella di Costantini. Non si conserva il testo, perché non venne stampato, ma ne *La formica contra il Leone* l’autore ammette di aver scritto la commedia e del suo triste esito, causato dalla libera e disastrosa interpretazione degli attori:

La mia Commedia [...]. Mi fu richiesta mentre la componevo, ed io la negai. Soggiornando, poi nella Villa di Strà in una Casina di Personaggio cospicuo, mio Padrone ed Assaggiatore delle mie insufficienze, di nuovo mi fu ricercata. Giunto a Venezia ripresi per mano l’abbozzo, del qual tosto se ne fece la lettura, ed in capo ad otto giorni la diedi espurgata alla Compagnia de’ Comici. È noto altresì universalmente che la mia Commedia non fu eseguita intera, né a dovere, ma in gran parte al rovescio dell’intenzione: quantunque io la dessi tutta premeditata: ed econe la saturigine: Veggendo io la disattenzione d’un Attore primario in assumere il dover proprio, fino a non comparire ad una sola prova, senz’altri concerti, non potei non lagnarmi ed esclamare di aver dato una Figlia primogenita schiava in mano di Turchi. Ciò riferitogli essendo, bastò per vederla affatto rovinata. Questo fu motivo che fu recitata una sera meno della vostra, ch’era stampata e profusa per le piazze, e per le vie con tanto grido, ed aspettazione, che si credea ella dovesse (ma dagli Allocchi) dar fine alla stagione del Teatro Comico.

Il Grisellini poi non avendo letto la mia Commedia, non può aver detto questo; e quando lo avesse detto, non avrebbe detto la verità; ma egli costantemente lo nega esortandomi a rispondere che voi dite il falso. Però quantunque in quel tempo non avessi veruna alleanza seco, ed anzi gli potessi servire d’un qualche adombramento alle gelose sue mire, io mi piego a crederle, sulla ragione che non esiga verun credito anche nelle cose indifferenti che sia capace di qualche rimarcabile falsità.³⁴⁸

Lei trasmessomi. La rilessi, vi aggiunsi, e levai qualche cosa; e mi parve non indegna di comparire. Tuttavolta non volli rendermi mallevadore di qualche incongruità, che per avventura mi avessero fatto trascorrere la poca attenzione, il niuno impegno, e la mancanza del tempo, il quale dovevo spendere in riassumere le intermesse mie naturali incombenze. Meno mi cadde in animo di comparire in figura di compositor di Commedie; e perciò, quantunque desiderassi il piacere di vederne la riuscita in Scena, mi tenni cotanto occulto nell’esporsi al Teatro, che il solo Libraio Bassaglia, che come cosa a lui derivata d’altronde la propose ad un Cavaliere; e questi, che dai caratteri, e dai sentimenti la riconobbe per mia, e gentilmente mi obbligò a confessarlo, furono partecipi del segreto. Li più sensati lo indovinarono; ed io ne ebbi anche da Soggetti Grandi, e Primari delle congratulazioni tanto men ricercate, quanto negai sempre costantemente di meritar lode su questo argomento; continuando a nascondermi, tuttoché vedessi la Commedia approvata, sinché, non so dir come, mi trovai insensibilmente scoperto. Manco male, che la pubblica approvazione mi tolse il motivo di arrossirmi di una tal produzione; di cui niuna ricordanza avrei qui fatto, se anche questa povera *Dama* non fosse stata oggetto delle saette del finto *Bianchi*.»

³⁴⁷ COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, p. 12: «Sesto, lo stesso Grisellini disse a me di aver veduta la Commedia scritta dal *Bianchi* detta il Tutore, se non fallo, che prima fu riprovata, come un zibaldone di cose indigeste; poi rappezzata fu esposta alla Scena; e che vi trovò l’Ortografia sì vilipesa, che non v’era parola, che corresse a dovere. Se ei non sa, scrivere, pensi Lei, se sa di Critica, e di tanta erudizione, e se egli è Autore di questo Libro.»

³⁴⁸ BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753, pp. 48-49. Sembra che sia la figura di Goldoni a legare Grisellini a Bianchi. Nella dedica al N.H. Caterino Cornaro de *La donna vendicativa* (VII tomo Paperini del 1754) Goldoni dirà di Antonio Bianchi: «Quando non potrò più scrivere, m’aspetti l’E.V. vedermi mettere la sua livrea, e non sarà meraviglia veder un Poeta Gondoliere, se abbiamo a’ di nostri un Gondoliere Poeta: Antonio Bianchi è poeta, non v’è che dire; ed oltre all’estro che chiamasi naturale, ha poi moltissime erudizioni, e cose ha prodotto per via delle stampe, che sorpassano di gran lunga, non dirò la sua condizione, che questa non fa il Letterato, ma l’educazione, che nello stato servile può avere avuta. Ha scritto libri; ha composti poemi; ha fatto sonetti, oratorii, commedie; e ha contrastato con mezzo mondo che lo volea far credere un impostore, un plagiatore, e con prove certe e convincenti ha fatto egli constare aver sortito una buona disposizione alle lettere, e che col remo in una mano, e col libro nell’altra, reggevasi fra l’inclinazione e il destino.» [MN, IV, p. 1003] Sul rapporto tra Goldoni e Grisellini, Lina Urban afferma: «Un elemento del tutto nuovo, che testimonia l’amicizia Goldoni-Grisellini, è la vicenda della traduzione dal francese (1754) di quest’ultimo delle Lettere d’una peruviana di François Graffigny d’Issemborg d’Happoncourt, da cui Goldoni trasse, per sua stessa ammissione, l’argomento de *La Peruviana*, commedia messa in scena nell’autunno di quello stesso anno. Traduzione che il Grisellini aveva offerto all’editore Giambattista Remondini di Bassano il 4 aprile 1754.» [URBAN, 2001, p. 514]. Purtroppo non si arrivò all’accordo con l’editore, ma la traduzione di Grisellini esce anonima a Venezia per Deregni nel 1754 (secondo Lina Urban l’attribuzione a Luisa Bergalli di Giuseppe Ortolani sarebbe errata). [Per la vicenda con Remondini cfr. URBAN, 2001, pp. 514-515 e 518].

Nella *Lettera apologetica* Costantini inveisce per dimostrare in sei punti come Antonio Bianchi non possa essere l'autore delle *Osservazioni Contro-Critiche*, asserendo che «il nome del Bianchi [come autore delle Osservazioni] vi è posticcio»³⁴⁹ perché «Primieramente appena uscito quel mio Libriciuolo, il Sig. Grisellini, sdegnato di vedersi dimostrati li sbagli della sua Commedia, si dichiarò pubblicamente sulle Botteghe, che in termine di un mese avrebbe fatta Risposta», inoltre perché mai Bianchi sarebbe dovuto scendere nel contenzioso, non essendo egli il soggetto interessato; terzo: il linguaggio è di persona franca nel satirizzare e non è consono allo stato di Bianchi, che non avrebbe avuto l'ardire di essere tanto risentito contro un uomo di una condizione più elevata della sua; quarto, Bianchi non avrebbe chiamato Grisellini «suo amico», ma piuttosto persona da lui stimata, non confacendosi a un barcaiolo essere amico di un uomo di Lettere; quinto, come può il Bianchi, che non conosce la lingua latina, citare passi di Autori Latini?; sesto, lo stesso Grisellini avrebbe dato prova di disapprovare la commedia del *Tutore*, come mai allora Bianchi sarebbe sceso nell'agone in difesa del suo primo detrattore?

A fronte delle accuse, ne *La formica contra il leone* Bianchi espone le ragioni che lo spinsero a partecipare a questo dibattito, in soddisfazione a un antico desiderio di vendetta contro Costantini:

Costantini avrebbe sostenuto nel negozio del libraio Bassaglia che Il Davide non sarebbe potuta essere opera del Bianchi. Grisellini avrebbe informato Bianchi dell'accaduto che gli sarebbe stato confermato anche da Bassaglia. L'occasione di vendicarsi contro il Costantini nacque dalle sue accuse contro la commedia del Grisellini.³⁵⁰

Inoltre illustra come nacquero le *Osservazioni contro-critiche*:

Portatomi a casa del Grisellini, e veduto sul suo tavolino il vostro ragguardevole Codice Comico, non esitai punto a dichiararmi di volere ancor io qualche cosa sa Voi. Spesi un paolo in un esemplare, e per includere quante già era l'unica mia mira (come si legge in pag. 30) formai quel picciolo scartafaccio, ed il quinto giorno dopo rinovai con esso la visita all'Amico. Ei tentò di dissuadermi, e rimovermi dall'impresa rimostrandomi, *che suo è l'impegno, ch'esso è il Criticato*, e che so io? Ma il tutto in vano. S'invogliò di leggere i miei pensieri, ed io lo compiacqui. Ma ritornato da esso per ottener le mie carte, mi pregò, che almeno tardassi a stampare fintanto, che avesse anch'egli Terminata la sua incominciata risposta, espressa in Dialoghi fra *Maestro Stopino e Frulla*. Gli promissi aspettarlo, e di là portatomi al negozio Bassaglia, un ragguardevole Personaggio sedente in quella Bottega mi chiese, appena vedutomi, a titolo di buon servizio, la stessa cosa, che avevo già concessa al Grisellini: il quale dubitando ch'io fossi per negarle la bramata tardanza, avea in suo favore prevenuta la mediazione autorevole di quel cospicuo Soggetto. In quanto a me, quello che concessi all'Amico, ratificai al Padrone. Ma procrastinando il Grisellini oltre il tempo prefisso, ed anche mutatosi di parere, stampai l'opera mia senza più attender l'altrui.³⁵¹

Dimostrato secondo Costantini che Bianchi non può essere l'autore delle *Osservazioni contro-critiche*, se l'autore fosse Grisellini stesso, perché mai si sarebbe dovuto nascondere? Quindi immagina un complotto a tre, in cui il povero Bianchi prestò semplicemente il nome, Grisellini l'acredine e il motivo d'astio, seppur le ragioni più nefaste e profonde si anniderebbero nel petto di una terza persona, la vera artefice del testo, di cui non si cita il nome.³⁵² Esistono delle difficoltà ad identificare a chi si alluda e soprattutto quali sarebbero i veri interessi di questa mente malefica. Tuttavia alcuni dettagli accennati sia da Costantini, sia da Bianchi, lascerebbero intravedere in contro luce Pietro Chiari. Infatti

³⁴⁹ COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, p. 10.

³⁵⁰ BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753, p. 16.

³⁵¹ Ivi, pp. 50-51.

³⁵² COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, pp. 12-13: «quantunque io lo [il libretto] abbia letto a salti, ho scoperti li tre personaggi conorsi in questa reale Commedia. Uno ha prestato il nome per vanità, l'altro la passione, ed in parte la penna; ma la figura principale l'ha fatta un altro; avendo *erudizioni a sacchi da rovesciare giù pei balconi*. Vi sono alcune ragioni, che lo averanno fatto entrare in questo Complotto; e specialmente alcuni tocchi nel mio Libretto contro i suoi pensieri, senza però nominarlo, come non ho nominato nemmeno il Sig. Grisellini.»

ne *Lettera apologetica* Costantini sottolinea la natura eclettica dell'uomo, esperta sia nell'ambito sacro che in quello profano: «Eh che quel pezzo di Predica mostra, che lo Scrittore è molto esperto nel Sagro, non meno che nel Profano.»;³⁵³ mentre Bianchi ne *La formica contra il leone* sottintende più volte, senza mai nominarlo, Chiari proprio in relazione alle accuse mosse da Costantini:

Ma voi siete quello *che scrisse con moderazione degli altri*? Potete dare ad intender questo a chi non ha letto le Prefazioni delle vostre *Lettere*; non a me. Se minacciate *di far evacuar gl'intestini: di far crepare, di mordere, di graffiare*, di bombardare, e che so io? Se date della bestia a tempesta, se costituite per una Scimia irragionevole per natura, Persona, che confessate per Ecclesiastica. Se poi, per non sapervi difendere da una mia soda e convincente Critica, mi dilacerate a tutte sfogo sulla mia educazione, ed immediatamente mi levate la riputazione, trattandomi da vilissimo Impostore: dov'è codesta moderazione? Le mie *Osservazioni Contro-Critiche* non sarebbero già la sporca *Lettera* intitolata la *Scimia col Fagotto*?³⁵⁴

Da una delle *Lettere Scelte* flagello delle *Lettere Critiche*, e dal confronto della vilissima, e sporca Satira intitolata la *Scimia col Fagotto*, ho di già rilevato chi sia la terza Persona che ora si accusa come partecipe, anzi come principale: quantunque innanzi di stampare il mio Libretto, io non conoscessi quella persona, che per fama.³⁵⁵

Io credo, che quel dotto Scrittore, spina degli occhi vostri, flagello delle vostre pedanterie, tarlo del vostro cuore, & ce. & ce. & ce. abbia fatto de' vostri tocchi quel conto, che fa il Villico nell'autunno delle frondi cadute, e giocolate dal vento.³⁵⁶

L'insuccesso de *Il marito dissolto* può aver accelerato i tempi per la contrattazione dell'accordo tra il N.H. Antonio Vendramin e Carlo Goldoni. L'avvocato veneziano, tuttavia, inizia a collaborare con il nuovo teatro solo a partire dalla Quaresima 1753, per questo è probabile che Grisellini continui la sua attività al San Luca anche nella stagione 1752-53. A confermare questa ipotesi interviene una lettera datata 'Venezia, 21 ottobre 1752', nella quale il naturalista Jean-François Séguier scrive al collega torinese che «a remarqué aussi de jolis dessins d'un certain Grisellini représentant des productions marines; mais ce pauvre Grisellini ne pourra continuer ses études d'histoire naturelle: la misère l'a forcé de se faire poète et directeur d'une troupe de comédiens».³⁵⁷

Inoltre nella *Lettera apologetica* in risposta ad Antonio Bianchi, datata 'Dalla villa di Cendone li 26 ottobre 1752', Giuseppe Antonio Costantini ammette che Grisellini potrà trarre dell'utile dalle osservazioni contenute ne *Della commedia italiana* per la sua attuale impresa, lasciando dunque intendere una collaborazione ancora in atto con Vendramin e i comici del San Luca: «Intanto crede Ella, che l'Autore della criticata Commedia non profitterà degli avvertimenti raccolti nel mio Libretto? Lo vedremo nelle Commedie, che deve scrivere per soddisfare la sua nuova impresa.»³⁵⁸

A questo punto bisognerebbe capire se al 1752 e all'impegno con Vendramin si collochi anche la commedia de *I liberi Muratori*, la quale, come è ben noto grazie ai numerosi contributi critici, si ispira alla vita della massoneria e non viene messa in scena, ma è stampata nel 1754.³⁵⁹ Nella dedica a Aldinoro Clog, anagramma di Carlo Goldoni, Grisellini dichiara di averla composta nel 1752. Gli studiosi hanno sostenuto la versione secondo cui il 1752 sarebbe una data errata, inserita nella pubblicazione per rivendicare un primato rispetto alle *Donne curiose* goldoniane, rappresentate nel carnevale 1753.³⁶⁰ Una

³⁵³ COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, pp. 20-21.

³⁵⁴ BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753, p. 40.

³⁵⁵ Ivi, 1753, p. 52.

³⁵⁶ Ivi, pp. 52-53.

³⁵⁷ BOCCHI, 2015, pp. 14-15. Cfr. CHARLES LIOTARD, *Analyse d'une collection de lettres de J.-F. Séguier à Carlo Allione, de Turin*, «Mémoires de l'Académie du Gard», Cinquième série, IV, 1863-64, pp. 164-204.

³⁵⁸ COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752, p. 21.

³⁵⁹ Nelle *Novelle della Repubblica letteraria per l'anno 1755* la stampa del libretto viene annunciata il 1 febbraio 1755 a Trento e si aggiunge che alcune copie sono in mano del libraio veneto Bassaglia [NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1755, pp. 38-39].

³⁶⁰ DEL NEGRO, 1991, p. 155: «Il successo delle *Donne curiose* indusse un altro commediografo veneziano, il già menzionato Grisellini, a scrivere a tamburo battente un'opera, *I liberi muratori* (che nella seconda edizione

tesi contro tendenza, ma non per questo meno probabile, è quella promossa da Lina Urban, secondo la quale la lettera di Grisellini allo stampatore Remondini del 29 aprile 1753, nella quale il drammaturgo richiede un sostegno per pubblicare la commedia fuori Venezia, attesterebbe una composizione già ultimata;³⁶¹ la studiosa aggiunge inoltre che probabilmente l'opera non venne messa in scena perché vietata, data la vena palesemente propagandistica, e questa vicenda avrebbe suggerito a Goldoni il tema de *Le donne Curiose*.³⁶² Seppur allo stato attuale della ricerca risulti difficile dimostrare quale delle due ipotesi sia la più probabile, è certo che la critica spesso si muove sulla fallace strada del «più talentuoso uguale più onesto», sulla quale al più dotato è garantito l'indiscutibile primato inventivo. D'altronde lo stesso Pietro Del Negro nota che Grisellini attinge materiale dalle cronache recenti, inserisce nella trama una serie di luoghi comuni e rende partecipi alle adunanze personalità illustri, mentre Goldoni vela la commedia sotto un titolo del tutto innocuo, propone come massoni dei mercanti e ambienta l'azione a Bologna. *I liberi muratori* possono essere una prima versione sul tema della massoneria, più scottante e meno convenevole alle scene, rimaneggiata con *Le donne curiose* da Goldoni in una proposta melata e celata dall'allusione simbolica.³⁶³

Nella prefazione a *Il Marito dissolto*, dichiarando il numero di almeno sei commedie per anno, Grisellini non specifica siano le novità per la sola stagione successiva, ma lascerebbe intendere che quanto pattuito continuerà per il tempo della sua collaborazione con il teatro di San Luca. Anche se non può essere assunta come prova indiscutibile, l'indeterminatezza delle parole del commediografo lascia spazio alla possibilità che al momento della stesura dell'opera non fosse stato fissato un limite alla cooperazione e che manchi un preciso contratto scritto tra Grisellini e Vendramin;³⁶⁴ inoltre, potrebbe essere una prova che il compimento del contratto con Goldoni sia successivo alla stampa e al discutibile successo del *Marito dissolto*.

Nella dedica all'*Adulatore* Goldoni racconta le difficoltà incontrate nel distaccarsi dalla compagnia di Medebach e la pazienza di Vendramin che seppe compatirlo, qualora la convenienza lo spingesse a 'vincolarmi' con altri.³⁶⁵ Probabilmente a seguito della stagione delle *sedici commedie nuove*, il drammaturgo chiedeva al suo capocomico la modifica delle clausole contrattuali e non pare improbabile che nel periodo della difficoltosa negoziazione, egli abbia iniziato le trattative con Vendramin. È lo

a stampa ebbe cura di retrodatare al 1752, in modo da poter togliere a Goldoni, al quale tuttavia fu ambiguamente dedicata, il merito di aver affrontato per primo il tema massonico), nella speranza che l'«argomento curiosissimo» potesse «far grande chiazzo per tutta l'Italia» e quindi assicurasse all'opera «un gran esito», vale a dire la vendita di mille copie». Cfr. anche EN 1995, p. 25 n. 38 e TARGHETTA, 1988, pp. 45-46, il quale conclude per la tesi corrente «Pur ammettendo che la questione richiederebbe ulteriori ricerche» (p. 46).

³⁶¹ La lettera a Remondini è trascritta in TARGHETTA, 1988, pp. 115-116.

³⁶² URBAN, 2001, p. 514: «Ben nota è la vicenda della coincidenza del tema massonico nelle commedie *Le Donne curiose* di Goldoni e *I Liberi Muratori* del Grisellini, stampate rispettivamente nel 1753 e nel 1754, ma già composte entrambe nel 1753, come dimostra la lettera del Grisellini all'editore bassanese Giambattista Remondini del 19 aprile 1753 [...]. *I Liberi Muratori* non fu mai posta in scena forse perché ne fu vietata la rappresentazione per essere palesemente propagandistica. È da presumere che questa vicenda e la lettura della commedia suggerisse al Goldoni la composizione di *Le Donne Curiose*. E in quest'ottica va letta la dedica del Grisellini aggiunta nella stampa – quasi per riconoscenza all'amico di aver affrontato un tema scottante – ad «Aldinoro Clog, autore comico prestantissimo» (cioè Carlo Goldoni)».

³⁶³ DEL NEGRO, 1991, p. 155: «Mentre Goldoni si era inventato un modello di sociabilità d'ispirazione mercantile, Grisellini [...] giocò la carta della curiosità (introducendo, tra l'altro, alcuni accenni alle cronache più recenti), puntò, soprattutto, su un'antologia di luoghi comuni su una libera muratoria pomposamente presentata come 'un cetto di persone illustri, che altro non annidano nella loro mente che idee magnanime e sublimi' e 'aspirano a far rinascere nel mondo l'età felice dell'oro ed a bandire la miseria e la povertà dal consorzio umano'».

³⁶⁴ Né Nicola Mangini, né Giuseppe Ortolani parlano di un eventuale contratto [ORTOLANI, 1960, pp. 463-464 e MANGINI, 1974, p. 115] e tra le carte dell'Archivio Vendramin non si è trovato nulla di relativo a Francesco Grisellini. In fin dei conti, come insegna il caso Goldoni-Medebach, non pare impossibile che a un accordo scritto sia fatto precedere un periodo di prova, regolato da una contrattazione verbale tra le parti. In questo modo si spiegherebbe anche la genericità delle parole di Grisellini nella prefazione a *Il Marito dissolto*.

³⁶⁵ «Vincolare Obbligare per patti, o condizioni apposte giuridicamente» [Dizionario della Crusca, IV edizione, vol. V, p. 278].

stesso Goldoni a narrare l'atto conclusivo, nel quale il nobiluomo lo accolse a braccia aperte, sebbene 'il lungo stancheggio' avrebbe ragionevolmente potuto infrangere ogni speranza. Le parole del drammaturgo insistono sulla magnanimità e il buon cuore di Vendramin, ma forse la realtà è più complessa: la convenienza potrebbe aver spinto il nobiluomo a concludere in fretta con l' 'opportunist' Goldoni, nel momento stesso in cui la proposta di Francesco Grisellini non sembrava per nulla allettante.³⁶⁶

V. E. mi ha dato i più efficaci segni di benignità, di amore, allorché penando io a distaccarmi da quella Compagnia Comica, per cui aveva cinque anni sudato, seppe in me compatire le mie onestissime convenienze, diè tempo ad altri di vincolarmi; e allora a braccia aperte mi accolse, quando forse, per il lungo stancheggio, avrebbe potuto ragionevolmente scacciarmi.³⁶⁷

Se è vero che la carriera di Francesco Grisellini al San Luca si conclude presto e senza troppo successo, bisogna pur riconoscere che tra il 1752 e il 1770 il drammaturgo scrive sette commedie, cinque delle quali sono state stampate (*Il marito dissolto*, *I Liberi muratori*, *La reginella*, *Socrate filosofo sapientissimo* e *La schiava del serraglio dell'Agà de' Giannizzeri in Costantinopoli*: di queste cinque solo tre furono rappresentate a Venezia). Di due opere non si conosce la stampa, ma i Notatori Gradenigo offrono notizia della loro rappresentazione: si tratta della tragicommedia *Il discopritore del Regno del Senegal*, rappresentata l'11 febbraio del 1757 nel teatro di San Giovanni Grisostomo, e della nuova e applaudita commedia *La locanda o sia il Spagnolo, Francese e Tedesco et Italiano burlati dall'esperto locandiere*, messa in scena al San Luca il 14 febbraio 1770.³⁶⁸ In realtà il numero delle opere doveva essere ben maggiore, come lascia intendere il progetto, incompiuto, dell'edizione a stampa in più tomi per i torchi di Giovanelli a partire dal 1756.³⁶⁹

2. Una rottura nella continuità: l'arrivo di Goldoni al San Luca

Prendetevi la pena di leggere la Prefazione alle mie Commedia, Illustrissimo Signor Marchese, se vogliate avete d'intendere con quai principii, con quai progressi mi sia avanzato in tal Arte. Voi troverete aver io con qualche accortezza nelle prime operato, per guadagnarli il popolo, ed avvedendomi, che tutt'a un tratto non si potea cambiar il cervello a tanti Uomini prevenuti, m'indussi a lasciar le maschere sul mio Teatro, e a toglier loro soltanto quel più, che le rendeva noiose. A poco a poco ho potuto arrischiarmi a levarle da alcuna Commedia del tutto, ed ebbi la consolazione di vedere smascellar dalle risa anche il popolo basso senza le storpiature, senza gli spropositi dell'Arlecchino.³⁷⁰

Il percorso di 'riforma' teatrale goldoniana segue una strada evolutiva progressiva pur mantenendosi nel seno della tradizione, non si tratta di una rottura drastica e di un avanzamento univoco, ma piuttosto di una capacità di adattamento con un continuo movimento oscillatorio di 'andata e ritorno' tra gusto vigente e volontà di rinnovamento. I bauli delle compagnie comiche contenevano ancora un ricco repertorio afferente alla commedia dell'arte e, dunque, il vecchio e il nuovo convivevano con un'armonia tale da parere oggi impossibile in un'interpretazione di 'riforma' come 'strada progressiva d'avanzamento'.³⁷¹ Nella *Lettera IX* nel terzo tomo Bettinelli a *Il cavaliere e la dama* Goldoni spiega la

³⁶⁶ «Non ci possiamo meravigliare che i fratelli Vendramin dopo di aver invano sperato di fare del Grisellini un 'riformatore' per vincere la crescente concorrenza degli altri teatri di prosa, cercassero di acquistarsi il Goldoni» [GENTILE, 1951, pp. 49-50].

³⁶⁷ MN, III, p. 167.

³⁶⁸ NG, vol. III, c. 133v. e vol. XXIV, c. 70r. Già in BOCCHI, 2015, p. 18 n. 21.

³⁶⁹ *Infra 1753: uno scisma nel panorama teatrale veneziano*, pp. 152-153.

³⁷⁰ MN, III, p. 1073 (*Dedica* a Scipione Mafferi del *Moliere*).

³⁷¹ Lungimiranti le parole di Piermario Vesco: «Necessario, viceversa, è il recupero di un profilo storicamente attendibile alla tradizione e al rapporto che Goldoni intrattiene con essa, ove quell'orizzonte di paragone risultò per lui in partenza niente affatto superato o remoto: non già una cultura del teatro che si poteva presumere separata con un taglio netto dalla sua azione di autore, ma una dimensione che continuava, comunque, ad essere contemporanea ad essa.» [VESCOVO, 1995, p. 137].

propria linea poetica: non si tratta di uno stravolgimento del costume, ma di una correzione ‘a poco a poco’, introducendo di volta in volta dei cambiamenti, la cui tenuta viene testata in scena e quindi corretta a seconda dell’esigenza. Per questo motivo prima di azzardare una commedia senza maschere e senza dialetto l’autore ha impiegato tre anni: il pubblico deve essere accompagnato lungo la strada del ‘nuovo’, non sconvolto, il rinnovamento deve essere graduale perché innestato nel seno del riconoscibile e del noto.

Quando pensai di scrivere le Commedie per il Teatro, ed a togliere, per quanto io avessi potuto, le infinite improprietà, che si tolleravano, mi venne in mente di smascherare i ridicoli, bandire i Zanni, e correggere le caricature dei Vecchi. Ma ci pensai assaissimo, e pensandoci appresi, che se ciò avessi fatto, mille ostacoli mi sarebbero opposti; e che non dovevasi sulle prime andar di fronte al costume, ma questo a poco a poco procurar di correggere, e riformare.

In fatti nel primo, e secondo anno di tale mio esercizio non ho azzardata Commedia alcuna senza le maschere, ma queste bensì a poco per volta sono andato rendendo men necessarie, facendo vedere al popolo, che si poteva ridere senza di loro, e che anzi quella specie di riso, che viene dal frizzo nobile, e spiritoso è quella ch’è proprio degli uomini giudizio.

Nell’anno Terzo per la prima volta ho esposto una Commedia senza Maschere, e questa fu la *Pamela*. Voi sapete quanto sia stata ella ben ricevuta, e quante sere siasi rappresentata in Venezia, e niente meno fu con applauso accolta in Mantova, in Milano, in Bologna, dove fra le opere mie fu collocata sin ora nel primo posto.³⁷²

Una tale prospettiva presuppone che, qualora fosse necessario, sulla scena possano essere ri-introdotti anche elementi provenienti dalla tradizione, come le maschere, purché siano concepiti all’interno di un piano di un progetto di cambiamento:

Osservate però, che dopo il primo, e secondo anno non ho lasciato le Maschere in libertà, ma dove ho creduto doverle introdurre, le ho però legate a parte studiata, mentre ho venduto per esperienza, che il personaggio tal ora pensa più a sé medesimo, che alla Commedia, e pur che gli riesca di far ridere, non esamina se quanto dice convenga al suo carattere, e alle sue circostanze, e sovente senza avvedersene imbroglia la Scena, e precipita la Commedia.³⁷³

In questa direzione lungimirante è la lettura di Sara Mamone che corregge il tiro sulla portata ‘rivoluzionaria’ della *Locandiera*:

Il teatro infatti, o per lo meno quello che vive di rapporti col pubblico, non fa e non accetta rivoluzioni. Ama “novità” e sorprese ma sempre nell’ambito di una riconoscibilità. Il pubblico non ama le avanguardie. *La locandiera* infatti non era di avanguardia. Era semmai il culmine felice di un rapporto, il risultato di una conoscenza e di una consuetudine. L’autore conosceva i suoi attori, loro conoscevano lui, il pubblico (si parla qui di quello costante e fedele della piazza veneziana) conosceva la compagnia, ne conosceva le precedenti opere (pur non avendo evidentemente chiara consapevolezza di un itinerario drammaturgico), ne conosceva anche probabilmente quelle vicende biografiche e pettegole che potevano aggiungere godibili allusioni.³⁷⁴

Se quindi la proposta compositiva goldoniana volta al rinnovamento teatrale non intende un atto di spaccatura rivoluzionaria con la tradizione, anche alla rottura del sodalizio tra Goldoni e Medebach non corrisponde una frattura altrettanto netta sul piano creativo, si registra piuttosto una linea di continuità poetica tra l’iniziale periodo al San Luca con quanto elaborato al Sant’Angelo.

³⁷² EN, 2009, p. 133 (IX lettera dell’*Autore allo Stampatore*, tomo III, *Il Cavaliere e la Dama*, Ferrara li 29 Aprile 1752). Cfr. EN, 2008, p. 267: «Malgrado la volontà ch’io aveva di riformare questo *improvviso*, che producea delle dissonanze notabili, e rovinose nella Commedia, non osai di mettermi tutto ad un tratto a navigar contro la corrente, sperando a poco a poco condurre i Comici e gli Uditori al mio intento, come mi è riuscito qualche anno dopo felicemente. [...] onde ripeterò quel che ho detto altre volte: io non sono inimico delle Commedie a soggetto, ma di que’ Comici, che non hanno abilità sufficiente di sostenerle.»

³⁷³ EN, 2009, p. 136 (X lettera dell’*Autore allo Stampatore*, tomo III, *La suocera e la nuora* (La famiglia dell’Antiquario), Ferrara li 29 maggio 1752).

³⁷⁴ EN, 2007, pp. 16-17.

Nei versi finali dell'*Introduzione per l'apertura del teatro comico, detto di San Luca la sera de' 7 ottobre 1753* Flaminia dichiara al pubblico di aver mantenuto la promessa presa a conclusione del precedente carnevale, quando Goldoni, ancora ufficialmente impegnato con Medebach, pianifica il lancio del suo impegno con il nuovo teatro. L'autore promette una continuità rispetto alla fase precedente: «il disegno concepito di trapiantare anche in questo Teatro il novello gusto delle Commedie di carattere». L'impegno con gli spettatori era stato preso dai comici di Vendramin attraverso un'allegoria: d'ora in poi il poeta scriverà per loro commedie di carattere appositamente per esaltare le doti e le qualità di ogni singolo attore, proprio come un sarto disegna e cuce il vestito su misura del proprio modello. Goldoni ammette di essere lo stesso autore del Sant'Angelo, di proporre un medesimo repertorio di novità, ciò che cambia sono il palcoscenico e gli attori: per cui l'attrazione è costituita da 'nuove commedie' scritte per 'nuovi attori', l'ideazione di 'nuovi caratteri' nel seno, però, di una continuità nella modalità compositiva precedente.

FLAMINIA Manco male, che mi hanno lasciata sola. Voglio ora ripassare quei quattro versi, che devo dire al publico prima d'incominciar la commedia.

Giunto è pure quel dì, che fu sei lune
 Sospirato da noi. V'è chi rammenta
 Con quai parole sulle scene istesse
 L'ultima notte a congedarmi io venni^{a?}
 Senza frutto non fur le mie lusinghe.
 Eccoci a voi; non di soverchio ardire
 Ricolmi il sen, ma di speranza umile.
 Quei nuovi studi, e quelle foggie nuove,
 Che sotto scaltra allegoria proposi,
 Di vesti al dosso lavorate, e tese,
 Le abbiam con noi. Ma! Di piacer con queste
 Chi assicurar ci può? Basta una sola
 Sicurezza per noi, che ragunati
 Siate qui per gradir, non per formare
 Confronti odiosi, e giuficar con pena.
 Non parlo, no, con chi solea per genio
 Colmar di grazie queste scene. I' parlo
 A chi da novità spinto sen venne.
 Figli d'Adria felice; Illustri, eccelse
 Anime generose. In due si fanno
 L'opre famose: dagli Attori insieme,
 E dagli amici Spettator cortesi.
 Noi nell'oprar, voi nel gradir concordi,
 Renderassi immortal la gloria nostra.
 Attendete da noi l'opera prima;
 Noi speriamo da voi grazia, e perdono.

^a L'ultima sera de Carnovale passato, l'Autore, che doveva intraprendere di scrivere per questa Compagnia, fece dare alla prima donna alcuni versi, nei quali toccavasi il disegno concepito di trapiantare anche in questo Teatro il novello gusto delle Commedie di carattere, come fu fatto.³⁷⁵

Nella stessa *Introduzione* qualche riga prima si trova la compagnia, intenta nei preparativi per la prossima messa in scena, sorpresa dietro le quinte dal petulante Giammaria della Bragora (interpretato da Francesco Gandini).³⁷⁶ Attraverso l'espedito di questo curioso personaggio caricaturale, chiacchierone e ficcanaso, Goldoni può illustrare la propria prospettiva spettacolare. L'autore, con l'approvazione dei comici, desidera proporre un repertorio che non attinga, almeno per la messa in scena veneziana,³⁷⁷ alle commedie scritte nel quinquennio precedente, ma di otto novità o forse più (nove o

³⁷⁵ EN, 2011, pp. 97-8 (*Introduzione per l'apertura del teatro comico, detto di San Luca la sera de' 7 ottobre 1753*).

³⁷⁶ Cfr. VESCOVO, 1995, p. 144.

³⁷⁷ Il vero banco di prova alla commedia di carattere per i comici del San Luca avviene nella *tournee* di primavera a Livorno, quando Goldoni sperimenta la compagnia in alcune commedie scritte per i comici del Sant'Angelo, tra le quali *I Mercadanti o I due Pantaloni*, rappresentata per la prima volta nel carnevale 1753. Ne *L'Autore a*

dieci). Il numero tuttavia non è sufficiente a completare la stagione, così da dover ripiegare alle commedie di repertorio. Si ribadisce in questo modo il concetto iniziale: il pubblico ama la novità, ma nel seno di una riconoscibilità, in un accostamento non contraddittorio tra novità e tradizione.

ZAMARIA Diséme, gh'avéu comedie nove?

FLAMINIA Ne dimandi agli Uomini. Io non parlo.

ZAMARIA Cari fioi no prencipiè cole vostre antigagie. (*ad Ottavio*)

OTTAVIO Noi principieremo con una commedia nuova di carattere, di quella mano medesima, che è stata compatita per cinque anni. Otto ne avremo, e forse più dell'Autore medesimo, ma la stagione è lunga; otto, o Dieci commedie, ancorchè fossero fortunate, non ponno supplire al corso delle nostre recite.

ZAMARIA Perchè no fèu de quele altre? De quele, che xe stampae, e che s'ha da stampar^a?

OTTAVIO Oh Signore, sappiamo il nostro dovere.

ZAMARIA Le fa tutti, le podè far anca vu.

OTTAVIO A noi, crediamo, che non ci convenga di farle^b.

ZAMARIA Eh!Mi so, come, che la xe. Vu altri studié mal volontiera. Se' avvezzi a lavorar a brazo. No volè sfadigar.

OTTAVIO Perdoni; quanti qui siamo abbiamo tutti fatto conoscere se lo studiare ci pesa.

ZAMARIA Figuréve, se Pantalone, e Traccagnin vol studiar!

OTTAVIO Anche questo è un inganno. Abbiamo fatto a Livorno molte di quelle commedie, delle quali delle quali Vosignoria parla, e l'assicuro, che le nostre maschere si sono valorosamente portate.

ZAMARIA Co l'è cusi, me ne ralegro. Se pol saver i titoli delle vostre commedie?

FLORINDO Oh i titoli poi non si dicono.

^a Parla di quelle, fatte dall'Autore medesimo, negli anni avanti, per il Teatro detto di Sant'Angiolo.

^b Convenienza desiderata dall'Autore, ed approvata dai Comici.³⁷⁸

chi legge dell'edizione Paperini (1753, terza commedia nel V tomo), si evince che Goldoni interviene sul testo proprio per adattarlo alle qualità dei nuovi interpreti: «In tal guisa l'ho fatta rappresnetare a Livorno, ed è riuscita egualmente bene: il Pantalone abilissimo della Compagnia, che chiamasi di San Luca fece a meraviglia il Vecchio, ed il bravo Comico Francesco Falchi il giovine, ambidue nella loro Veneta lingua» [PA, V, p. 158].

³⁷⁸ EN, 2011, pp. 94-95 (*Introduzione per l'apertura del teatro comico, detto di San Luca la sera de' 7 ottobre 1753*).

CAPITOLO SECONDO

I TEATRI E LA FAMIGLIA GRIMANI DI SANTA MARIA FORMOSA

La situazione economica di Ca' Grimani e la gestione teatrale

E così, per simili ragioni e simile impegno, mi accingo a porre il piede per primo su questa pedana; alla quale vorrei vedere accedere tutti quei volenterosi che, onestamente consapevoli anch'essi di non poter esaurire l'indagine e il consuntivo storico con le proprie sole forze, vorranno riunirsi in consorzeria e affrontar con me la fatica, non davvero di poco conto¹

Nessuna famiglia patrizia veneziana, a parte quella dei Grimani di Santa Maria Formosa, era riuscita nel corso di due secoli a costruire e gestire ben quattro teatri, tra i quali sono da annoverare i più celebri e fastosi di Venezia,² aperti per numerose stagioni contemporaneamente³ e capaci di imporsi nella completa varietà della proposta drammatica (dal melodramma, agli intermezzi cantati o ballati, dalla commedia e tragedia, all'opera buffa).⁴

Durante il XVII secolo il primo a guidare la famiglia nell'investimento teatrale è il N.H. Zuanne Grimani di Vettor detto Spago. Costui fa costruire il Santi Giovanni e Paolo, inaugurato nel 1639, ed edifica un secondo teatro tra il 1655 e il 1656, il San Samuele, per estendere l'egemonia familiare anche alla drammaturgia di parola,⁵ ma soprattutto applica una gestione diretta, avveduta e responsabile in grado d'estendere il proprio controllo anche sugli altri teatri veneziani.

Il predominio era stato raggiunto attraverso un piano studiato e a volte eccessivamente spudorato, che prevedeva tre teatri di proprietà (il Santi Giovanni e Paolo, il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo), garantendosi una discreta autonomia in tutto il repertorio drammatico; un prezzo ribassato del biglietto d'ingresso al San Giovanni e Paolo (dal momento che poteva contare su una maggiore capienza rispetto agli altri teatri cittadini); l'acquisto e la gestione di alcuni palchi di primo e secondo ordine nei teatri rivali, in questo modo i Grimani potevano dettare legge nei prezzi d'affittanza e costringere le altre sale ad abbassare i propri per non rimanere escluse dal mercato, con gravi ripercussioni sulle finanze interne;⁶ legami d'intesa con gli altri proprietari, fino al controllo diretto attraverso il subaffitto dei teatri.⁷

Nel 1663 Zuanne predispone il restauro del Santi Giovanni e Paolo, ma non lo vedrà mai ultimato perché morirà nel mese di maggio. Il fratello Antonio aveva rinunciato alla carriera ecclesiastica al fine d'assicurare una discendenza alla famiglia (dal momento che Zuanne aveva avuto

¹ GIAZOTTO, 1967, p. 245. Giazotto si sta riferendo alla ricostruzione storica su base archivistica del teatro musicale veneziano dei secoli XVII e XVIII.

² Si pensi al ruolo di rappresentanza affidato al Santi Giovanni e Paolo, poi al San Giovanni Grisostomo, infine soppiantati dal San Benedetto nel XVIII secolo.

³ Nel XVII secolo il Santi Giovanni e Paolo, insieme al San Samuele e al San Giovanni Grisostomo, e negli anni centrali del XVIII secolo il San Samuele, insieme al San Giovanni Grisostomo e al San Benedetto.

⁴ MANGINI, 1974, p. 57: «si deve soprattutto ai Grimani, espressione di un nuovo tipo di conduzione a livello imprenditoriale, se Venezia per oltre un secolo poté mantenere quel prestigioso primato teatrale che tutta l'Europa le riconosceva.»

⁵ Sull'attività nei teatri Grimani e in particolare al San Giovanni Grisostomo cfr. SANDERS, 1985 e MAMY, 1994.

⁶ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. 296 n. 12: «Certamente i Grimani applicavano gli stessi prezzi anche al SS. Giovanni e Paolo, che però fino agli anni settanta e oltre disponeva di sette ordini di palchi, contro i cinque del San Cassan e del San Salvador, e i tre del San Moisé, e garantiva quindi un reddito maggiore.» Per dettagli e documenti rimando a GIAZOTTO, 1967, pp. 260 e segg.

⁷ Come con i Bezzi al Sant'Angelo sul finire del XVII secolo.

una sola figlia femmina, Elisabetta⁸), ma era morto nel 1659 e i suoi due figli, Zuan Carlo e Vincenzo, erano ancora minorenni. Per qualche anno la famiglia rinuncia alla gestione diretta, affida il Santi Giovanni e Paolo all'impresario Marco Faustini e il San Samuele viene o momentaneamente chiuso o affittato ad un conduttore.

Nel 1667 Zuan Carlo, ormai maggiorenne, licenzia Faustini e assume di persona il controllo del Santi Giovanni e Paolo. Non solo, ma erede dello spirito imprenditoriale dello zio, decide di fronteggiare la contemporanea apertura del Sant'Angelo, con la costruzione di un terzo teatro, il San Giovanni Grisostomo (1678). Anche il fratello Vincenzo, futuro Cardinale e Viceré di Napoli, offre un contributo decisivo alla proposta spettacolare dei teatri di famiglia grazie agli illustri contatti maturati durante la sua lunga carriera diplomatica nelle più importanti corti europee e alla personale predisposizione per la scrittura teatrale (scrive nel 1687 l'*Elmiro re di Corinto*, musica di Carlo Pallavicino; nel 1688 l'*Orazio*, musica di Giuseppe Felice Tosi; e nel 1699 il *Teodosio*).⁹

Alla morte di Vincenzo (1710) e di Zuan Carlo (1714), la gestione viene assunta dapprima da Vincenzo, figlio di Zuan Carlo, e ben presto ceduta al fratello Michele, uno dei principali artefici del panorama teatrale veneziano del XVIII secolo.¹⁰ A Michele va riconosciuto il merito d'aver cercato in tutti i modi di mantenere alto il nome di Ca' Grimani in ambito teatrale (e non solo), nonostante le significative difficoltà economiche affrontate dalla famiglia. Emerge una profonda dicotomia tra le esigue disponibilità e le cospicue spese sostenute per alimentare il fasto dei propri teatri: egli cerca d'assoldare i più illustri attori, musicisti, compositori, drammaturghi, librettisti; di garantire la continuità delle recite; auspica addirittura la riapertura di un terzo teatro, prima con il progetto di restauro del Santi Giovanni e Paolo, poi con l'edificazione del San Benedetto.¹¹

Al N.H. Michele Grimani sono dedicati numerosi libretti, a iniziare nel 1718 con *Il trionfo di Cesare in Egitto*, opera eroica per il San Samuele, per conto della commediante Andriana Sambuccetti. Carlo Orsolini offre un'incisione, mentre nel 1736 Carlo Goldoni scrive alcuni componimenti poetici in onore degli sponsali del suo padrone con la N.D. Pisana Giustinian-Lolin e dedica al nobiluomo il *Don Giovanni Tenorio*, messo in scena a Venezia nel carnevale del 1736, ma pubblicato solo nel settimo tomo Paperini nel 1754.¹² Infine Pietro Chiari apre il terzo volume delle *Lettere scelte* sotto la protezione dell'eccellente Grimani.

Cospicue sono le informazioni contenute nelle fonti sui componenti della famiglia Grimani e sui loro sforzi in ambito teatrale. Il primo a fornire notizie sulla nascita dei teatri veneziani con particolare attenzione a quelli di Ca' Grimani è Cristoforo Ivanovich (*Minerva al tavolino*), il quale, tra l'altro, era al servizio dei fratelli Vincenzo e Zuan Carlo. Nel XVIII secolo Michele Grimani figura come il

⁸ In realtà Zuanne Grimani ha anche un figlio maschio, Vettore, che muore a due anni nel 1630. Infra *Appendice 4. L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa*, pp. 369-384.

⁹ Sull'interessante figura di Vincenzo Grimani rimando alla voce nel DBI curata da Antonio Borrelli.

¹⁰ Nel 1714 Michele era minorenne e si trovava nel Collegio dei nobili di Modena. Ancora nell'Ottocento, Paolo Ferrari dona un posto di rilievo al N.H. Grimani, mettendo in scena *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*.

¹¹ È stato impossibile ricostruire esaustivamente la lunga e poliedrica biografia del nobiluomo, sulla cui figura manca ad oggi uno studio specifico e addirittura una voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Si è però cercato di ristabilire nel dettaglio l'albero genealogico (*Appendice 4. L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa*) e l'intensa carriera politica (*Appendice 5. La carriera politica del N.H. Michele Grimani*). Inoltre per seguire facilmente la ricca serie di documenti sulla situazione economica e sulla gestione dei teatri, si è valutato utile proporre una sintesi cronologica in *Appendice 3. Per una cronologia*.

¹² ALBERTI, 1992, p. 129.

principale interlocutore nelle *Rime Bernesche* di Domenico Lalli¹³ e Carlo Goldoni ne tratteggia un ritratto nobile e benevolo nelle *Memorie italiane*.¹⁴

Fui presentato dall'Imer a sua Eccellenza il Signor Michele Grimani, il secondo de' cinque fratelli padroni del teatro di S. Samuele; e il Cavaliere di cuor nobile e generoso, e di maniere dolci e soavi, mi accolse con estrema bontà; e all'insinuazione dell'Imer mi stabilì per Compositore, con un onorario non molto considerabile, ma che poteva bastarmi per il mio bisogno di allora.¹⁵

Dello stesso parere è Chaeles Burney nel suo resoconto del viaggio in Italia. Il memorialista approda a Venezia tra domenica 12 e venerdì 17 agosto 1770 e racconta di aver conosciuto il N.H. [Michele] Grimani, del quale elogia la cortesia, l'ospitalità e la gentile benevolenza. Non dimentica, inoltre, le famose Accademie, i concerti e l'eccellente qualità del clavicembalo di Ca' Grimani.¹⁶ Infatti a partire dal 1691 il palazzo di Santa Maria Formosa ospitava le riunioni dell'Accademia degli Animosi, presiedute da Apostolo Zeno, e dal 1698 la colonia veneziana dell'Arcadia di Giovanni Mario Crescimbeni.¹⁷ Numerose sono le lettere di Apostolo Zeno¹⁸ che descrivono la biblioteca di Ca' Grimani

¹³ LALLI, 1732, pp. 87-91: «A Sua Eccellenza Il Signor Michele Grimani / Capitolo // Se potesse pensar Vostr'Eccellenza / Quant'è la pena, che risento al core / Per non farvi ogni giorno riverenza; // Io certo son, che con pietoso affetto, / Direste voi ripien d'alta bontate, / Povero Lalli, che sen giace in letto. // Perché a dirla, Signor le mie pedate / Use son troppo a ristampar quell'orme, / Dove in cheta magion voi riposate. // Uso sono a venir quand'ella dorme, / Prima a svegliarvi, e poi col mio Tabacco / Fugarvi in tutto di Morfeo le forme. // Indi che di giacer siete alfin stracco / Perché il petto non senta aere gelato / Vi porgo in pria di fragil carta il giacco. // E come vostro Camerier fidato, / Vi do poscia le calze e bianche, e nere, / Con qualche girelletto inzuccherato. // E in fin vi seguio ancor, quando a sedere, / N'andate sopra al giornalier tributo, / Che quando è tempo non si può tenere. // Ivi col mio parlar vi porgo aiuto, / Di Poeti parlando, e Poesia, / E sfoderando qualche detto arguto; // E a me si fa la vostra Cortesia / Il più grato piacer, che ogn'altro avanza, / Che il più bel mai non trovo in vita mia. // Poscia fuga intumido alla tardanza; / Ma con spiacer, perché l'amate tanto, / Che ne succhiate la vital sustanza; // Rivestite quel bel Patrizio manto, / E vi sieguo in Platea con passo lento, / Acciò di fedel servo ottenga il vanto. // Or vedete se a torto io mi lamento, / Eccellenza Padrone, or che non posso / Aver nel riverirvi il mio contento. // Questo è quel duol, che mi trapassa ogn'osso, / Se ben d'un'altra pena il morso io provo, / Più crudo assai del Cerbero Molosso. // Questa l'è che più amici ora non trovo, / Nel dubio stato del mio mal penoso, / Benchè invano a chiamarli il labbro io movo. // [...] In sentir questi il nome Poeta, / Fuggon veloci, perché son certissimi / Che in questo dimorar non può moneta. // Viva Vost'Eccellenza anni lunghissimi, / Che de Poeti ha sol pietade al core, / Con tutti i suoi fratelli Eccellentissimi; // Che gli date cagion di farsi onore, / Gli prestate denari in scarso stato, / E premiate il Dotto lor sudore. // Di generosità un segno è stato, / Cento Doble pagar per due libretti, / A un Poeta di me più fortunato. // Deh siano mille volte benedetti, / Tutti i Grimani della Casa vostra, / Cavalieri si degni, e si perfetti. // Famiglia Principesca, che tien mostra / Di Dogi, Cardinali, e tanti Eroi / Che fa splendor si illustre l'Ettà nostra. // Di cui l'immagin si n'è sculta in voi, / Che con ragione così ammato siete, / Ed imprimete tanto amore in noi. // E se un giorno poss'io pormi in quiete / Tai cose scriver vo del mio Padrone, / Da non aver giammai timor di Lete.»

¹⁴ EN, 2008, pp. 223, 224, 235, 239, 240, 241, 254, 255, 265, 272, 292.

¹⁵ Ivi, p. 235 [tomo XIII].

¹⁶ BURNEY, 1979, pp. 146, 154-155, 157, 260.

¹⁷ NEGRI, 1816, p. 54: «Poscia l'Accademia trovò comodo ospizio presso il gentiluomo Giancarlo Grimani. Piacevole trattenimento fu da prima il piantarne gli statuti, ed il prescriverne le regole; e il Zeno, che a tutti soprastava in vivacità ed in zelo, n'ebbe il principal merito, intanto ch'egli solo si riconobbe poscia per vero fondatore e promotore dell'Accademia.»

¹⁸ Per un'analisi della lettera estratta dall'epistolario di Apostolo Zeno a Michele Grimani del 17 settembre 1729 cfr. BIZZARINI, 2008, pp. 84-88. Per un'analisi più generale alle lettere di Zeno cfr. VIOLA, 2012.

con i suoi preziosi codici,¹⁹ l'attività drammatica nei teatri di famiglia²⁰ e i rapporti con il N.H. Michele, a cui è indirizzata la missiva del 17 settembre 1729.²¹

Giacomo Casanova è autore di curiosi aneddoti sul conto dei membri della famiglia Grimani. Ne *L'Histoire de ma vie* ammette che la ballerina Maria Teresa Fogliuzzi (della quale si era innamorato a sua volta a Vienna) sarebbe stata l'amante di Michele Grimani.²² Anche se ben più interessante è l'allusa paternità a Michele di Giacomo Casanova stesso. Nell'autobiografia il celebre avventuriere racconta di essersi scontrato con un protetto del patrizio Zuan Carlo Grimani, figlio di Michele, a seguito di una faccenda di soldi e, offeso dall'atteggiamento del nobiluomo, di aver pubblicato nel 1782 un libello infamante in forma allegorica, intitolato *Né amori né donne, ovvero la stalla ripulita*. In un fascicoletto manoscritto annesso alla versione conservata presso la Biblioteca Querini Stampalia di Venezia (coll. IE1636a) è fornita un'esegesi dell'allegoria, secondo cui Casanova sarebbe il figlio naturale di Michele Grimani, mentre Zuan Carlo in realtà un bastardo, nato da una relazione extraconiugale della N.D. Pisana Giustinian Lolin.

Il nobiluomo compare sempre in prima linea anche per assicurare la qualità della proposta drammatica nei propri teatri e nella contrattazione con le migliori piazze della Terraferma. Ad esempio nel carnevale del 1747, probabilmente a seguito delle pressioni di Michele Grimani, viene messa in scena al San Samuele la commedia *Raguet* di Scipione Maffei, stampata contemporaneamente da

¹⁹ Lettere di Zeno sui manoscritti e libri presenti in Ca' Grimani: ZENO-VALVASENSE, 1752, II, pp. 80-85 (lett. 50, Vienna 26 agosto 1719 a P. Pier Caterino Zeno), pp. 181-186 (lett. 90, Vienna 15 gennaio 1721 al Sig. Francesco de' Giannini), pp. 344-349 (lett. 172, Vienna 14 ottobre 1724 al P. Pier Caterino Zeno). ZENO-VALVASENSE, 1752, III, p. 317 (lett. 209, Venezia 8 luglio 1741 al Cardinale Angelo Maria Quirini. A Brescia). ZENO-SANSONI, 1785, I, pp. 2-6 (lett. 2, Venezia 21 settembre 1697 al Signor Abate Giusto Fontanini a Roma), pp. 6-9 (lett. 3, Venezia 12 ottobre 1697 al Signor Abate Giusto Fontanini a Roma), pp. 27-29 (lett. 16, Venezia 20 giugno 1698 al Sig. Antonio Magliabechi. A Firenze), pp. 33-35 (lett. 21, Venezia 2 agosto 1698 al Sig. Ab. Giusto Fontanini. A Roma), pp. 301-303 (lett. 121 Venezia 17 dicembre 1704, al Sig. Lodovico Antonio Muratori. A Modena), pp. 445-446 (lett. 182, Venezia 17 marzo 1708 al Sig. Ottavio Alecchi. A Verona).

²⁰ ZENO-VALVASENSE, 1752, II, pp. 115-120 (lett. 67, Vienna 23 marzo 1720 al P. Pier Caterino Zeno), pp. 227-232 (lett. 115, Vienna 21 novembre 1721 al P. Pier Caterino Zeno)

²¹ ZENO-VALVASENSE, 1752, II, pp. 530-535 (lett. 269, Vienna 17 settembre 1729, al Sig. Michele Grimani. A Venezia): «Mi giunge la stimatissima lettera di V. E.- in tempo, che mi trovo interamente occupato nel componimento del Dramma, che si dovrà recitare ai 4. Di Novembre in questo Cesareo teatro. Da ciò V. E. assai ben chiaro comprende l'impotenza in cui sono di poterla servire, come per altro sarebbe mio desiderio ed onore, intorno all'accomodamento del mio Mitridate, che da lei è stato prescelto per cotesto suo insigne teatro nel prossimo carnevale. Conosco la necessità che v'è, non solo di accorciarlo in moltissimi luoghi, ma di accrescerlo in qualche altro, per adattarlo ai personaggi che dovranno rappresentarlo: e come per far ciò adeguatamente al bisogno, e senza guastarne la tessitura, fa di mestieri e tempo ed applicazione, e giudizio; così V. E. dovrà perdonarmi, se nella congiuntura presente, a cui mi obbliga il mio indispensabil servizio a quello Augusto Monarca mi veggo costretto a supplicarla di assolvermi da questo carico, per cui costi non le mancheranno soggetti sufficientissimi, [... seggono i suggerimenti per l'adattamento]» ZENO-VALVASENSE, 1752, III, p. 7 (lett. 3, Padova 7 aprile 1732 al Sig. Andrea Cornaro. A Venezia): «Delle due vostre a me care lettere rispondo in primo luogo alla seconda, e in fecondo alla prima. Vi ringrazio della consegna fatta della mia al Sig. Michiel Grimani, e di quanto saviamente gli avete insinuato per rimuoverlo dalla risoluzione da lui presa di far recitare il mio Dramma, che per quanto ho inteso qui da un amico, si è l'Euristeo. Temo che le vostre e mie premure non sortiranno il bramato effetto, a riguardo che il lavoro delle scene è già cominciato, e l'Opera è in mano del Maestro di Musica, e 'l tempo delle recite non è molto lontano. Ciò non ostante voglio attender la risposta di lui, avanti che mi accomodi alla necessità, più che al suo volere. Ma finalmente la colpa è del Lalli, che ha consigliata la scelta, e del Boldini, che essendo venuto a cercarmi in casa, e avendo inteso ch'io soggiornava in Padova, poteva per tempo avanzarmene l'avviso, e intenderne il sentimento. Padova finalmente non è Vienna, e non è sì lontana da Venezia, che in due giorni non si possa mandar la lettera, e riceverne la risposta. Ma costoro altro non riguardano che il proprio loro interesse, e nulla curano né l'utile del teatro, né il decoro e l'onestà delle persone.»

²² CASANOVA, 1960-1962, voll. 12, pp. 345 e 355. Informazione smentita da Riccardo Selvatico: SELVATICO-LUCCICHENTI, 1997, pp. 19 e 118-119: Maria Teresa Fogliuzzi nacque nel 1734 e Michele Grimani nel 1697; quando la ballerina arriva a Vienna nel 1753 deve essersi già conclusa la relazione con Grimani, ma questo vorrebbe dire che la ballerina avrebbe avuto solo quindici o sedici anni e Grimani già più di cinquanta, «abbiamo dunque molti dubbi che Michele Grimani [...] avesse anche un'amante di quasi quarant'anni più giovane».

Sebastiano Coletti.²³ O ancora, l'avveduto proprietario teatrale interviene per sollecitare la collaborazione tra Goldoni e Vivaldi nell'adattamento della *Griselda*, episodio ampiamente raccontato nelle *Memorie italiane*.²⁴

Nello studio dedicato al marchese Luca Casimato degli Albrizzi (1664-1745), attivo nell'Accademia degli Immobili di Firenze e impresario al teatro della Pergola, William Holmes analizza numerose carte conservate nell'archivio privato della famiglia Guicciardini e in quello dell'Accademia degli immobili alla Pergola. Tra le lettere dell'Albizzi per la messa in scena dell'*Ipermestra* di Vivaldi ve ne è una di estremo interesse: si tratta di una missiva del 5 ottobre 1726 a Michele Grimani, sulla rappresentazione dell'*Ipermestra* di Giacomelli nel 1724 al San Giovanni Grisostomo:

Avendo osservato che nel teatro di Eccellenza Vostra fu rappresentato il dramma dell'*Ipermestra* l'anno 1724, nel quale v'ho osservato una decorazione di lume di luna ed un'altra del sole, quando più non se ne servissero e che fossero queste trasportabili, le pregherei a dirmi di che costo fossero e poi di che materia facevano l'illuminazione, e con qualche moto li facessero comparire. Perché facendo io la medesima opera nel teatro di via della Pergola, se bene d'altro poeta, potrei includervi le dette decorazioni, che naturalmente dovrebbero piacere al pubblico e forse non saranno ora d'alcun servizio per l'Eccellenza Vostra. Mi perdoni di quest'incomodo, e sono ecc.²⁵

Sulla partecipazione diretta di Michele Grimani nella contrattazione delle piazze di Terraferma, sono emersi documenti fondamentali nel fondo del Teatro Grande di Brescia presso l'Archivio di Stato della città, dove è stato possibile reperire numerose lettere di impresari e capocomici. Tra queste è conservata la prima richiesta del teatro dell'Accademia degli Erranti da parte della compagnia comica di Giuseppe Imer. La primavera del 1730 è per l'Accademia un periodo di forte instabilità, in quanto, eletto l'8 maggio, il principe aveva presto rinunciato all'incarico. Da una lettera dei Reggenti al N.H Michele Morosini, protettore dell'Accademia a Venezia,²⁶ del 27 maggio 1730, si ricostruisce l'evento. Il 1 aprile 1730 il teatro era stato richiesto da Grimani in persona, ma «lasciando la passata reggenza Accademica la deliberativa alla nova, le fu risposto, senza concludere cos'alcuna, siccome appunto il teatro era stato, preventivamente alla sua lettera, ricercato da altri comici».²⁷ Infatti l'11 febbraio 1730 Gaetano Sacco a nome della sua compagnia aveva ricercato la medesima piazza. Data la critica posizione in cui si trova, la Reggenza chiede a Morosini di farsi intermediario della stessa nei confronti di Grimani. Effettivamente la piazza bresciana per la fiera del 1730 è concessa a Gaetano Sacco,²⁸ ma il contratto del 29 aprile 1731 per l'estate successiva è a favore della compagnia di Giuseppe Imer.²⁹

1. La situazione economica

Per i Grimani la metà del XVIII secolo è una fase seriamente problematica: a una situazione finanziaria completamente immobilizzata, si aggiungono la necessità di restauro del San Giovanni Grisostomo e l'incendio del San Samuele. I nobili proprietari cercano di reagire sul piano artistico con

²³ SANNIA NOWÈ, 1998, p. 508 [vi è un errore: nel 1748 Goldoni mette in scena *La vedova scaltra* non al San Samuele, ma al Sant'Angelo]: «Soltanto l'orgoglio di classe, unito a una sicumera sempre crescente, gli [Scipione Maffei] farà commettere l'imprudenza di cedere alle pressioni di Michele Grimani (ma non sarà stato l'inverso?), affinché la sua seconda opera comica, *Il Raguet*, venga recitata al San Samuele [cfr. lettera di Maffei all'abate Angelo Calogherà del 21 gennaio 1747], su palcoscenico del quale, l'anno successivo, Goldoni avrebbe rappresentato *La vedova scaltra*. Il clamoroso fiasco viene giustificato con il fatto che la commedia non era stata pensata 'per i teatri di Venezia come hanno messo in frontespizio [...], ma per essere recitata da cavalieri e dame'».

²⁴ EN, 2008, p. 240-242 [tomo XIII].

²⁵ HOLMES, 1988, p. 121.

²⁶ *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. LXVIII, opera fondata dal Prof. G. Mazzantini, Venezia, Olschki, 1939, p. 130. Nel manoscritto Morosini-Grimani n° 159 conservato presso la Biblioteca del Civico Museo Correr si trova: «Elezzone dell'Illustrissimo et Ecc.mo Signor Michele Morosini protettore dell'Accademia degli Erranti di Brescia».

²⁷ ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 50.

²⁸ Ivi, fasc. 51.

²⁹ Ivi, fasc. 55. Per un discorso più dettagliato cfr. BONOMI, 2019.

la ridefinizione drammatica e la contrattazione con i nomi più in vista del panorama veneziano (Chiari, Goldoni, Galuppi, Sacco, Paganini, Gasparo Gozzi), mentre su quello gestionale con la celere ricostruzione del teatro incendiato, una progressiva fase di affrancazioni-godimenti di palchi e la progettazione di una sala destinata esclusivamente all'opera seria. È l'ultimo tentativo da parte dei Grimani di conservare inalterata la propria magnificenza e preminenza teatrale. Tuttavia i risultati dell'immenso sforzo svaniranno nell'arco di una decina d'anni e prima di morire Michele Grimani dovrà rinunciare alla gestione del San Benedetto e del San Samuele. Certamente l'allontanamento da Venezia di Pietro Chiari e di Carlo Goldoni contribuisce ad accelerare il triste epilogo, ma non si può nascondere che ormai da troppo tempo sulle finanze famigliari pesavano importanti restrizioni e inesorabili debiti.

In questa sede si potrà solo accennare alla quantità di documenti archivistici reperiti, volti a descrivere i movimenti e gli interessi economici di Ca' Grimani. Si affronterà il discorso in maniera sintetica e si rimanderà di volta in volta alle trascrizioni presenti in *Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*. Si auspica una possibile ripresa di questi materiali per uno studio dettagliato e settoriale.

Nel XVIII secolo la situazione economica di Ca' Grimani non era tra le più floride, per lo più vincolata, a seguito delle spartizioni dei beni tra i diversi nuclei famigliari (con addirittura una divisione in due rami tra Grimani di Santa Maria Formosa e Grimani-Calergi), delle restituzioni di doti o dotazioni, dei debiti attivi, dei vincoli fedecommissari, di stagioni teatrali poco redditizie e di difficile gestione, d'incarichi politici dispendiosi.³⁰

Nella distinzione di Giacomo Nani del patriziato veneziano in cinque classi in base al censo, composta tra il 1749 e il 1756, la famiglia Grimani di Santa Maria Formosa appartiene alla seconda, ovvero a coloro «che hanno più del loro bisogno».³¹ Dunque di fronte alle difficoltà economiche che si esporranno di seguito, sarebbe scorretto affermare che i Grimani si fossero impoveriti al punto di non disporre più di proprie ricchezze, ma è opportuno valutare la natura del patrimonio e notare che esso era quasi totalmente legato a fedecommissi.³² Si tratta di un fenomeno frequente nella Venezia settecentesca: tra i patrizi si annoveravano famiglie molto ricche, proprietarie di estesi patrimoni, ma estremamente indebitate a causa dell'inalienabilità dei beni. Questa contraddizione comporta un immobilismo del capitale, l'impossibilità di disporre di denaro libero e lo stato di indebolimento di molti casati.³³

Lungo il XVIII secolo i Grimani devono affrontare numerose difficoltà insorte sulla base di due fenomeni contrapposti e dipendenti. Da un lato, i capifamiglia muoiono *ab-intestato*, ovvero senza lasciare testamento, e i figli rifiutano ripetutamente l'eredità paterna, in quanto i debiti superano di gran lunga il capitale libero, sicuri, però, di ricevere in successione il patrimonio fedecommissario che non poteva essere intaccato dai creditori (ma solo utilizzato nella restituzione delle doti).³⁴ Dall'altro, le uniche a testare sono le donne, le cui considerevoli doti sono una gogna nel momento della richiesta di

³⁰ A complicare la situazione devono aver concorso nel 1748 le morti di Vincenzo, il fratello maggiore di Michele, e quella prematura del figlio Vincenzo.

³¹ Sul manoscritto di Giacomo Nani cfr. DEL NEGRO, 1980; ID., 1981 e ID., 1984. Per uno studio sul patriziato veneziano nel XVIII secolo cfr. HUNECKE, 1997 e DEROSAS, 1992.

³² LANARO, 2012, p. 32: «[fedecommissario =] l'esigenza di fondo di disporre in modo tale che il patrimonio familiare venga conservato e difeso nella sua integrità nei vari passaggi successivi al fine di assicurare la continuità del ramo familiare.» Si rimanda agli articoli di Paola Lanaro [LANARO, 2012 e LANARO, 2017] per una nutrita bibliografia sulla pratica del fedecommissario. FERRO, 1845, t. I, pp. 704, 707 e 713: «il Fedecommissario è una liberalità che un testatore esercita verso qualcheduno, *verbis indirectis et precariis*, col mezzo del suo erede, o di qualche altra persona, ch'egli incarica di trasmettere al fedecommissario questa liberalità / [...] / Il modo ordinario di costituire il fedecommissario è il testamento, la cedula testamentaria, e finalmente qualunque atto, col quale viene dichiarata ed assicurata l'ultima volontà del testatore. / [...] / La natura del fedecommissario consiste nel rendere inalienabili i beni allo stesso soggetti.»

³³ LANARO, 2012, pp. 5 e 10; LANARO, 2017, p. 156.

³⁴ LANARO, 2017, p. 155: «Les biens assujettis à fidéicommis avaient la particularité, jamais remise en cause, d'être inattaquables de la part des créanciers.»

pagamento, ma offrono anche la possibilità agli eredi di slegare il capitale da vincoli fedecommissari e di rendere mobile il patrimonio, al fine di sanare importanti questioni.³⁵

A livello preliminare numerose sono le fonti archivistiche che attestano una situazione insostenibile. Nei documenti ufficiali il tono dei Grimani sembra sempre volto a compiangere uno sciagurato destino caduto sulle finanze famigliari. Come si legge nella *Condizion di Decima* del 1740, i teatri erano poco redditizi e molto costosi: «Le contingenze delli utili procedenti da detto Teatro [San Samuele] dipendono da tali e tanti accidenti che raguagliati in confronto del Regalo esorbitante [...] abbiamo ricavato un anno per l'altro 430 ducati.»³⁶

Seppure non si possa fondare una reale valutazione del reddito familiare esclusivamente sulle testimonianze di *Condizion di Decima*, è pur vero che nel tentativo di rafforzare le precarie condizioni economiche del proprio teatro d'opera, i Grimani sono costretti a cedere per la stagione 1741-42 la gestione del San Giovanni Grisostomo a una società di «Dodici nobili, tre mercanti ed un medico».³⁷

Ben più attendibili sono alcuni documenti inerenti la carriera politica di Michele Grimani.³⁸ Costui il 19 aprile 1740 viene eletto Podestà di Verona, ma l'incarico non verrà mai assunto in quanto il nobiluomo supplica di esserne dispensato non potendo fronteggiarne le spese. A partire da tale rifiuto e fino all'11 gennaio 1748, quando entra per la prima volta in Senato e viene nominato Provveditore in zecca alla cassa degli Ori e Argenti, si ha un lunghissimo periodo vacante nel *cursus honorum* di Michele Grimani. Al fine del nostro studio appare interessantissimo il contenuto della supplica conservata nei registri delle *Deliberazioni del Maggior Consiglio* in data 7 maggio 1740, approvata con 184 voti positivi. In essa Grimani parla degli «antichi disordini» che scuotono l'economia della famiglia, accresciuti dalle spese sostenute per la Deliberazione presso il Duca di Modena, disordini che non possono essere riparati neppure dal fedecommissario di recente ricevuto, il quale basta appena al mantenimento della famiglia, composta di nove persone:

1740 7 Maggio in P.ori

Eletto alla Prettura di Verona il N.H. ser Michiel Grimani pres[en]ta alla V.N. riverente supplicazione per averne dispensato adducendo gl'antichi disordini dell'Economia sconcertata accresciuti dai dispendi della Deput[azio]ne per esso sostenuta app[ress]o il P[rinci]pe di Modena accennando che il Fideicommissario ultimamente pervenutogli basta appena al sostentamento di sua Famiglia consistente in nove Persone, non che a riparare i disordini stessi e a sostenere nuovi pesi. Questi però, ad altri motivi ancora rilevanti dagli Avog[ado]ri di Co[mun] nella de.ra ora letta autenticando la Carica sud[de]tta come inclinano la benignità Pub[blic]a all'implorato Comp.to. Così l'anderà parte che il N.H. ser Michiel Grimani per atto appunto della Pub[blic]a Clemenza sia dispensato dalla Carica di Pod[est]à a Verona e resti colle ferme solite fatta elezione d'altro soggetto in suo Luogo. Ne la p[rese]nte s'intendi presa se non sarà posta e presa nel M[aggior] C[onsiglio].³⁹

Nella filza delle *Deliberazioni*, inerenti il medesimo atto, sempre in data 7 maggio 1740, si trova la supplica originale di Grimani (insieme a quella riportata nel registro e una nota degli Avogadori di Comun del 23 aprile 1740), il quale richiama alla memoria «le antiche acerbissime piaghe,

³⁵ LANARO, 2012, p. 28: «Il crescente e drammatico indebitamento delle grandi famiglie dell'élite lagunare nel corso del Settecento si può ipotizzare fosse il frutto di una progressiva carenza di quei beni mobili necessari non solo alla costituzione delle doti ma anche essenziali nella eventuale fase della restituzione della stessa, nel rifiuto generale di intaccare beni immobili soprattutto se condizionati.» Le doti rappresentavano un capitale garantito che non poteva essere intaccato né dai debiti del marito, né dal fisco.

³⁶ ASV, X Savi sopra le Decime, b. 318, n. 562 (22 settembre 1740); già in MANGINI, 1974, p. 126 e MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 405.

³⁷ WEISS, 1973, p. 35. Sull'episodio cfr. ZANETTI, 1885, pp. 103-104 e MN, I, p. 199 (*Mémoires*, parte I, cap. XLIV): «Une société de nobles Vénitiens avoit pris à bail, pour cinq années, le Théâtre de Saint-Jean-Chrysostôme, et m'avoit demandé un Opéra pour la Foire de l'Ascension. J'avois refusé de les satisfaire; mais devenu maître de mon tems, j'acceptai la commission; j'achevai, en peu de jours, un Opéra intitulé *Statira* [in realtà il *Tigrane* rappresentato il 18 novembre 1741], que j'avois dans mon porte-feuille.»

³⁸ Per la carriera politica di Michele Grimani infra *Appendice 5. La carriera politica del N.H. Michele Grimani*, pp. 385-386.

³⁹ ASV, Maggior Consiglio. Deliberazioni. Registri, b. 48, cc. 191v.-192r.

profondamente impresse nell'Economia di questa afflitta Famiglia» e l'amara necessità di dover ogni anno destinare la migliore e più sicura parte delle finanze all'arbitrio della sorte, quasi sempre sfavorevole, probabilmente alludendo alle spese da sostenersi per l'impresa teatrale:

Sereniss[im]o Principe

Se la voce autorevole di V.S., che chiama l'umilissima Persona di me Michiel Grimani a servirla nella Pretura di Verona, trovasse nella divota Famiglia forze così vigorose per reggere a tanto peso, com'è in me pronta la Volontà ad ubidire, tant'allegrezza avrei sentito nel rassegnarmi a così onorevole incarico, quant'è vivo il dolore, che provo nel dover implorarne, siccome lo faccio con umil cuore, graziosa dispensa. *Le antiche acerbissime piaghe, profondamente impresse nell'Economia di questa afflitta Famiglia*, e malgrado le compassionevoli circostanze sue dilatate con pienezza di cuore all'occasione della Deputazione da me sostenuta appresso il Principe di Modena, sono troppo note a cadauno dell'EE.VV. per muovere i clementi animi loro a compatimento senza udirne la dolorosa commemorazione. E se piacque a Dio Signore benedirli poco tempo fa con qualche accrescimento di Fortune, è pur noto altresì, che le med[esi]me sono soggette a strettissimo Fideicomisso, e che le rendite fluendo a parte a parte come le agevolano il modo a sussistere in numero ben riflessibile di nove Persone compartecipi, non la costituiscono certamente in istato né di riparare gli antichi danni, né di assumere nuovi pesi. *Si aggiunge l'amara necessità di dover esporre in ogn'anno la migliore, e più sicura parte delle sostanze all'arbitrio della sorte quasi sempre sfavorevole, lo che moltiplica li pur troppo noti pesantissimi aggravii della nostra abbattuta Economia*: motivi tutti, che inclineranno la Carità di VV.EE, a sollevarmi da un peso, che già riconoscono superiore alle forze, consolando in tal guisa un Cittadino già afflitto per la precisa impotenza di servire alla sua adoratiss[im]a Patria.⁴⁰

L'accenno a «qualche accrescimento di Fortune» attraverso il «Fideicomisso ultimamente pervenutogli», il quale «basta appena al sostentamento di sua Famiglia consistente in nove Persone», si riferisce al patrimonio ricevuto in eredità alla morte del N.H. Vettor Grimani-Calergi, avvenuta il 7 febbraio 1739.

Il Seniorato di Maggiorasco istituito nel XVI secolo dal Cardinale Domenico Grimani di Antonio era confluito in mano di Vettor Grimani-Calergi di Zuanne, con la morte del quale e con l'estinzione del ramo Calergi, il patrimonio passa a Vincenzo Grimani di Zuan Carlo.⁴¹ Alla morte di Vincenzo, avvenuta l'8 gennaio 1748, il Maggiorasco viene ereditato dal fratello Michele.⁴² In un atto notarile di Lorenzo Mandelli del 27 gennaio 1748, finalizzato alla nomina di Filippo Pozzolana come procuratore per la gestione dei beni in Roma afferenti al Maggiorasco, si possono dedurre i vari passaggi di successione del fedecomisso istituito dal Cardinale Domenico Grimani:

Die Sabbati 27 Mensis Januarii 1747 [m.v.]

Nell'anno 1738 7 Febraro mancò di vita il q. Nob. Ho. Sier Vettor Grimani fù de q. Zuanne, ch'era possessore del Seniorato sive Magiorasco istituito da fu Eminentis[si]mo e R[everendiss]imo Cardinal Domenico Grimani, onde successe nel Magiorasco stesso il N.H. Vincenzo Grimani fu de q. Zan Carlo, quale pure passato a miglior vita a 8 del cadente Mese di Gennaro, aspetta però il Maggiorasco stesso al Nob. Ho. Michiel Grimani fu de q. Zan Carlo di lui fratello q.q. Antonio, q.q. Vettor, q.q. Vincenzo, q.q. Antonio, q.q. Vicenzo, che fu del Med[esi]mo D.D. Antonio Doge di Venezia, qual q. Vincenzo fu fratello di detto Em[enentiss]imo Heg[regi]o Cardinal Domenico, et il primo beneficato dal med[esi]mo di detto Magiorasco con il di lui Testamento. Dovendo però ora detto N.H. Michiel Grimani fu de q. Gio. Carlo fu fratello d'esso N.H. Sier Vincenzo ultimamente deffonto prenderne nell'Alma Città di Roma il possesso dal giorno 8 Gennaro cadente, in cui mancò

⁴⁰ ASV, Maggior Consiglio. Deliberazioni. Filze, b. 79, giorno 1740, 7 maggio. Il corsivo è mio.

⁴¹ Si rinvia all'albero Genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa e a quello dei Grimani-Calergi presente in *Appendice 4. L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa*, pp. 369-384.

⁴² Il 26 settembre 1752 i fratelli NN.HH. Alvise e Zuanne Grimani, come commissari del testamento istituito da Vettor Grimani-Calergi (in atti Ettore Mafferi 13 dicembre 1738, pubblicato l'8 febbraio 1739), volontariamente rinunciano, «per giuste Cause, moventi l'Animo loro», all'incarico ed istituiscono loro legittimo Commesso e Procuratore il fratello N.H. Michiel Grimani. Cfr. ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9285, cc. 138v e 139 (26 settembre 1752).

di vita il detto N.H. Vincenzo ultimo possessore, per essigerne le rendite delle stesse, et liberarli dai pregiuditij, che li fossero stati inferiti, et agire ciò, che anderà occorrendo.⁴³

La disgrazia dell'incendio del San Samuele, divampato la notte tra il 30 settembre e il primo ottobre 1747, induce la famiglia a scongiurare il compatimento per il «loro dannosissimo infortunio» dei vecchi palchettisti, pronti a chiedere la restituzione degli affitti:

La rovina cagionata dall'incendio al Teatro in Contrà di S. Samuele di ragione delli NN.HH. q Vincenzo, e Fratelli Grimani si è estesa anco alli Palchi che erano in piena disposizione de NN.HH. Consorti descritti a piedi dell'extragiudiziale sei corrente con le chiavi in loro potestà per l'Autunno, e Carnevale del presente anno, spogli detti NN.HH. Grimani di qualunque arbitrio di detti Palchi nel tempo sudetto. La comune disgrazia viene compianta da detti NN.HH. Grimani. Ora il voler accrescer alla propria gravissima, e funesta anco la disgrazia di detti ossequiati NN.HH. con la ripetizione del dinaro da essi sborsato per l'affittanza intieramente consumata con la consegna delle Chiavi dei Palchi offende la ragione, e la giustizia, e sperano che fatto vero riflesso da detti NN.HH. Consorti al caso fortuito, et alle cose come stanno, si compiaceranno di compatire il loro dannosissimo infortunio, senza caricarlo d'ulteriori pregiudizij.⁴⁴

Inoltre la costruzione del San Benedetto deve aver aggravato la situazione finanziaria famigliare, da quanto si evince dalle suppliche rivolte al governo dai fratelli Grimani per ottenere agevolazioni, in particolare in merito alla questione dei palchi per gli Ambasciatori e i Residenti stranieri:

Nota è la presente sconcertata economia di nostra Famiglia [...] La costituzione nostra presente, le gravissime spese incontrate nella nuova Fabrica, li pesi, che ci siamo adossati, li sempre maggiori aggravii che porta un Teatro sono tutti motivi veri non solo, ma noti a ognu'uno.⁴⁵

Negli stessi anni si trova allusione a uno stato economico difficoltoso in un'Estragiudiziale registrata in atti del notaio Domenico Maria Spinelli il 15 novembre 1758, nella quale il N.H. Alvise Manin chiede ai Grimani di provvedere all'affrancazione di un palco posto nel teatro di San Giovanni Grisostomo, ma i proprietari, impossibilitati a provvedere nell'immediato, rispondono: «ma rendendosi impossibile a detto N.H. Grimani, stante la circostanza in cui s'attrova, e che sono ben note al N.H. Co. Alvise sud[dett]o di potere per ora effettuare la detta affrancazione».⁴⁶

Le morti ab-intestato dei NN.HH. Zuan Carlo e Michele Grimani e il rifiuto dell'eredità paterna

La ripudia fu dalle leggi introdotta a favore degli eredi necessari e suoi, pel caso che l'eredità del loro autore fosse aggravata da tanti debiti, che sorpassassero di gran lunga l'asse della medesima, al pagamento dei quali sarebbero necessariamente tenuti i figliuoli o nepoti in podestà del defunto, che in qualunque modo si dichiarassero eredi, e non ripudiassero. [...]

Quando l'erede rileva che la facoltà lasciata del defunto è talmente aggravata da debiti, che viene tutta assorbita dai medesimi, o che non è sufficiente a supplirvi, deve nel termine di due mesi dopo la morte, se sarà presente, o di un anno, se provi di essere stato di là del Quarnaro o delle Alpi, comparire al magistrato dei tre savii sopra le recisione dei conti in Rialto, ed ivi notare il costituito di ripudia, e presentare nel tempo stesso a detto magistrato tutti i libri e scritture del defunto, con un inventario distinto di tutti i beni mobili, stabili che avrà trovati al tempo della morte del medesimo, e dichiarando, che qualora egli si trovi avere in qualche maniera altri beni del defunto oltre quelli dati in nota, soggiacerà alla pena dello spergiuro, e all'intera soddisfazione di detti beni ommessi, oltre il doppio, cioè la metà di più della somma del debito⁴⁷

⁴³ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, cc. 297v-301: 297v. *Infra Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 1, pp. 387-388.

⁴⁴ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, cc. 189v-190r: 189v (11 ottobre 1747).

⁴⁵ MCV, *Mss. Gradenigo Dolfin*, n. 155/VII, cc. n.n., 1754-1756. Già in MANGINI, 1986, p. 70.

⁴⁶ ASV, Notarile Atti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 12394, cc. 181 v.-182 r., n. 345.

⁴⁷ FERRO, 1847, t. 2, pp. 631-633: 632, 'Repudia'.

Il 22 giugno 1714 muore Zuan Carlo Grimani fu di Antonio, senza lasciare testamento, e i figli rifiutano l'eredità paterna. Lo stesso avviene alla morte di Michele Grimani, il che lascia presagire una prassi concordata e consolidata. Infatti risultava ormai superfluo testare ed inconveniente accettare l'eredità, a causa dell'assenza di capitale libero, di un patrimonio pressoché vincolato a fedecommissi e a un numero spropositato di debiti, per il risanamento dei quali le rendite non erano più sufficienti. Il rifiuto permetteva di salvaguardare comunque i beni condizionati, che per legge dovevano continuare nella discendenza mascolina del ramo familiare.

Nel fascicolo presente ai Savi Sopra Conti per il rifiuto dell'eredità di Zuan Carlo Grimani, il 20 agosto 1714 compaiono di fronte ai magistrati il N.H. Marco Badoer, come procuratore della N.D. Maria Foscarini (tutrice e curatrice dei figli pupilli, Zuanne e Alvisè), e il N.H. Vincenzo Grimani per facoltà sua e dei fratelli Antonio abate e Michele. Quest'ultimo, all'epoca ancora minore, si trovava nel Collegio dei Nobili di Modena, da dove manda procura al fratello Vincenzo il 18 agosto 1714.⁴⁸ Tra i registri degli *Inventari di eredità, tutele, curateli, oppure richiesti in causa* dei Giudici di Petizion in data 2 agosto 1714 sono conservati gli Inventari dei beni di famiglia, fatti stilare dai figli a seguito di Zuan Carlo:⁴⁹

- Il 26 giugno 1714 si trova l'Inventario de Mobili esistenti nel soler di sotto della Casa Dominical posta in Contrà di Santa Maria Formosa (Rogato dal Notaio Antonio Fratina)
- Il 27 giugno 1714 si legge l'Inventario de Mobili esistenti nella casa Dominical posta in Contrà di Santa Maria Formosa (Rogato dal Notaio Antonio Fantina)
- Il 12 luglio 1714 vi è l'elenco dei Mobili e altro nel possedimento alla Polesella
- Il 15 luglio 1714 vi è l'elenco dei Mobili nella casa alla Mira
- Il 20 luglio 1714 vi è l'elenco dei Mobili e altro in Adria
- Il 24 luglio 1714 vi è l'elenco dei Mobili e altro a Loreo
- Il 22 agosto 1713 Venezia si trova l'«Inventario della robba ritrovata nel Teatro di San Gio. Grisostomo lasciata dal Sig. Tomaso Bassi, e consegnata il giorno sudetto alli cui Alessandro e Iseppo fratelli Mauri qui sottoscritti» (rogato dal Notaio Antonio Fratina)
- Il 26 luglio 1714 vi è un elenco dei Debitori dell'Eredità del q. N.H. Gio. Grimani fu de Antonio

La stessa procedura viene seguita anche alla morte del N.H. Michele Grimani, avvenuta il 23 agosto 1775. Il fascicolo 77 inerente la Rinuncia di eredità di Zuan Carlo Grimani nei Savi sopra conti (b. 74, fasc. 77) presenta una particolarità: è inglobato nel fascicolo 23 vertente la ripudia d'eredità del N.H. Michele Grimani, il cui numero di fascicolazione non si riferisce alla corretta successione nella busta 74 (per la quale sarebbe esatto fasc. 77), ma probabilmente alla busta 100, in cui sono conservati gli atti della Rinuncia dell'eredità di Michele Grimani. Dunque nel fascicolo 77 sono conservati insieme istrumenti per la rinuncia d'eredità di Zuan Carlo e per quella di Michele Grimani, mentre sul dorso si legge:

Adi 28 7bre 1775 / NN.HH Grimani / Li presenti Inventarii, e Notta furono presentate per sono Ant[onio] Nani Interveniente, e per nome delli NN.HH. ser Z. Carlo e S. Almorò Antonio Fratelli Grimani furono del N.H. ser Michiel, sopra li quali Beni, et effetti descritti in detti Inventarii, e Notte salve siano, e risservate le raggioni tutte di detti NN.HH. ser Zan Carlo Primogenito, e Ser Almorò Antonio per le loro raggioni Fidecommissarie rispettivamente come Dotali competenti alli med[esim]i NN.HH. et af. / Pietro Casseti Nod[ar]⁵⁰

⁴⁸ Infra *Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 2, p. 389.

⁴⁹ ASV, Giudici di Petizion. *Inventari di eredità, tutele, curateli, oppure richiesti in causa*, reg. 411 [1714 marzo 15 – 1718 febbraio 27], fasc. 26 (2 agosto 1714). Remo Giazotto [GIAZOTTO 1967, p. 272] dichiara: «Si tratta di un inventario di scritture fatto stilare nel 1714 da Giovanni Carlo Grimani (quondam Antonio) ed è molto utile per conoscere, attraverso a stesura dei titoli di proprietà della famiglia, sin dal 1614, la posizione dei suoi tre teatri e quindi per poterne ricavar notizie e dati ad essi relativi, leggendo entro le sterili e aride colonne dell'elencazione». Innanzitutto lo studioso compie un errore in riferimento alla data (il fascicolo è datato 2 agosto 1714, non 26 marzo) e non viene redatto da Zuan Carlo, ma dai suoi figli in seguito alla morte del padre. Inoltre non ho trovato informazioni relative ai «tre teatri», ma solo un inventario, peraltro datato 1713, delle scene, macchinari e quant'altro presenti nel teatro di San Giovanni Grisostomo.

⁵⁰ ASV, Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77.

All'interno del fascicolo si trovano i seguenti documenti inerenti la ripudia dell'eredità di Michele Grimani:

- Inventario dei beni mobili esistenti alla Polesella
- Copia tratta dal Libro dei Morti di Santa Maria Formosa 24 agosto 1775 Michiel Grimani
- Fascicolo datato 13 settembre 1775 con Inventario de' mobili esistenti nel Palazzo Domenicale in Contrada di Santa Maria Formosa registrato in atti di Domenico Maria Spinelli
- Fascicolo dei Savi Sopra i Conti con interrogatori [1 dicembre 1775 – 16 dicembre 1775]
- Fascicolo con rendiconto dei debiti
- Fascicolo datato 13 settembre 1775 con Inventario de' mobili esistenti nel Palazzo Domenicale in Contrada di Santa Maria Formosa registrato in atti di Domenico Maria Spinelli
- Fascicolo con dichiarazione di Giovanni Morinello inerente il teatro di San Benedetto [9 dicembre 1755] e con stima del valor di decima della medesima sala [20 aprile 1759]⁵¹

Nell'istrumento datato 1 dicembre / 16 dicembre 1775 con il Processo per Inquisizione i Savi sopra conti vogliono accertarsi della *Costituto di ripudia* del 18 settembre 1775.⁵² Nel fascicolo sono custodite attestazioni sullo stato finanziario della famiglia, estremamente interessanti per l'immediatezza e genuinità delle fonti. Si tratta di un interrogatorio trascritto in presenza dell'inquisito, secondo un determinato questionario, di persone appartenenti a diversi ceti sociali e gravitanti introno a Ca' Grimani:

- Il 2 dicembre 1775 è interrogato il reverendissimo Piero Antonio Dottor Plateo q. Squaldo Piovano della Chiesa di Santa Maria Formosa e Canonico della Ducal Chiesa di San Marco
- Il 3 dicembre 1775 sono interrogati Bernardin Marcaruzzi q. Lunardo (veneziano, abita in Santa Maria Formosa nella calle di Ca' Grimani, di professione Architetto), Federico Francesco Agazzi q. Giuseppe (Notaio al Magistrato Eccellentissimo alla Bestemmia, abita a Santa Maria Formosa nel soler di sopra del Palazzo di Ca' Grimani)
- Il 11 dicembre 1775 è interrogato Bernrdino Galean Lechi q. Bernardin (veneziano, vive del proprio, abita a Santa Maria Formosa)
- Il 13 dicembre 1775 sono interrogati Antonio Dottor Nizza (veneziano, abita a S Maurizio), Giovanni Ossi (lucchese, ma abita in Venezia da diciotto anni, e da undici in Ca' Grimani) e Marc' Antonio Bernardi (veneziano, abita a S. Apostoli, sotto il Fattore di Ca' Grimani)
- Il 14 dicembre 1775 sono interrogati Zuanne Facci q. Gio Batta (Veneziano, abita a S. Zulian, da trentasei anni agente in Casa Grimani), il Signor Antonio Baggio q. Domenico (nativo di Castelfranco, abitante in Venezia da ormai cinquant'anni e camerier in Casa Grimani da ventisei) e Antonio Nani q. Filippo (da ventitré anni causidico [avvocato] di Michele Grimani)

Gli ultimi tre interrogatori sono i più organici e dettagliati, perché rivolti a collaboratori fidati, dai quali emerge un quadro desolante. Forse l'immagine più attendibile è quella offerta da Zuanne Facci Agente di Casa Grimani da ormai trentasei anni:

Int[errogat]o Se abbia lasciata famiglia esso N.H.

R[ispost]a Ha lasciati due Figli Maschi, e due Figlie Nubili in Casa [Anna e Caterina], oltre quattro figlie maritate, ed ora vedove.⁵³

Int[errogat]o Se il med[esim]o avesse entrata, ed in qual quantità.

R[ispost]a Aveva molte entrate Fidecomisse, e quelle poche che erano libere erano soggette alla Dotte della q[uondam] sua Moglie.⁵⁴

⁵¹ Infra pp. 127-128.

⁵² ASV, Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77 [fasc. 23], Processo per Inquisizione, c. 3: «Adi 1 Xbre 1775 / In tale data i Savi Sovra i conti veduto il Costituto di ripudia del 18 settembre 1775 di Zan Carlo e Almorò per l'eredità del Padre Michiel Grimani, hanno ordinato diligente formazion di Processo per Inquisizione per liquidare la verità de' fabbi [?], e le facultà da esso N.H. Ser Michiel lasciate, e qualunque fraude o pregiudicio, che apportar si potesse con d[ett]a Ripudia al pubblico interesse, e ciò per gli effetti di giustizia».

⁵³ Versione confermata anche da Antonio Nani a ASV, Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77 [fasc. 23], Processo per Inquisizione, c. 17v interrogato il 14 dicembre 1775.

⁵⁴ Versione confermata anche da Antonio Nani in ibidem.

Int[errogat]o A chi abbia lasciata la q[uondam] sua moglie la sua Dotte.

R[ispost]a La lasciò al detto N.H. ser Michiel suo marito come commissario senza rendimento di conti col debito che dovesse servir per mantenimento della Famiglia e poi possar per fidecomisso nei suoi Figli e sua discendenza.⁵⁵

Int[errogat]o Se d[ett]o N.H. Ser Michiel abbia lasciati crediti, Livelli od altro.

R[isposta]a Lasciò qualche piccolo credito di Palchi per affitti, ed un Capital di Ducati due mille e quattro cento, e dodici ducati preso già in pagamento di Dotte, come furono pure prese in pagamento di Dotte due palchi nel terzo ordine, ed uno nel quarto nel Teatro di San Samuel, ed un Palco in quarto ordine a San Benedetto, ed un segno di miniera di Piombo, e un Livello sopra casete in Padoa, come il tutto già risulta dalle note presentate in Magistrato. [...]

Int[errogat]o Come fosse fornita la casa di esso N.H.

R[ispost]a Per la Casa cospicua che è, posso dire che sia fornita in miseria, mentre le mobilie più distinte sebene fossero fidecomisse furono consumate, e non restò che un fornimeto di arazzi anche questo Fidecomisso.

[...] Int[errogat]o Se esso N.H. abbia lasciati debiti Pubblici.

R[ispost]a Molti di Decima e Campatico.⁵⁶

Int[errogat]o Se dalli affittuali andasse creditore di affitti.

R[ispost]a Niente, perché tutta la sua roba era cessa a creditori.⁵⁷

La testimonianza del cameriere personale del nobiluomo, Antonio Baggio, rivela con un pizzico di sconsolata ironia la situazione miserabile in cui era vessata la famiglia, al punto che, ormai al lastrico, Michele Grimani non era neppure in grado di pagare una messa. Dunque, conclude, è ovvio che il nobiluomo non fece testamento dal momento che non lasciava altro che debiti.

Int[errogat]o S'esso N.H. abbia fatto testamento.

R[ispost]a Niente affatto, non fece testamento di sorte, e non credo potesse farlo, perché non lasciò altro che debiti. [...] Al tempo della sua morte non lasciò neppur un soldo, non avendo egli vanto da far supplire ad una Messa, che voleva far celebrare, e non avevano né ori né argenti, perché dopo la morte della Padrona aveva tutto venduto.

Int[errogato] Come fosse fornita la di lui casa.

R[ispost]a Appena il bisogno di robba antica e di poco valore⁵⁸

Ne emerge una descrizione drasticamente sconfortate (non so fino a che punto esagerata). Il N.H. aveva molte entrate fedecommesse, ma quelle libere erano tutte soggette al pagamento della dote della moglie, pari a 40.000 ducati,⁵⁹ della quale il marito era commissario, ma non ne poteva disporre liberamente, dato l'obbligo di dover pensare al mantenimento della famiglia e alla costituzione di un fedecomisso per la discendenza. I crediti erano di poco conto a paragone dell'ingente somma di debiti pubblici e privati. La casa inoltre era rifornita miseramente, i soli mobili distinti, legati a fedecomisso, erano usurati e in pessime condizioni.

Conclusi gli interrogatori, il 16 dicembre i Savi intimano ai figli «il Mandato a Stampa, acciocchè debba presentar in tutto e per tutto come in quello e ciò per gli effetti di giustizia». Il giorno seguente, il 16 dicembre 1775, si presenta il N.H. Almorò Antonio Grimani, per conto anche del fratello Zuan Carlo, e

⁵⁵ Sulla natura della Dote Federico Francesco Agazzi, Notaio agli Esecutori contro la Bestemmia e affittuale dei Grimani: «Int[errogat]o Se la q[uonda]m N.D. Moglie di Esso q[uondam] N.H. avesse Dotte. R[ispost]a aveva la sua Dote di 40 mille Ducati per quanto mi pare, ma questa la dispose a mantenimento de' suoi Figli, e della Casa, che si trovava in bisogno lasciando Comissario il N.H. suo marito, onde non potese disporre della med[esim]a» [ivi, c. 7v].

⁵⁶ Sulla quantità dei debiti Federico Francesco Agazzi, Notaio agli Esecutori contro la Bestemmia e affittuario dei Grimani: «Int[errogato] Se esso N.H. abbia lasciati debiti Pubblici. R[ispost]a vien discorso che ne abbia lasciati per 25 mille Ducati.» [ivi, c. 8]

⁵⁷ Ivi, cc. 14v-15v.

⁵⁸ Ivi, c. 16.

⁵⁹ Un valore smodato se si considera che la legge del 1644 fissa il limite massimo delle doti a ducati 20.000: «le leggi successive a quella del 1505, che fissano il limite [della dote] a 3.000 ducati, stabilirono che il cosiddetto 'terzo' non dovesse superare i 1.000 ducati e ciò nonostante i limiti della dote stessa venissero progressivamente aumentati. [...] L'ultima legge di questo tipo è quella del 1644 che fissa un limite alle doti delle nobili di 20.000 ducati.» [BELLAVITIS, 2012, p. 7].

interrogato per qual motivo intendesse ripudiare l'eredità paterna, risponde: «Per non esservi in casa niente di libero, e per preservare i nostri Fideicomissi, i quali pur troppo sono incabbati e aggravati anco di debiti da Noi assunti; e perché tutto quello che vi potesse esser di libero vien coperto dalla Dote della q[uonda]m N.D. nostra Madre. E perché i debiti lasciati dal q[uonda]m nostro padre prescindendo anche quelli da Noi assunti sono di una summa assai trascendente.»⁶⁰

Per comprendere la natura del patrimonio lasciato dal N.H. Michele Grimani fondamentale è il fascicolo 23 conservato nella busta 100 dei Savi sopra conti, concernente l'atto di ripudia dell'eredità da parte dei figli.⁶¹ Con la domanda di ripudia da parte di Zuan Carlo e Almorò del 18 settembre 1775, si apre una pratica presso i Savi sopra conti, finalizzata a registrare la quantità e qualità delle facoltà, dei debiti e dei crediti.

Dai pubblici quaderni dei Governatori delle Entrate pubbliche, in data 22 settembre 1775, i magistrati traggono notizia dei debiti di Decima e Campatico contratti dal N.H. Michele Grimani per un valore di D. 26.895:6, il cui importo aumenta a D. 27.400, con l'aggiunta di altri debiti sopra Dazi e Uffici per Boletta di vino. Tra le carte presentate, è presente l'inventario delle facoltà lasciate dal nobiluomo, redatto dal Notaio Domenico Maria Spinelli il 13 settembre 1775. Agli immobili posseduti in Venezia e fuori, si aggiunge un elenco di altri beni stabili tra cui:

- un livello sopra il fondo del teatro di S. Samuel
- un terreno di legname dove vi era il teatro di Santi Giovanni e Paolo
- diversi palchi al San Luca, S. Angelo, San Cassiano, San Samuele e San Benedetto
- il teatro fedecompresso di San Giovanni Grisostomo con palchi, scena, ingressi, regressi e una casa vicina; con un debito di capitale sopra i palchi del teatro del valore di D. 30.000 (corrispondente a circa la metà dell'importo totale dei debiti contratti con privati)

Quindi si propone una lista dettagliata, con tanto di nomi e importi, dei debiti contratti verso privati, per un ammontare superiore a D. 60.038:8 (in molti casi al nome del creditore non corrisponde un importo, che, dunque, non è calcolato nel valore complessivo), tra cui si ritrovano ducati 117 da doversi «al Medebach per resto». A questi obblighi bisogna aggiungere ducati 1.218 per l'estinzione del pagamento della dote di 40.000 ducati della N.D. Pisana Giustinian-Lolin. A fronte degli esorbitanti debiti pubblici e privati, si trova un brevissimo conto dei crediti, di sole due righe, per un importo di ducati 328.6.

I testamenti e le doti della N.D. Maria Foscarini Grimani e della N.D. Pisana Giustinian-Lolin Grimani

Tanto deve essere stata critica la situazione, se la N.D. Pisana Giustinian-Lolin Grimani,⁶² due giorni prima della morte, avvenuta il 1 luglio 1763, aggiunge al suo testamento (del 23 giugno 1763) un

⁶⁰ ASV, Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77 [fasc. 23], Processo per Inquisizione, c. 20.

⁶¹ Infra *Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 3, pp. 390-396.

⁶² A Pisana Giustinian Lolin Grimani Pietro Chiari dedica la tragedia *Giulio Cesare* (1752). Sulla N.D. Pisana Giustinian-Lolin Grimani cfr. HUNECKE, 2004, pp. 152-153: «Pisana, figlia di Giustinian Lolin, fu data in moglie nel 1736, all'età di 21 anni, a Michiel Grimani S.M. Formosa che aveva diciotto anni più di lei ed era proprietario di due teatri veneziani. Pisana diede alla luce nove figli in dodici anni. A dieci anni dalle sue nozze, quando Pisana aveva già avuto otto figli, Gasparo Gozzi dedicò la sua *Medea* [...]. Pisana sopravvisse quindici anni al suo ultimo parto e fu relativamente fortunata, avendo perso prematuramente solo il primo e l'ultimo dei suoi figli.»; DEL NEGRO, 1993, p. 133: «Negli anni 1740 e 1750 Ortes frequentò anche i salotti di alcune dame del patriziato, dall'anziana Contarina Contarini Mocenigo (era moglie di Zan Alvise 1° del ramo di S. Samuele casa vecchia e amica della contessa milanese Clelia Borromeo del Grillo) alle più giovani Pisana Foscarini Barziza (aveva sposato Vincenzo Carlo, senatore del 1751) e Chiara Bragadin Michiel (moglie del Kavalier Antonio del ramo di S. Anzolo). [n. 37 O. von Sinzendorf a Ortes, Vienna, 7 novembre 1751 e 29 giugno 1752, in Correr, Cod. Cicogna 3199-3200 bis.] Grande amica dell'abate, che ne ricorderà con affetto la scomparsa nel 1763, fu Pisana Giustinian Lolin, dal 1735 moglie di Michiel Grimani S. Maria Formosa. [n. 38 Di Pisana Grimani e del suo salotto parlava Sinzendorf nella lettera del 1752 ricordata alla nota precedente; Ortes commemorò la morte dell'amica, evocando il 'suo temperamento tanto vivace quanto privo di riflessione e di affettazione', in una lettera a Sinzendorf datata Venezia, 9 luglio 1763, in *Epistolario di Giammaria Ortes*, Correr Cod. Cicogna 2658, n. 64 (il conte si unì al cordoglio tre settimane più tardi: Correr, Cod. Cicogna 3199-3200 bis).] Dal momento che Ortes non solo era un

Codicillo per far fronte alle contingenti difficoltà economiche della famiglia e garantire l'apertura di almeno uno dei tre teatri nella stagione di carnevale per opera o seria, o buffa.

Le indigenze erano già state evidenziate nel testamento, quando nel donare 11 *onzie* d'argento una volta tanto alle due figlie Maria in Querini e Benedetta in Grillo, Pisana le prega «di aggradire questo piccolo contrasegno d'affetto, non avendo elle bisogno, ed Io sono in necessità di pensar molto alla Casa.»⁶³ Il tono diventa più affranto nel Codicillo, tanto che la nobildonna si domanda se il possedere tre teatri sia una fortuna o una fatale circostanza, concludendo che certo è «un fatale mezzo (ne tempi presenti per la costituzione di mia Casa) da cui ne derivano conseguenze non indifferenti a sconcerto, e discapito della Economia».⁶⁴ Dunque per assicurare l'apertura di almeno una delle tre sale, la N.D. Pisana Giustinian-Lolin raccomanda di «obbligar, ippotecar, o vender possino tanti delli Beni, che saranno in pagamento di mia Dotte appresi, quanti bastino a formar un Capitale, da esser investito in luoco cauto, e sicuro [...] che garantir possi liberamente secondo li Pubblici Decreti l'apertura d'uno di essi Teatri ad uso di opera Seria, o Buffa, secondo il maggior interesse della Casa.»

Pisana deve aver sempre dimostrato un atteggiamento di interesse e 'mecenatismo' nei confronti dell'attività teatrale di famiglia. Nella dedica della *Medea*, andata in scena al San Samuele nel 1746, Gasparo Gozzi non nasconde questo tipo di propensione della nobildonna:

Vaga, leggiadra, e giovane Consorte
Di benigno Signor; feconda Madre
Di graziosa, e tenerella Prole:
Non isdegnar, ch'io questa picciol' opra
Al magnanimo tuo Nome consacri. [...]
Scorgimi intanto, e ben ti fia gran lode
In questa, o Donna, e in ciascun'altra etate
Come di grazia, e di bellezza hai pregio,
Esser nomata fra gli Spiriti illustri,
Che sono amici alle animose menti,
Sacre ad Apollo, e agli onorati studj.⁶⁵

Con la confidenziale dedica della *Medea* a Pisana (l'autore le si rivolge sempre con la familiare formula del 'tu'), Gasparo Gozzi probabilmente sperava di instaurare un rapporto più duraturo con il N.H Michele Grimani:

Poiché negli anni 1740 Gozzi si dedicava principalmente alla traduzione e all'adattamento del teatro francese, è più che probabile che affidasse alla *Medea* il compito di conquistargli le simpatie di Grimani, di aprirgli le porte del sistema teatrale veneziano. Quel che è certo è che l'omaggio a Pisana non diede alcun frutto. Gozzi non cedette per questo le armi e nel 1747 assunse la gestione di un

assiduo spettatore di rappresentazioni teatrali (come attestano le Riflessioni sopra i drammi in musica redatte nel 1756 e pubblicate l'anno seguente, la fitta corrispondenza su questo tema e la presenza, tra gli interlocutori dell'abate, di compositori, cantanti e ballerine), ma scrisse anche quattro drammi per musica (Marco Attilio Regolo nel 1750, Calisso spergiura –l'unico libretto dato alle stampe– nel 1755, Polissena nel 1756 e Manlio Capitolino nel 1760: non risulta che siano stati rappresentati), è più probabile che l'amicizia con Pisana fosse favorita dalle circostanze che i Grimani S. Maria Formosa erano proprietari di un'importante catena teatrale [...] e della quale proprio Michiel avrebbe diretto l'attività lungo il quarantennio centrale del Settecento.»; MOLMENTI, 1890, p. 677: «Io vorrei sapere i peccati d'allegria della nobildonna Pisana Grimani, alla quale, il 7 gennaio 1756, gli Inquisitori vietano di stare alla porta del suo teatro di San Benedetto, dove si facea vedere *in maniera non conveniente al suo grado e con pericolo di disordine.*»; e sullo stesso argomento, ZORZI-MURARO-PRATO-ZORZI, 1977, p. 151: «300. Divieto alla N.D. Pisana Grimani di fermarsi la sera alla porta del suo teatro di S. Benedetto. 19 gennaio 1756, Venezia, Arch. Di Stato: Inquisitori di Stato, busta 535, c. 68 v. e c. 69. [...] 302. Rinnovo del divieto alla N.D. Pisana Grimani di fermarsi alle porte del teatro di S. Benedetto, e al botteghino dei bollettini. 28 dicembre 1758, Venezia, Arch. Di Stato: Inquisitori di stato, Busta 535, c. 147.»

⁶³ ASV, Notarile Testamenti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 934, c. 55, n. 40. Infra *Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 4, pp. 397-399.

⁶⁴ Ivi, cc. 76 e seg., n. 47. Infra *Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 4, pp. 399-400.

⁶⁵ GOZZI, 1758, pp. 99-100.

teatro, il S. Angelo, estraneo alla ‘catena’ Grimani: l’impresa si sarebbe conclusa, di lì a un anno, con un fiasco.⁶⁶

Non condivido pienamente la conclusione di Pietro del Negro secondo cui l’intento dell’autore non diede alcun frutto. In realtà, azzardandomi in conclusioni al momento affrettate, i rapporti intercorsi tra Gasparo Gozzi e Michele Grimani durante gli anni ’50 del XVIII secolo, sembrano tutto fuorché inattivi. In una lettera a Marianna Mastraca Pontelungo del 9 ottobre 1755, Gasparo dichiara di aver messo in scena al San Giovanni Grisostomo una commedia, *La pescatrice*, scritta a quattro mani con la moglie.⁶⁷ Non solo, ma sull’attività di Gasparo Gozzi e Luisa Bergalli nei teatri Grimani, di recente, ha scritto pagine molto importanti Anna Scannapieco, sulle quali sarebbe interessante ritornare.⁶⁸

Probabilmente il mecenatismo di Pisana deve essere intervenuto concretamente in vista della costruzione del terzo teatro Grimani ad uso d’opera seria, volto ad accrescere la magnificenza e il lustro della famiglia. In una lettera a Stelio Mastraca del 31 dicembre 1755, riferendosi all’inaugurazione del San Benedetto del 26 dicembre, Gasparo Gozzi testimonia l’ira delle dame nei confronti della signora Grimani:

Entriamo in altro, cioè nel Teatro di San Benedetto. L’opera è assai mediocre, e tutte le Dame sono con la Sig.ra Pisana adirate, sicché si fa poca udienza, e temo, che le cose di que’ Signori anderanno sempre peggio. San Samuelle fa più faccende, benché vi sia stato sospeso un povero Duetto, che veramente non avea gran colpa.⁶⁹ Anche se Gio: Grisostomo segue con qualche fortuna, ma S. Benetto è una Balena, che inghiotte tutto. Mi spiace che non siate a vedere una Compagnia a San Moisè, la quale a forza di spropositi fa andar la gente. [...] L’udienza fa la Commedia a’ Comici, perché c’è un continuo dialogo fra i palchi e i recitanti. In somma sappiate, ch’è il Teatro da noi protetto.⁷⁰

Le motivazioni di tale astio possono essere chiarite grazie a un’annotazione tratta dai Notatori Gradenigo sempre del 26 dicembre:

Andò in scena per la prima volta sopra il nuovo Teatro Grimani a S. Benetto il Dramma intitolato Zoe, con la direzione del M[aest]ro Gaetano Pampani Accademico Filarmonico, e Moderatore del Coro delle Figliole dell’Ospedaletto. Vi fu concorso; e li tre più bassi ordini de Palchi si videro rippieni di Nobiltà, e Civiltà. Li Biglietti però non eccederono il numero di cinquecento. Alcune però Dame dispettate dall’errezione di tal luogo, che pregiudica il loro antico, e costoso possesso delli loro Palchi del famoso Teatro di S. Gio: Crisostomo non intervennero, anzi si trattenero ad una privata Festa di Ballo a bella posta preparata.⁷¹

Le nobildonne veneziane incolpavano la N.D. Pisana Giustiniani-Lolin di essere la causa della svalutazione e deprezzamento del loro palco nel San Giovanni Grisostomo, nel momento in cui viene costruito un teatro d’opera più nobile e magnifico. Forse che vedessero in lei la promotrice, ideologica e addirittura finanziaria, della costruzione della nuova sala?

⁶⁶ DEL NEGRO, 1989, pp. 55-56: 56.

⁶⁷ GOZZI, 1999, pp. 380-383.

⁶⁸ SCANNAPIECO, 2015.

⁶⁹ GOZZI, 1999, p. 392 n. 4: «Notatori III, c. 49 r, 27 dicembre ‘Nel Teatro Grimani a S. Samuele l’Opera Buffa intitolata la *Cascina* di Carlo Goldoni’».

⁷⁰ GOZZI, 1999, pp. pp. 391-393: 392-393, Lettera a Stelio Mastraca Venezia, 31 dicembre 1755. Effettivamente Gasparo Gozzi aveva scritto per Mingotti al San Moisè: «Anche quest’anno però ho fatto qualche cosetta, ed è una commedia in musica per S. Moisè [*L’isola d’amore* musica di Gaetano Latilla e stampato anonimo nel 1752] che ha assai buona riuscita. Onde fra le prove, e il sentirla a recitare mi sono empiuto gli orecchi di musica tanto, che vado, quando mi trovo solo, canterellando qualche arietta. Quando piacerà a Dio vi manderò un libretto di questa frascheria, ma non avendogli io stampati per mio conto, ho a fare con un certo Mingotto, che si lascerebbe piuttosto cavare un occhio, che un libro.» [GOZZI, 1999, pp. 231-233: 232, Lettera a Luigi Pomo, Venezia, 4 gennaio 1752].

⁷¹ NG, vol. III, c. 49 r.

Il 15 marzo 1754, all'età di circa 87 anni, muore la N.D. Maria Foscarini, moglie di Zuan Carlo, lasciando con il testamento del 16 febbraio 1751⁷² tutte le sue facoltà ai tre figli maschi, Michele, Zuanne e Alvise:

Il residuo poi di tutto il mio di qual si sia sorte niente eccettuato ragioni, et azzioni a me spettanti e che nell'avvenire aspettare, e prevenire mi potessero per qualunque causa, ragion, e titolo lascio alli NN.HH Michiel, q Zuanne et q Alvise fratelli Grimani miei amatissimi figlioli⁷³

La dote di Maria Foscarini risultò decisiva già durante la vita della nobildonna e in particolare per sanare le critiche contingenze generatesi dall'incendio del San Samuele. Infatti grazie al capitale pervenutogli dal pagamento di dote, Maria Foscarini riesce a saldare una serie di serie di debiti⁷⁴ e soprattutto, il 12 dicembre 1748, ad affrancare il livello istituito con la N.D. Alba Giustinian Cornaro per la ricostruzione del nuovo teatro.⁷⁵

A iniziare dal primo Cinquecento con la progressiva conversione dei grandi investimenti mercantili in quelli fondiari in terraferma, la nobiltà veneziana aveva cercato di conservare intatto il patrimonio familiare di generazione in generazione attraverso l'istituto del fedecommesso, secondo cui il testatore condizionava il bene alla successione mascolina.⁷⁶

Paola Lanaro ha dimostrato come al principio del fedecommesso è strettamente legato quello della dote. Tutti i figli maschi erano eredi in egual misura dei beni immobili, ad esclusione delle figlie femmine, le quali venivano escluse dall'eredità paterna nel momento in cui recepivano una dote.⁷⁷ Lanaro nota come vi sia una diretta proporzionalità tra l'aumento del numero dei fedecommissi istituiti e l'ammontare sempre crescente delle doti. Queste due procedure, seppur distinte, generano all'interno dello *status* economico delle famiglie patrizie veneziane un equilibrio tra beni immobili e vincolati da tramandare in primogenitura (ovvero i fedecommissi), da un lato, e i capitali mobili e liberi da poter spendere sul mercato (le doti), dall'altro:⁷⁸

La ricchezza congelata in proprietà fondiarie vincolate dal fedecommesso in una crescita spasmodica della cultura dell'onore rendeva sempre più povere e sempre più indebitate le famiglie patrizie: il gioco perverso del fedecommesso in crescita per tutta l'età moderna e sempre più accompagnato dal diritto della primogenitura affannosamente cercava un equilibrio nelle doti, in quella parte di beni mobili che entrava, quando entrava, come aria vivificatrice nelle casse dei patrimoni congelati e inariditi. Si espande, a Venezia come in tutti gli antichi stati, il ricorso al fedecommesso e di pari passo cresce l'ammontare delle doti nella spasmodica ricerca di un impossibile bilanciamento tra beni immobili vincolati e capitali mobili liberi da giocare sul mercato.⁷⁹

⁷² La N.D. Maria Foscarini detta il suo testamento il 16 febbraio 1751 al notaio Lorenzo Mandelli, ma costui muore prima della nobildonna, dunque gli atti passano ad Alessandro Zuccato (notaio della Cancelleria Inferiore che prende in carico gli atti sospesi di Mandelli).

⁷³ ASV, Notarile testamenti. Protocolli Alessandro Zuccato, b. 1277, c. 647 v., n. 229. *Infra Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 5, pp. 401-402.

⁷⁴ I NN.HH. Grimani ricorrono alla vendita dei fondi fideicommissi attraverso livelli affrancabili, con la pieggiaria della dote della N.D. Maria Foscarini (atti Iseppo Uccelli, 22 dicembre 1741). In questo modo il 18 luglio 1743 (atti Iseppo Uccelli) vendono al N.H. Bernardo Manin alcuni beni fideicommissi a livello affrancabile.

⁷⁵ *Infra* pp. 118-121 e *Appendice 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punti 4 e 5, pp. 436-437 e 438.

⁷⁶ LANARO, 2012, pp. 2 e 15-16.

⁷⁷ *Ivi*, p. 18.

⁷⁸ LANARO, 2010, p. 763: erano ritenuti immobili solo i beni (terre, campi, edifici, botteghe) situati a Venezia o nel Dogado; mentre mobili gli analoghi beni siti in Terraferma. Secondo questo principio i beni in Venezia, in quanto immobili, non dovevano uscire dalla linea di successione mascolina, mentre quelli in terraferma erano oggetto di commercio e di dote, perché considerati mobili. Cfr. BELLAVITIS, 2012, p. 11.

⁷⁹ LANARO, 2010, p. 762. LANARO, 2017, p. 156: «L'articulation de l'intérêt de la famille d'origine de l'épouse – incarné par la dot – et de celui de la famille du mari – symbolisé par le fidéicommiss – était au cœur des stratégies de circulation de la richesse. La superposition des biens de l'épouse et des biens du mari s'opérait dans le mécanisme de l'assignation dotale par lequel une partie des biens de l'époux ou de sa famille était rendue

Con il matrimonio, la figlia acquisisce dal padre la proprietà della dote, conforme allo stato sociale della sua famiglia, ma non il possesso che passa dal suocero al genero e verrà ottenuto dalla moglie solo diventando vedova.⁸⁰ La consegna della dote, costituita generalmente di beni mobili,⁸¹ al marito poteva essere rateizzata anche in tempi lunghi e spesso i valori dotali promessi non corrispondevano a quelli effettivi, per questo motivo la rateizzazione non sempre aveva una reale conclusione.⁸²

Pur restando di proprietà della moglie, il marito gestiva la dote come usufruttuario per tutto il tempo del matrimonio. Una volta morto il marito, la moglie poteva richiedere la restituzione della dote (mentre se fosse premorta al congiunto, la restituzione era acquisita dalla famiglia d'origine), salvo che per il terzo, che nel XVI secolo era stato fissato al limite massimo di ducati 1.000. Il marito assicurava la dote in beni mobili o immobili e la restituzione non era d'obbligo fosse nella stessa specificità di patrimonio (a meno che non si trattasse di fondi dotali⁸³), doveva però corrispondere nel valore.⁸⁴

Secondo gli Statuti veneziani del doge Jacopo Tiepolo del 1242, entro un anno e un giorno dalla morte del marito, la vedova doveva presentare la domanda di restituzione di dote ai Giudici del proprio⁸⁵ (detta *vadimonium*) ed entro trent'anni doveva provare l'esatto ammontare. I Giudici del proprio, attraverso una sentenza chiamata *dejudicatum*, stabilivano a quali beni del marito la vedova avesse diritto. La procedura poteva durare decenni e continuare anche dopo la morte della diretta interessata per conto degli eredi.⁸⁶ Se nella restituzione di dote i beni liberi del patrimonio familiare del marito (o dei suoi eredi) fossero insufficienti, si poteva procedere alla vendita dei beni condizionati, in tal senso si parla di «privilegio della dote».⁸⁷

Per il Settecento ci sono pervenuti per ora alcuni registri che testimoniano le permutate di beni vincolati. Si tratta però di scambi tra beni parimenti condizionati e nulla ci dicono circa lo scambio beni vincolati/doti. Di conseguenza per ora non disponiamo di alcun documento che getti luce su questo possibile attrito.

Quello che al contrario appare certo è che tra Sei e Settecento i magistrati denunciano più volte nelle loro scritture conservate nel fondo Compilazioni Leggi il ricorso- nella fase della restituzione- a stime ambigue, nel senso di attribuzione di un valore superiore al reale, nella fase della restituzione della dote commissionate ad hoc a tecnici estimatori prони ai voleri di famiglie patrizie. L'obiettivo era riuscire ad erodere la quota ingessata di un patrimonio familiare, che in quella data si voleva rendere disponibile per il mercato.⁸⁸

A volte gli estimatori incaricati di valutare il valore della restituzione, si comportavano in maniera

indisponible pour garantir la restitution de la dot. Cela illustre parfaitement les luttes patrimoniales stratégiques des familles vénitiennes, qui pouvaient mobiliser des schémas patrilineaires et/ou matrilineaires.»

⁸⁰ BELLAVITIS, 2012, p. 10. Cfr. LANARO, 2017, pp. 154-155. Sulla dote cfr. BELLAVITIS, 2012; CHOJNACKI, 1999; LANARO, 2010; LANARO, 2017; RAINES, 2013.

⁸¹ LANARO, 2017, p. 154: «Dans une moindre mesure, ils comportaient des biens immeubles qui se situaient, le plus souvent, aux marges du patrimoine familial, à bonne distance des biens auxquels la famille s'identifiait (*Familia, id est substantia*) et qui devaient passer de génération en génération en ligne masculine, à la manière du nom.»

⁸² LANARO, 2010, pp. 760-761.

⁸³ LANARO, 2012, p. 25.

⁸⁴ Ivi, p. 24. LANARO, 2010, p. 764: «Il marito poteva cioè vendere i beni suddetti e al momento della eventuale restituzione restituire la somma stimata; al contrario i beni costituiti in fondi dotali – o definiti tali con formule diverse – in caso di restituzione della dote dovevano essere restituiti nella loro qualità e interezza.»

⁸⁵ Per una descrizione e una bibliografia sui Giudici del Proprio cfr. LANARO, 2010, p. 774 n. 2.

⁸⁶ BELLAVITIS, 2012, p. 12 e LANARO, 2017, p. 157.

⁸⁷ LANARO, 2012, pp. 25-26.

⁸⁸ Ivi, pp. 26-27. Cfr. LANARO, 2012, p. 7; LANARO, 2017, pp. 157-161; LANARO, 2010, pp. 766-767: «Il problema della non trasparenza delle procedure di pubblicità dei beni soggetti a fedecommesso o a vincolo dotale, sia nel riferimento alla clausola di beni costituiti in fondi dotali o dati in garanzia della dote stessa, diventa l'elemento cruciale, il punto nevralgico nelle strategie familiari di trasmissione e di conservazione del patrimonio. Le stesse stime delle doti non avevano dal punto di vista formale la giusta certificazione e di conseguenza nelle politiche fraudolente per non pagare debiti fiscali erano dilatate in modo del tutto artificioso, al fine di non lasciare parte alcuna del patrimonio familiare libera di essere devoluta allo stato.»

illegale formulando stime non veritiere, in linea con le strategie delle famiglie committenti, interessate ad amplificare i debiti dotali al fine di liberare dai vincoli più beni fedecommissi.⁸⁹

Paola Lanaro ipotizza che nel momento della restituzione potesse sussistere un accordo tra le famiglie dello sposo e della sposa, le quali non necessariamente erano in opposizione, anzi potevano agire per un interesse comune:⁹⁰

Les biens conditionnés du mari, en passant sous les fourches de la restitution de la dot, se transformaient en biens libres que l'épouse pouvait laisser en héritage à son fils. Dans ce schéma théorique, en une génération, par le jeu de vase communiquant de la dot, l'indisponible est devenu disponible. Cela révèle une toute autre réalité pour ce qui concerne l'importance de la place des femmes dans le patriciat vénitien.⁹¹

Lungo il XVIII secolo la famiglia Grimani dunque viene progressivamente sommersa dall'accumulo dei debiti, contratti sia verso lo Stato, sia verso privati, sia, in modo particolare, verso le mogli per il pagamento delle doti. Inoltre durante il corso di due secoli il patrimonio familiare era stato legato a fedecommissi e quindi reso inalienabile. Questa pratica comporta vantaggi e svantaggi. Innanzitutto i beni fedecommissi sono inattaccabili dai creditori e continuano nella successione mascolina della famiglia: «I beni soggetti a fedecommesso non possono esser venduti, neppure per debito pubblico, ma questo viene pagato coi frutti annui e cogli affitti».⁹² D'altra parte, però, l'istituto del fidecommesso finisce per immobilizzare le finanze familiari, che gradualmente vengono svuotate da capitale libero, facilitando in questo modo l'accumulo dei debiti.

Dunque i Grimani sono costretti a rifiutare le eredità paterne pur di difendersi dalla massa di debiti e poter liberamente disporre dei beni fedecommissi. In aggiunta i nobiluomini dispongono delle doti delle mogli come capitale libero, una volta garantito sui fondi fedecommissi.

Anche le doti si detraggono dai fedecommissi degli ascendenti, e quando non vi sieno beni liberi, sopra i quali poterle costituire o pagare; con questa differenza per altro, che in terra ferma, tanto nella costituzione della dote, quanto nella restituzione, la dote può intaccare i fedecommissi, in Venezia poi può intaccarli nella sola restituzione; poiché dice la legge, che il figliuolo o discendente maschio possa obbligare il fedecommesso per la dote⁹³

Solo per la restituzione di dote i beni condizionati potevano essere venduti e in questo modo il capitale immobilizzato si trasformava in libero. La dote, ritornata in possesso della moglie, a sua volta poteva essere utilizzata per sanare debiti familiari e, inoltre, attraverso il testamento succedeva generalmente ai figli maschi ricadendo nuovamente nell'asse familiare.

In questo complesso quadro si inserisce un istrumento notarile del 18 aprile 1748, nel quale la N.D. Maria Foscarini e i NN.HH. fratelli Grimani vendono alla N.D. Alba Giustinian Corner dei beni fedecommissi per un capitale di ducati 95.150 (ducato 90.000, più ducati 5.150 per le spese).⁹⁴

Questo documento ripercorre la storia finanziaria della famiglia Grimani ed risulta essenziale per comprendere le divisioni del patrimonio tra il ramo Calergi e quello di Santa Maria Formosa, i testamenti, gli acquisti e i debiti, i pagamenti di dote, la creazione di fedecommissi; il tutto a iniziare dall'acquisto dei beni vicentini di Spessa da parte del Cardinale Domenico Grimani nel XVI secolo, fino all'attuale vendita di parte degli stessi alla N.D. Alba Giustinian commissaria Corner. Per l'arduo

⁸⁹ LANARO, 2010, p. 768.

⁹⁰ LANARO, 2017, p. 157: «Les privilèges de la dot agissaient comme un levier pour rendre mobiles et disponibles sur le marché les biens du cœur du patrimoine de la famille de l'époux qui étaient normalement protégés par le fidéicommis et, parce qu'ils étaient inaliénables, constituaient la meilleure assurance de dot.»

⁹¹ LANARO, 2017, p. 161.

⁹² FERRO, 1845, t. I, p. 716, «fedecommesso».

⁹³ Ivi, p. 715, «fedecommesso».

⁹⁴ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 63 v.-83 r., 18 aprile 1748. *Infra Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 6, pp. 403-414.

tentativo di esegesi e trascrizione dell'imponente atto notarile registrato da Lorenzo Mandelli rimando all'*Appendice*, procedo sintetizzando i punti salienti.

Nel 1714 con la morte di Zuan Carlo Grimani segue la richiesta di pagamento delle doti delle tre mogli. Quella della N.D. Maria Pisani (di ducati 41.000 netta dal terzo), morta senza testamento, era passata al suo unico figlio, Vincenzo, il quale, morto nel 1748 e senza testamento, rende eredi i NN.HH. Michiel, Zuanne e Alvise Grimani. Della dote della terza moglie di Zuan Carlo, la N.D. Maria Foscarini, di ducati 48.000, Ca' Grimani è ancora debitrice di ducati 37.511 grossi 8 (detratto il terzo). Infine la seconda moglie, Ginevra Manin, era morta senza testamento, pochi mesi dopo il matrimonio e della sua dote (di ducati 60.000) era stato fatto il pagamento di ducati 50.684. Per completare il saldo era stato siglato un accordo con i NN.HH. Manin nel 1719, ma il contratto sarebbe scaduto l'anno seguente, nel 1749.

Dunque per regolare i propri debiti, la N.D. Foscarini e i NN.HH. Michele, Alvise e Zuanne Grimani decidono di vendere diversi beni posti nelle Ville di Carmignan, Spessa, San Pietro in Gù, et altre Ville, e Contrade, alla N.D. Alba Giustinian Procuratessa Cornaro. La vendita viene fatta al prezzo convenuto di ducati 95.150, di cui ducati 5.150 necessari a sanare le varie spese ed aggravii.

Forse proprio in virtù delle restituzioni delle tre doti alle mogli di Zuan Carlo, i fratelli Grimani riescono a liberare parte del patrimonio fedecommesso e a saldare una serie di pagamenti. Infatti negli atti di Lorenzo Mandelli si conservano una serie di *Intimatío* volte a sanare antiche notificazioni risalenti ancora al XVII secolo.⁹⁵

Alla vendita dei beni alla N.D. Alba Giustinian Corner del 18 aprile 1748, segue un atto veramente *sui generis* (al momento di difficile interpretazione).⁹⁶ Il prezzo versato dalla N.D. Alba Giustinian Corner da una parte dovrà essere utilizzato per l'affrancazione dei debiti Grimani e dall'altra dovrà essere investito a cauzione dei fedecommessi. Per questo la Nobildonna, commissaria del N.H. Nicolò Corner, l'11 giugno 1748 versa al Procurator del deposito la somma di ducati 19.465 soldi 3, del corpo dei quali ducati 5.250 dovranno essere utilizzati in affrancazione dei debiti contratti e il resto, di ducati 14.215 soldi 3, dovrà essere utilizzato a cauzione dei fedecommessi. Dunque il 4 marzo 1749 la N.D. Maria Foscarini e i figli NN.HH. Michiel, Alvise e Zuanne Grimani procedono alla vendita a livello affrancabile della durata di dieci anni di un patrimonio pari a ducati 14.215:3, alla N.D. Maria Foscarini e ai NN.HH. fratelli Grimani, ovvero a se stessi. Essi inoltre promettono di pagare l'annuo interesse del 4%, pari a ducati 568:14 sino all'affrancazione. Perché mai la N.D. Foscarini e i NN.HH. Grimani dovrebbero fare vendita a se stessi di un livello affrancabile?

⁹⁵ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 287v-288 e cc. 291 (due *Intimatío*, entrambe del 6 giugno 1748): «Havendo cogli oggetti del proprio interesse voluto raccogliere noi ser Michiel, e Fratelli Grimani la serie delle antiche Notificazioni seguite contro la Nostra Casa habbiamo con stupore ritrovato l'infrascritte da più di un secolo giacenti, che per anche formano un'apparenza di debito à molti de Nostri Auttori, quando non anco altro real fondamento che la negligenza di farle depenare. Colla presente dunque rispettosa estragiudiziale resta eccitata la pontualità de rapresentanti le persone nottificanti à voler nel termine di giorni otto à far rimover le rispettive Nottificazioni infrascritte come vuole il giusto, et ogni riflesso di ragione. Quando poi fatalmente non venisse corrisposto ad'un atto di tanta giustizia saremo costretti à procurarlo colla citazione al Magistrato Illustrissimo dell'Essaminador per depenazione delle Medesime, il che mai sarà disgiunto da quel rispetto che si professa inalterabile verso cadauno à quali sarà la presente intimata.» e «Vedendosi dalli Nobil Homini ser Michiel, e Fratelli Grimani furono di ser Zan Carlo per anche sussister le Nottificazioni infrascritte nell'Magistrato Illustrissimo dell'Essaminador à debito delli loro Autori come Pieggi, resta colla presente dunque riverente estragiudiziale intimato alli rapresentanti le persone creditrici, perchè nel termine prossimo di giorni otto abiano à render depenate le notificazioni Medesime, che già per ogni riflesso devono credersi estinte. In simile eccitamento viene avanzato anco alli rapresentanti le persone debtrici perchè pensino, et applichino à far succeder le predette depenazioni à ben dovuto sollievo, et estinzione di dette pieggiarie se poi un tal rispettoso eccitamento riuscisse inutile saranno costretti detti Nobil Homini Grimani à dover far correr le legali citazioni perche restino le notificazioni Meddime depenate, ne più oltre abbino à sussister à peso de loro Auttori.»

⁹⁶ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9282, cc. 2-6 (Livellum, 4 marzo 1749). *Infra Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 7, pp. 415-416.

2. La gestione dei teatri Grimani nel XVIII secolo

Sta di fatto che la rapida creazione a Venezia di una rete di sale di spettacolo quale nessuna città d'Europa poteva allora vantare fu anzitutto il risultato di una operazione di carattere economico, condotta con criteri di spiccata fisionomia proto-industriale. Tra la fine del Cinque e la metà del Seicento si aprono a Venezia non meno di dieci teatri, che alla fine del secolo, tenuto conto di alcune sale allestite in dimore private, sfiorano la ventina. Il loro numero diminuisce nel corso del Settecento, concorrendo allo sfolgimento una serie di circostanze sfavorevoli, ma si stabilizza intorno alla cifra ancora imponente di tredici-quattordici locali agibili, la metà dei quali in attività simultanea e in concorrenza tra loro⁹⁷

A partire dal XVII secolo per le famiglie patrizie veneziane la proprietà teatrale prima di essere vista come espressione di divertimento o di sociabilità, e oltre ad essere considerata come una fonte di reddito, era spazio di rappresentanza del fasto della casata.⁹⁸ Dunque era di primario interesse il perfetto funzionamento e la sussistenza del sistema impresariale.⁹⁹

In un primo tempo la costruzione dei teatri pubblici, tra '500 e '700, è appannaggio di alcune delle maggiori famiglie patrizie di Venezia, dai Michiel ai Tron, ai Giustinian, ai Vendramin, ai Grimani, ai Marcello e ai Cappello, ecc. Sono vicende parallele, ma non identiche. In ciascuna di queste famiglie la spinta ad un impegno del genere presenta caratteri solo genericamente simili. C'è senza dubbio una fondamentale motivazione economica, che muove questi patrizi a commutare l'avita proprietà fondiaria e le tradizionali affittanze in un'impresa di nuovo tipo che si prospetta piuttosto redditizia.¹⁰⁰

Nel tentativo di formulare conclusioni univoche sulle modalità della gestione teatrale, si rischia di incorrere in fuorvianti generalizzazioni. Consapevoli di questo pericolo, si propone una sintesi teorica, come proposta dalla bibliografia critica, da applicarsi al caso specifico di Ca' Grimani.

A Venezia i teatri appartenevano a una o più famiglie nobili ed erano legati all'asse ereditario per garantirne la continuità tra fratelli, figli e nipoti (ad esempio il San Giovanni Grisostomo rimarrà legato alla famiglia Grimani grazie a un fedecommesso). Dunque la proprietà era dell'intera famiglia che interveniva nelle scelte più importanti (come una ristrutturazione o una riedificazione dopo un incendio), mentre l'amministrazione, diretta o indiretta, era affidata a uno o al massimo due membri.¹⁰¹

L'organizzazione era suddivisa in quattro vertici: i proprietari, i conduttori, gli artisti e i protettori.¹⁰² I Patrizi avevano sempre ambito gestire direttamente l'attività dei propri teatri, ma il peso economico, il crescere delle esigenze spettacolari, le lotte concorrenziali e le complesse difficoltà dell'impresa (in particolare nei riguardi dello spettacolo musicale), avevano spinto i proprietari a cedere in prevalenza o a più riprese i loro teatri a un impresario, diminuendo certo i profitti, ma anche gli elevati rischi.¹⁰³

⁹⁷ ZORZI, 1977, p. 245.

⁹⁸ GIAZOTTO, 1967, p. 246: «I veneziani credevano nel teatro musicale non tanto in funzione della spettacolare e seducente forma d'arte, quanto sotto l'aspetto dell'ambiente che l'ospitava che era stato creato per essa: ossia dei numerosi ritrovi che vi si legavano, nascevano e crescevano nella sua orbita.»

⁹⁹ Ivi, pp. 248-249: «Ma perché i capitali necessari per fabbricare nuove sale teatrali, o ricostruirle dopo gl'immane incendi, addobbarle, allestirne gli spettacoli, amministrarle, fossero sempre disponibili occorreva che questo tipo di impresa godesse di un credito illimitato; occorreva dunque che esistesse quasi una libera concorrenza nell'esercizio di quei diritti e privilegi che si legavano all'istituto del teatro musicale pubblico.»

¹⁰⁰ MANGINI, 1973, p. 210.

¹⁰¹ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. XX: «A Venezia i teatri erano proprietà dell'intera famiglia, venivano trasmessi assieme agli altri beni dell'asse ereditario, tra fratelli, figli e nipoti, ed erano affidati per l'amministrazione (diretta o indiretta come vedremo) a uno o al massimo a due dei cadetti: tutta la famiglia interveniva, sempre, nelle decisioni importanti, come il restauro o la ristrutturazione della sala, l'assunzione di un conduttore quando gli eredi erano minorenni, o semplicemente per il cambio della destinazione spettacolare.»

¹⁰² Ivi, pp. XXI-XXII. Cfr anche GIAZOTTO, 1967 (2), p. 470.

¹⁰³ MANGINI, 1973, pp. 211-212.

I Grimani preferivano la gestione diretta degli spettacoli dei comici, mentre per quelli musicali la gestione diretta (ma con l'assistenza di un direttore) si alternava a quella indiretta, cioè impresariale. Il fatto è che l'organizzazione e allestimento di un melodramma comportavano problemi non indifferenti, che non consentivano soluzioni univoche ma piuttosto decisioni contingenti, stagione per stagione se non addirittura spettacolo per spettacolo, come risulta dalla documentazione disponibile.¹⁰⁴

I proprietari potevano amministrare direttamente il teatro (come facevano i Vendramin o i Grimani il più delle volte) o indirettamente e accontentarsi di riscuotere un'entrata garantita dall'affitto dei palchi (come avviene nel caso del Sant'Angelo). Comunque sia, anche chi operava in proprio nella gestione «doveva appoggiarsi ad una équipe di operatori capaci: agenti che trattassero con i *sensali* [gli agenti teatrali] per il reperimento degli artisti, sovrintendenti o procuratori magari stornati dall'amministrazione familiare.»¹⁰⁵ Si tratta di figure poco note e in questo novero è sicuramente da comprendere anche Zuanne Fiorini, una personalità di primaria importanza per la gestione dei teatri Grimani verso la metà del XVIII secolo. Costui infatti acquista i fondi rovinosi dei teatri di San Samuele e Santi Giovanni e Paolo; riedifica la sala incendiata; si interfaccia come prestanome e per conto dei Grimani con i proprietari di palchi, con le maestranze per la ricostruzione e con i protettori; scrive libretti d'opera; è impresario; progetta la riedificazione del vecchio teatro di Santi Giovanni e Paolo. Dunque assume un ruolo gestionale non solo dal punto di vista organizzativo e finanziario, ma anche da quello artistico.¹⁰⁶

I proprietari inoltre potevano affidare la gestione artistica a un conduttore, un termine estendibile ed elastico che ricorre nei documenti d'archivio veneziani per indicare chiunque si prendesse a carico l'amministrazione di un'attività o il godimento di un bene. Il conduttore poteva allora essere sia l'impresario per le stagioni d'opera,¹⁰⁷ sia il capocomico per quelle di commedia.¹⁰⁸ Secondo Giovanni Polin, nel sistema operistico veneziano i conduttori possono essere di tre tipologie: nobili e borghesi che si associano per far mettere in scena opere principalmente serie, dividendosi costi e passività in quote denominate 'caratti'; compagnie di cantanti (per lo più buffi) o consorterie di operatori teatrali (come strumentisti dell'orchestra) che si uniscono in una sorta di società impresariale per far rappresentare drammi comici; e singoli impresari (come Mingotti, Garganti, Codognato, Fiorini, Olivieri), a volte sostenuti da qualche finanziatore esterno, che assumono *in toto* il rischio dell'impresa o che, al contrario, ricevono dal proprietario la delega per la gestione della sala.¹⁰⁹

I protettori, infine, sono figure indispensabili per la tenuta economica del sistema teatrale, ma meno definite e rilevanti perché meno noti sono gli accordi che stipulano con i proprietari e i conduttori.¹¹⁰

È alquanto significativo che nel 1986 Mangini divise cronologicamente l'organizzazione e lo sviluppo teatrale veneziano durante il XVIII secolo in due macro-periodi, i cui passaggi cronologici sarebbero stati segnati dal progressivo deterioramento del Santi Giovanni e Paolo.¹¹¹ La prima fase

¹⁰⁴ MANGINI, 1986, p. 65.

¹⁰⁵ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. XXII. Cfr. anche GIAZOTTO, 1967 (2), p. 471.

¹⁰⁶ Ivi, p. XXII.

¹⁰⁷ Ivi, p. XXII.

¹⁰⁸ Mi discosto parzialmente dalla lettura di Povoledo, in quanto il ruolo del conduttore nel teatro di parola non è superfluo, ma piuttosto assunto dallo stesso capocomico o direttore di compagnia: «La figura del conduttore era ovviamente superflua nei rapporti con i Comici. Durante tutto il Cinque e Seicento, il mediatore responsabile tra i proprietari dei teatri, la compagnia e i loro eventuali protettori, era il capocomico.» [ivi, pp. XXII-XXIII].

¹⁰⁹ *Introduzione* di GIOVANNI POLIN (pp. 9-119) in EN, 2007 (2), p. 17.

¹¹⁰ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. XXIII: «Rimane invece difficile definire l'identità dei *protettori*, proprio per la fluidità dei loro interventi e la mancanza di documenti legali o comunque di impegnative vincolanti. Le notizie finora emerse da lettere indiscrete o da prologhi e avvertenze di libretti restano spesso ambigue e si prestano a interpretazioni equivoche. Sottilmente i protetti distinguono questi finanziatori occulti in *Protettori* e *Interessati* a seconda che intervengono a fondo perduto oppure aspettandosi un profitto dal proprio investimento. Possono finanziare una stagione e condizionarla oppure contribuire in parte, sovvenzionando l'allestimento o la composizione del libretto, o soprattutto provvedendo al compenso di uno o più cantanti: musicisti, castrati o canterine compiacenti.»

¹¹¹ MANGINI, 1986, pp. 61 e segg.

inizierebbe nel carnevale del 1699, quando con il *Milziade* di Lotto Lotti (musica di G.M. Ruggeri) si concludevano le rappresentazioni in questo. Il teatro sarà riaperto solo nel carnevale 1714-15 per sopperire alla momentanea indisponibilità del San Giovanni Grisostomo. A dire di Mangini, la graduale inattività, chiusura e trasformazione «in vil magazzino di botti», è sintomatica dei mutamenti in corso. La mancata ricostruzione da parte dei Grimani del loro primo e più importante teatro, voleva dire che la famiglia non si trovava nelle condizioni di poter rimediare a tale perdita.¹¹² Effettivamente lo stato economico al 1714, alla morte di Zuan Carlo Grimani, non sarebbe stata in grado d'affrontare nuove e ingenti spese. L'incrinatura del sistema economico familiare segna un cambio di tendenza nella gestione teatrale. Se nel Seicento i Grimani potevano vantare il controllo monopolistico sulla vita teatrale veneziana, nel Settecento lo spirito deve mutare: gli eredi di Zuan Carlo sono costretti a ridimensionare le proprie aspirazioni e a promuovere un atteggiamento d'accordo e collaborazione con gli altri teatri veneziani (come con i Vendramin del San Luca).

Le spese di gestione erano diventate progressivamente intollerabili nel corso del Settecento.¹¹³ Impossibilitati a sostenere questi carichi, i Grimani sempre più spesso affidano le singole stagioni d'opera alla gestione impresariale, un metodo sicuramente meno redditizio e di poco lustro, ma più sicuro. Intorno agli anni '40 la situazione economica deve essere arrivata al limite del sostenibile,¹¹⁴ tanto che la sala del San Giovanni Grisostomo «nel 1741 era stata affidata dai Grimani per cinque anni a una società di *carattadori* borghesi e nobili che in pratica coprivano i buchi di bilancio e organizzavano direttamente l'allestimento delle opere attraverso opportuni contratti».¹¹⁵

Come proposto da Mangini, a metà del Settecento il passaggio dalla prima alla seconda fase sarebbe segnato dal progressivo deterioramento dagli spazi teatrali, come testimoniano i Notatori Gradenigo nel 1748 relativamente al Santi Giovanni e Paolo.¹¹⁶ Si legga il quadro sintetizzato dallo studioso:

In una situazione politico-economica praticamente congelata, la coesistenza finanziaria delle famiglie Patrizie, anche di quelle più ricche, appare sempre meno solida per il graduale depauperamento delle tradizionali fonti di reddito. Può far testo, ancora una volta, la vicenda dei Grimani, che difendono con orgoglio e ostinazione tradizionale immagine mecenatesca, ma la realtà è che il fasto di un tempo era ormai solo ricordo di un'epoca conclusa. E in merito risulta quanto mai significativo il modo in cui reagirono alle nuove situazioni che si venivano verificando.¹¹⁷

Mangini aveva tratteggiato l'epilogo dei Grimani in maniera quasi puntuale, solo aveva sottovalutato il progetto di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, in realtà vero punto propulsore per la realizzazione del San Benedetto, il nuovo e grande teatro destinato all'opera seria.¹¹⁸ Questo evento era visto dai Grimani come l'estremo tentativo di rinascita del fasto e delle finanze famigliari. Tuttavia la realtà sarà ben diversa: si rilevò un'«operazione ad alto rischio»¹¹⁹ e la situazione economica ne uscì aggravata: «non era affatto in grado di sopportare l'uscita di quelli ingenti investimenti di capitali che necessitavano per compiere l'opera e portarla avanti.»¹²⁰ L'egemonia Grimani si sgretolò nel giro di un paio d'anni, infatti tra il 1766 e 1768 sono costretti a cedere prima il San Benedetto e poi il Samuele ai rispettivi proprietari di palchi costituiti in una società e così la conduzione diretta e familiare era stata sostituita da quella di tipo societario, la sola idonea a sostenere gli ingenti carichi finanziari della gestione. Resterà

¹¹² Ivi, p. 61.

¹¹³ MANGINI, 1986, p. 65: prendendo in esame i bilanci delle spese sostenute per il San Giovanni Grisostomo nel carnevale 1729-30 si notano gli ingenti salari richiesti dai cantanti: al poeta Metastasio ducati 3.300, ai suonatori 11.266, per i cantanti dai 12.400 ai 22.000 della prima virtuosa.

¹¹⁴ Supra pp. 97-98 (supplica di Michele per essere esonerato dall'incarico di podestà di Verona).

¹¹⁵ *Introduzione* di GIOVANNI POLIN in EN, 2007 (2), p. 35. Cfr. MANGINI, 1986, pp. 65-66 e MANGINI, 1974, pp. 143-144.

¹¹⁶ Infra pp. 128-129.

¹¹⁷ MANGINI, 1986, p. 69.

¹¹⁸ Infra pp. 135-137. Si veda a tal proposito MANGINI, 1986, p. 70.

¹¹⁹ MANGINI, 1986, p. 70.

¹²⁰ Ibidem.

di proprietà Grimani sono il San Giovanni Grisostomo perché legato alla famiglia da un fedecommesso, ma passerà in altre mani poco dopo la fine della Repubblica.

L'accordo con i Vendramin del San Luca: possibili ripercussioni verso la metà del secolo

Per comprendere appieno le scelte imprenditoriali attuate dai Grimani verso la metà del XVIII secolo, bisogna allargare il campo d'indagine al rapporto intessuto con gli altri proprietari teatrali. Se lungo il XVII secolo la concorrenza Grimani è spudorata perché gli introiti potevano sostenere la condotta di Zuanne Grimani, sul finire del secolo, i nipoti, Vincenzo e Zuan Carlo, sono costretti a cambiare strategia e ad adottare la via diplomatica. In quest'ottica si inserisce l'accordo con i Vendramin.¹²¹

Durante l'ultimo quarto del XVII secolo, il teatro comico a Venezia dovette affrontare una crisi generata dall'egemonia del melodramma e dal fatto che i comici di successo evitavano la laguna per non entrare in competizione con gli allestimenti musicali:¹²²

Inquadri 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. 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.¹²³

Con la scrittura del 8 ottobre 1703 i NN.HH. Andrea, Francesco e Alvise Vendramin, da una parte, e il N.H. Zuan Carlo Grimani, dall'altra, stipulano uno statuto organizzativo nella gestione dei propri teatri per quanto concerneva l'attività spettacolare delle compagnie comiche. In questo modo i Vendramin e i Grimani regolamentavano una sorta di monopolio sul teatro recitato a Venezia, tutelandosi reciprocamente ed assicurandosi le migliori compagnie disponibili. Il patto diede buon esito e venne rinnovato il 1 marzo 1705 per altri cinque anni. In seguito «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».¹²⁴ L'accordo prevedeva per i firmatari pari obblighi e pari diritti, apparentemente dunque non vi erano squilibri:¹²⁵ si fissava a ducati 850 il premio da retribuire alle compagnie per le stagioni d'autunno e carnevale; gli aggiuntivi donativi dovevano essere comprovati da entrambe le parti; nel caso fossero state selezionate due compagnie, si sarebbero dovute avvicinare prima in un teatro poi nell'altro; ogni proprietario pagava la metà del dovuto ai comici; ogni utile tratto dal proprio teatro rimaneva del rispettivo padrone e non si versavano esborsi o risarcimenti vicendevoli. I Vendramin si sarebbero impegnati a provvedere alla ricerca e alla selezione delle compagnie, per contro detenevano il controllo decisionale nell'organizzazione della stagione.

¹²¹ Per una bibliografia sull'episodio si rimanda a: GUCCINI, 1987 e ALBERTI, 1987, pp. 133-149. Per la trascrizione dei documenti conservati nell'Archivio Vendramin nella Biblioteca di Casa Goldoni: accordo sottoscritto tra Zuan Carlo Grimani e Andrea e Fratelli Vendramin il 1 marzo 1705 (AV, 42 F 9/10, cc. 4-5) cfr. ALBERTI, 1987, pp. 136 e 137 n.7 / p. 140 e pp. 140-141 n.12 / p. 141-142 / p. 147 e pp. 147-48 n. 23; successivo accordo del 18 settembre 1708 firmato da Zuan Carlo Grimani e Alvise Vendramin (AV, 42 F 9/10, c. 10) cfr. *ivi*, p. 143; Documento del 24 marzo 1707 (AV, 42 F 9/10, c. 9), cfr. *ivi*, p. 144; Documento tra Zuan Carlo Grimani e Alvise Vendramin dell'8 ottobre 1704 (AV, 42 F 9/10, c. 1) cfr. *ivi*, pp. 146-147.

¹²² Per una testimonianza sulla pessima qualità delle compagnie comiche a Venezia alla fine del XVII secolo cfr. GUCCINI, 1987, pp. 259-261.

¹²³ *Ivi*, p. 262.

¹²⁴ GUCCINI, 1987, p. 255.

¹²⁵ ALBERTI, 1987, pp. 136 e 137: «L'accordo [...] sancisce in primo luogo una tregua necessaria agli uni e agli altri per meglio definire propositi di espansione e ambiti d'interesse» e «prefigura una politica di controllo del mercato comico, impone una vigilanza attenta a mantenere inalterato l'equilibrio fra i Teatri veneziani nella suddivisione dei campi d'azione, fissa dei criteri base per l'utilizzo delle compagnie.»

Le due famiglie non solo si garantivano la possibilità di selezionare tra le migliori compagnie d'Italia e di soppiantare qualsiasi concorrenza da parte degli altri teatri veneziani, ma si spartivano i ruoli. I Grimani delegavano ai Vendramin la trattativa per il reclutamento, una parte impegnativa nell'organizzazione di una stagione teatrale, potendosi così concentrare agli spettacoli musicali. I Vendramin, dal canto loro, si assicuravano la gestione diretta e affermavano il primato in Laguna del proprio teatro.

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.¹²⁶

Questa clausola, presente nell'accordo stilato il primo marzo 1705, sembra presagire e regolare la situazione che si genererà proprio verso la metà del XVIII secolo. Dunque se un terzo teatro si fosse mostrato come concorrente sulla scena veneziana, il placido accordo tra i Vendramin e i Grimani si sarebbe annullato nel giro di un anno e le parti avrebbero potuto agire liberamente.¹²⁷

Già verso la fine degli anni '20 il legame tra i Grimani e i Vendramin viene allentato, perché si passa a un diverso modo di ingaggio delle compagnie comiche (progressivamente si decide di formare una compagnia stabile)¹²⁸ e a partire dal 1710 il San Samuele inizia l'attività musicale (con *L'ingannatore ingannato* di Antonio Marchi e musiche di Giovanni Maria Ruggeri), ripresa in maniera più sistematica a partire dal 1720. Tuttavia una forma di supporto reciproco deve essere continuata anche oltre, se ancora nel 1726 i due proprietari teatrali concordano una linea comune nei riguardi di Bonaventura Navesi, venuto meno ai patti con il San Luca.¹²⁹

Intorno agli anni '30 si arriva all'istituzione di compagnie stabili: al San Samuele si trova quella diretta da Giuseppe Imer, distintasi per il repertorio tragicomico e gli intermezzi musicali; mentre il San Luca vantava attori di fama, capaci di eccellere nelle maschere tradizionali con la rappresentazione di scenari a soggetto.

Difficilmente si può credere che gli accordi stilati circa mezzo secolo prima avessero ancora delle ripercussioni attive verso la metà del Settecento: erano fundamentalmente cambiati i sistemi organizzativi ed entrambi i teatri potevano ormai contare su compagnie affermate e su un proprio repertorio. Inoltre i nobiluomini firmatari erano morti: nel 1714 Zuan Carlo aveva lasciato la direzione delle sale ai figli, a Vincenzo e in seguito a Michele; mentre nel 1733 Alvisè Vendramin, morendo, affida la conduzione ad Antonio e Francesco.

Nell'Archivio Vendramin non si conservano contratti di 'mutuo soccorso' per gli anni di nostro interesse, ma l'esempio di cessione nel 1746 dell'attore Francesco Majani dal San Luca al San Samuele per dieci anni, lascerebbe supporre la presenza di scambi regolamentati tra le parti.¹³⁰ Non appare

¹²⁶ AV, coll. 42F 9/10, c. 5. Trascritto già in GUCCINI, 1987, p. 258 e ALBERTI, 1987, pp. 141-142.

¹²⁷ GUCCINI, 1987, p. 258: «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».

¹²⁸ Poter contare sulla stabilità di una compagnia presupponeva un cospicuo risparmio e una certa continuità. MANGINI, 1986, p. 68: «Ad ogni modo – nel quadro che stiamo delineando – non è azzardato supporre, sul fondamento dei dati di gestione disponibili, che gli incassi delle stagioni di commedia avviene almeno in qualche caso consentito di sanare i frequenti vuoti di bilancio delle pressoché contemporanee stagioni melodrammatiche.»

¹²⁹ Per il caso Navesi cfr. GUCCINI, 1987, pp. 277-279, ALBERTI, 1987, pp. 185-186 e GALLETI, 2016, pp. 63-65.

¹³⁰ AV, coll. 42 F 8/1, n. 39, fasc. 21 [già citato in GUCCINI, 1987, p. 269]: «Adi 15 Marzo 1746 Venezia / Con la presente privata Scrittura, che dovrà valere, come se fusse fatta per mano di pubblico Notaro di questa Città, annullandosi altra scrittura fatta sotto questo istesso giorno [una scrittura siglata lo stesso giorno, si trova al fascicolo successivo], si obbliga il Sig. Francesco Grandi detto Maiani di servire li NN.VV. SS.ri Michiele, e Fratelli Grimani nella loro Compagnia Comica in figura di secondo Moroso assoluto nelle Commedie, siccome di ricevere quelle Parti delle Opere, che gli saranno destinate dal Direttore della Compagnia per anni dieci prossimi venturi da principiarsi oggi quindici Marzo millesettecento quarantasei ed all'incontri si obbligano li sudetti

ingenuo ipotizzare che i due teatri si coalizzassero contro un nuovo, comune e pericoloso nemico, ovvero contro il Sant'Angelo, o almeno presero delle scelte che, seppur distinte, non si ostacolassero vicendevolmente. Giusto a un anno dal debutto del sodalizio Goldoni-Medebach, Michele Grimani ingaggia Pietro Chiari come poeta di compagnia; mentre i Vendramin devono fronteggiare un decadimento della propria *troupe*, cercano inizialmente accordi con poeti d'occasione, poi si impegnano con Francesco Grisellini e alla fine riescono ad assoldare l'ormai celebre avvocato veneziano.

In un recente articolo, Piermario Vescovo osserva come nella carriera di Carlo Goldoni l'alternanza tra poeta di commedie al Sant'Angelo e autore di libretti al San Moisè, corrisponda nella fase successiva all'attività di commediografo al San Luca e a quella di librettista al San Samuele; e suppone un avvicendamento tra un periodo Medebach-Mingotti, a un altro Vendramin-Grimani:

Forse più che dei periodi del S. Angelo e del S. Luca sarebbe meglio parlare – tenendo ovviamente conto della di razione tra le due gestioni – di periodi Medebach-Mingotti e Vendramin-Grimani, passando da una storicizzazione che fa dei teatri musicali le appendici secondarie al cammino del poeta drammatico a una descrizione a tutto campo dell'attività goldoniana, senza gerarchie retrospettive, ereditate dal disegno di ripensamento dei *Mémoires*.¹³¹

Questa possibilità sarebbe in qualche modo una prova indiretta di una forma di coalizione, implicita e non regolamentata da vincoli contrattuali, di 'mutuo soccorso' tra San Samuele e San Luca al fine di fronteggiare e ridimensionare l'egemonia raggiunta dal Sant'Angelo. Inoltre quest'ultimo teatro, a sua volta, aveva probabilmente attuato una politica gestionale d'accordo con il San Moisè. Infatti, nonostante non siano stati ancora condotti studi specifici, oltre la duplice attività di Goldoni come commediografo e librettista, altri elementi lasciano intendere un legame tra Sant'Angelo e San Moisè lungo due secoli, a iniziare dalle origini. Nell'agosto del 1676 Francesco Santurini aveva avviato la costruzione del Sant'Angelo,¹³² in accordo con i NN.HH. Marcello e Benedetto, dopo l'attività impresariale al San Moisè: «In quegli anni, Santurini aveva rivoluzionato la vita teatrale veneziana con iniziative, al S. Moisè e al S. Angelo, che avevano reso lo spettacolo d'opera veramente popolare, riducendo sensibilmente il prezzo del «viglietto o bulettino d'ingresso». »¹³³

Inoltre si registra un'alternanza tra compagnie e impresari non certo casuale: la compagnia Raffi-Medebach si esibisce nei primi anni '40 al San Moisè, prima di approdare al Sant'Angelo nell'autunno del 1748; mentre Antonio Vivaldi dal 1717 alla morte è impresario del S. Angelo e in parte anche del San Moisè; infine prima di stipulare un accordo di tre anni con i fratelli Giustinian (15 marzo 1747), nella Sensa del 1743 Mingotti compare come impresario del Sant'Angelo:

Oggi terminano le maschere della Sensa, e questa sera altresì si termineranno le opere ne' teatri di S. Angelo e di S. Samuel. Tanto nell'uno che nell'altro, vi fu sempre molto concorso, e gli eccellentissimi Grimani padroni di quello a S. Samuel, fecero buon guadagno. Guadagnò molto anche Angelo Mingotto, ch'era impresario di quello di Sant'Angelo.¹³⁴

NN.VV. SS.ri Michiele, e Fratelli Grimani di dargli per onorario Annuale ducati correnti seicento, intendendosi saldati tutti i suoi conti da oggi addietro, quantunque in essi, esso Maiani apparisca debitore. Dovrà detto Maiani andare alle Piazze destinate da SS.EE. in Terraferma a sue proprie spese, e così recitare, e vestirsi, essendo tenuto ad avere tutto il suo Bisognevole per il Teatro tanto in Venezia, quanto in Terraferma. Il predetto Maiani coll'Onorario di ducati 600 rinunza ad ogni qualunque utile, che aspettar potesse in qualsivoglia tempo e luogo alla Compagnia sotto qualsivoglia titolo. In fede di che sarà la presente sottoscritta da ambe le Parti, annullandosi qualunque altra Scrittura fatta sotto questo istesso giorno o in alcuno del Corrente Mese. / Io Francesco Maiani»

¹³¹ VESCOVO, 2018, pp. 81-85: 83. *Introduzione* di GIOVANNI POLIN (pp. 9-119) in EN, 2007 (2), p. 39: «Scrivere libretti è un lavoro che Goldoni, autore del teatro di parola, considera secondario rispetto ai suoi interessi principali. Ciò nondimeno, nel noto contratto con Medebach del marzo 1749, si riserva la libertà di poter continuare a creare ancora questo tipo di testi senza vincoli di sorta, segno di un interesse per il genere, che probabilmente andava al di là del mero tornaconto economico, o forse dell'aver già siglato un qualche contratto da onorare, per esempio con Mingotti.»

¹³² Il teatro viene inaugurato nel 1677 con l'*Elena rapita da Paride* di Aureli per musica di Freschi.

¹³³ GIAZOTTO, 1967 (2), p. 483.

¹³⁴ ZANETTI, 1885, p. 139, 10 giugno 1743.

I teatri Grimani verso la metà del XVIII secolo

1. L'incendio del San Samuele, la ricostruzione e la ridefinizione repertoriale¹³⁵

La notte però de' 30 di Settembre dell'anno 1747 fu interamente ridotto in cenere da fortuito incendio, che tuttavia ne lasciò in piedi, e non gravemente danneggiate le muraglie. Fu cosa notevole da un canto, che il fuoco non sortisse né punto né poco da quel recinto, e dall'altro poi che in brevissimo tempo venisse tosto in miglior forma rifabbricato col disegno e direzione di Romualdo, ed Alessandro Mauri fratelli, e valenti Architetti, e pittori teatrali Viniziani. [...] Per questa vicenda la Truppa de' Comici che quando s'incenerì, era in questo Teatro, passò tosto in quello di San Giovanni Grisostomo, e interruppe così in quello la continuata carriera delle recite musicali di Drami sempre serj che durato aveva per lo spazio di sessantanov'anni.¹³⁶

A seguito del devastante incendio avvenuto la notte tra il 30 settembre e il primo ottobre 1747, i Grimani non riescono a fronteggiare in prima persona la ricostruzione del San Samuele, il quale risulta a loro vincolato in virtù del fidecommesso per discendenza maschile istituito da Zuanne Grimani di Vettor e goduto dai NN.HH. Vincenzo e fratelli Grimani.¹³⁷

Attraverso un documento conservato presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, è possibile ripercorrere gli avvenimenti appena successivi l'incendio.¹³⁸ L'atto, datato 16 ottobre 1747, è una copia tratta dalla «Filza Istromenti Beni rovinosi nel Magistrato dei Provveditori di Comun». A seguito di una legge del Maggior Consiglio del 4 settembre 1546 e di altri decreti del Senato, nel caso di bene rovinoso e fedecommissato il proprietario può ricorrere ai Provveditori di Comun, i quali valutano lo stato e il valore del bene, permettono di grazia la vendita al pubblico incanto, ma il ricavato deve essere investito a cauzione del fedecommissato stesso:

I Provveditori di Comun fanno diligenti ricerche, acciò non sieno dilapidati i beni fedecommissati. Quindi se vi sono stabili rovinosi, si vendono all'incanto dai medesimi, e se ne investe il ricavato a cauzione del fedecommissato. Ciò si fa anche nel caso di voler permutare o vendere uno stabile fedecommissato, quando per altro ciò possa ridonare vantaggio del medesimo; il che si fa con un atto di grazia, che viene concesso dal Serenissimo Maggior Consiglio con cinque sestì dei voti; *l. 1546, 4 Sett.*

Il fedecommissario non può rovinare uno stabile fedecommissato, sotto pena di essere castigato pecuniariamente colla perdita dei beni, e col risarcimento del danno verso il sostituito. Può per altro ricorrere ai Provveditori di Comun in Venezia, ed ai rispettivi rappresentanti nelle provincie, acciocché da essi sieno venduti gli stabili rovinosi, ed investito il ricavato; *l. 1637, 19 Marzo.*¹³⁹

Non è stato possibile reperire il documento originale nel Fondo dei Provveditori di Comun presso l'Archivio di Stato di Venezia, purtroppo lacunoso, e la sola busta (b. 51) conservatasi dedicata all'*Edilizia* contiene pratiche di beni rovinosi e legati a fedecommissati, ma di anni posteriori. In mancanza dell'originale, la copia alla Biblioteca del Museo Correr risulta essenziale per ricostruire quanto avvenuto a seguito dell'incendio.

Gli studi sulla storia dei teatri veneziani riportano parzialmente il documento.¹⁴⁰ Tuttavia ne forniscono errate interpretazioni. Nicola Mangini non comprende la funzione della supplica e scrive «Infatti già il 2 ottobre inoltrarono una supplica ai Provveditori di Comun, affinché sia fatta la stima del fondo per conoscere quanto se ne potrebbe ricavare affittandolo»,¹⁴¹ anche se in realtà il motivo della

¹³⁵ Per una storia del teatro di San Samuele e di Santi Giovanni e Paolo infra *Appendice 7. Una breve storia dei teatri di Santi Giovanni e Paolo e di San Samuele*, pp. 417-425. Per una sintesi cronologica degli avvenimenti infra *Appendice 3. Per una cronologia*, pp. 367-368.

¹³⁶ GROPPA, 1766, pp. 14-15 [già in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 418].

¹³⁷ Testamento conservato negli atti di Tadio Federici il 1 febbraio 1661.

¹³⁸ Infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 1, pp. 426-428.

¹³⁹ FERRO, 1845, t. I, pp. 715-716, «fedecommissato».

¹⁴⁰ MANGINI, 1974, p. 127 e MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 406.

¹⁴¹ MANGINI, 1974, p. 127.

richiesta Grimani è un altro, rientrando in una prassi istituzionalizzata. Così Mancini-Muraro-Povoledo commettono una svista, oltre quella di chiamare Zuanne Fiorini Giacomo (confondendolo con un altro cantante e impresario teatrale),¹⁴² intendono la durata di dieci anni del Godimento dei palchi presente nel Progetto del Teatro San Samuele (infatti nello stesso fascicolo della Biblioteca del Museo Correr a carta 11 è trascritta una copia¹⁴³), con la durata del Livello affrancabile istituito tra Fiorini e Grimani, semplificando così i nessi della complicata procedura.¹⁴⁴

L'incendio divampa la notte del 30 settembre e già la mattina del 1 ottobre 1747 Zuanne Fiorini si presenta di fronte ai Provveditori di Comun,¹⁴⁵ per nome dei NN.HH. fratelli Grimani, per supplicarli affinché sciolgano il fondo dal fedecompresso e ne valutino il capitale per la vendita.

L'incendio è per i Grimani un «colpo fatalissimo e rovinoso», il teatro venne ridotto completamente in cenere, si salvò solo il fondo con pochi muri «in maniera che essi [fratelli Grimani], e la loro posterità rimane spoglia d'un preziosissimo capitale che nello Stato presente non è loro possibile per il necessario grandioso dispendio a rifabbricarlo».¹⁴⁶ I fratelli Grimani, dunque, si presentano di fronte al magistrato (per mezzo di Fiorini), dichiarano la loro incapacità di provvedere alla ricostruzione, ed implorano che, fatta la stima del fondo, sia effettuata la vendita o livellazione secondo le leggi.

Il 2 ottobre 1747 i Provveditori di Comun ordinano a Bernardo Bettinzani, perito dell'ufficio, di recarsi sul fondo per attestare lo stato, i danni e il valore. Nel sopralluogo del 3 ottobre 1747 emerge che «quello da me veduto con tutti li palchi, e Copperto intieramente incendiato, vi è rimasto in piedi solo li quattro muri laterali, e pochi nell'interno, li quali si ritrova aperti fuori di piombo e pregiudicati dall'incendio, et in qualche porte precipitati dalla caduta del Copperto così che si ritrova intieramente rovinoso in tutte le sue parti»¹⁴⁷. Quanto poi al valore, Bernardo Bettinzani propone la stima di ducati 1.773 grossi 20.

Il 5 ottobre, recatisi sul fondo del teatro e confermato quanto attestato, gli stessi Provveditori dichiarano permessa la vendita, ovvero la livellazione al Pubblico incanto al miglior offerente del teatro incendiato con tutte le sue pertinenze. Il compratore è obbligato a far libero deposito in Zecca al Provveditor agl'ori e argenti, perché il capitale sia investito a cauzione del fedecompresso, e dovrà corrispondere annualmente il 5% del capitale.

Il 9 ottobre 1747 il Comandador Publico, Zuanne Tosana, dichiara di aver affisso sopra le scale di San Marco e di Rialto la polizza d'incanto, ma, nonostante la presenza di molte persone, il 13 ottobre non viene fatta alcuna offerta, quindi si decide di rimandare alla mattina seguente. Anche il 14 ottobre, «fatte molte stride dal sudetto Com[an]d[ado]r non vi fu offerta di Sorte, e fu rimesso l'incanto alla presenza di Molte persone per deliberar per Lunedì Matina sarà li 16 corente.»¹⁴⁸ Solo il 16 ottobre 1747 Zuanne Fiorini offre ducati correnti 1.850. Con la polizza d'accordo, costui, per i nomi che dichiarerà, si impegna a pagar annualmente ai rappresentanti del fedecompresso istituito da Zuanne Grimani ducati 100 correnti, in ragione del 5%, sino alla completa affrancazione dei ducati 2.000 (con un aumento del prezzo d'acquisto da 1.850 a 2.000 ducati).

¹⁴² Prima indicano responsabile della ricostruzione del San Samuele Giovanni Fiorini [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 388 e 400 n. 81], poi Giacomo Fiorini (ivi, p. 383), rimandando al medesimo documento *Appendice* [ivi, p. 406]. *L'opera alla moda alla prova* e *l'Urganostocor* sono attribuiti a Giacomo Fiorini (ivi, p. 203). Giacomo Fiorini inoltre viene menzionato come un cantante de *L'amore Artigiano* nel 1761 [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, t. 2, p. 50].

¹⁴³ Atto conservato negli Atti del notaio Lorenzo Mandelli in data 26 marzo 1748: infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 7, pp. 440-443.

¹⁴⁴ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 383: «Nel 1747, quando il San Samuele rimase completamente distrutto da un incendio, la famiglia ne decise l'immediata ricostruzione affidando però l'appalto a Giacomo Fiorini in cambio di una gestione decennale.»

¹⁴⁵ I NN.HH. Pier Alvise Bragadin, Nicolò Barbarigo e Nicolò Canal.

¹⁴⁶ MCV, ms. Pdc 1414/5, c. 2.

¹⁴⁷ Ivi, cc. 3 v.-4.

¹⁴⁸ Ivi, c. 6 v.

L'accordo tra Zuanne Fiorini e Romualdo Mauro per la ricostruzione¹⁴⁹ e il livello affrancabile sopra il teatro della N.D. Alba Giustinian Corner¹⁵⁰

Tra le carte del notaio veneziano Lorenzo Mandelli si trovano importanti atti relativi alla ricostruzione del teatro di San Samuele. In data 23 gennaio 1748 viene registrata una Scrittura siglata il 10 gennaio tra l'impresario-architetto Romualdo Mauro e il proprietario Zuanne Fiorini per le modalità, il prezzo e le tempistiche del rifacimento della sala:

volendo fabricar sopra l'Aquistato Sudetto Fondo un altro, e nuovo Teatro, fatti, et esaminati vari disegni in tal proposito, restò assolto quello esibito dal Sig. Romualdo Mauro, che colli patti infrascritti assume anche l'impresa di fare, e compiere la fabrica sudetta di tutto punto.¹⁵¹

Nella minuta relativa è conservato anche il disegno della pianta realizzato da Mauro e sottoscritto dalle parti.¹⁵² Il progetto prevedeva quattro ordini di trentatré palchi, più pepiano di trentadue: sei prosceni, sedici alle bande, di cui sei sporti in fuori, dieci di faccia e un in mezzo chiamato pergoletto.¹⁵³

Si concorda che la costruzione debba essere terminata entro il mese di aprile «per quello riguarda li Muri, Coperto, Platea, Scalle, Palchi, Scena, Orchestra [...] in modo tale, che a loro non abbi a mancare che il dipingerlo»,¹⁵⁴ con una proroga ad agosto per il completamento della pittura interna della sala.¹⁵⁵

Il prezzo per la pulizia del fondo incendiato e per la costruzione del teatro viene fissato a ducati 16.000 da lire 6 e soldi 4, da esborsare in cinque rate così ripartite: ducati 1.500 a febbraio, altri ducati 1.500 a marzo e altri ducati 1.500 ad aprile, per un totale di ducati 3.500; ducati 8.000 terminata la fabbrica, previa una perizia; ed i restanti ducati 3.500 compiuta la pittura della sala.

A cauzione dell'accordo resta ipotecato il teatro come se fabbricato fosse con il denaro di Romualdo Mauro, il quale, in caso di ritardo nel pagamento, potrà disporre di tanti palchi alla banda del secondo ordine, quanti possano completare il capitale di ducati 16.000.

La ricostruzione fu sorprendentemente celere e il San Samuele riaprì il 22 maggio 1748, «quantunque non fosse ancora dipinto»,¹⁵⁶ con il dramma *Ipermestra* di Metastasio, con musica di Ferdinando Bertoni, scene di Romualdo Mauro e balli di Giovanni Gallo.¹⁵⁷

In un atto successivo, conservato sempre nei protocolli di Lorenzo Mandelli, si apprende che il 23 gennaio 1747 Zuanne Fiorini, volendo assicurarsi di soddisfare l'impegno con Romualdo Mauro, sottoscrive un contratto di cessione di un capitale di ducati 16.000 con la N.D. Alba Giustinian, procuratessa e commissaria dell'eredità del marito il N.H. Nicolò Corner. La nobildonna si impegnava a pagare Romualdo Mauro per la ricostruzione del teatro, secondo la rateizzazione prestabilita e dietro l'esibizione mese per mese delle ricevute delle spese sostenute. Dunque dovranno essere versati ducati 1.500 alla metà del mese di febbraio, altri ducati 1.500 nel mese di marzo ed altri ducati 1.500 nel mese

¹⁴⁹ Per la trascrizione del documento infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 2, pp. 429-430.

¹⁵⁰ Per la trascrizione del documento infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 3, pp. 431-435.

¹⁵¹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, cc. 269v-270.

¹⁵² ASV, Notarile Atti. Minute Lorenzo Mandelli, b. 9343, fasc. 175. Infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 2, p. 430.

¹⁵³ Per una schematizzazione della numerazione e disposizione dei palchi infra *Appendice 9. I palchi nel nuovo teatro di San Samuele*, punto 1, p. 455.

¹⁵⁴ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, c. 270.

¹⁵⁵ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, c. 270 v.: «Dovrà detto Sig. Mauro terminata la Senza curatamente anco applicare alla Pittura di esso Teatro cioè delli esteriori tutti delli Palchi e Cielo del Teatro medesimo, e cadaun ordine di diffirente Pittura il tutto a colla, e compiuto nel Mese d'Agosto.»

¹⁵⁶ NG, vol. I, c. 5 v. (22 maggio 1748).

¹⁵⁷ Il teatro fu completamente ridipinto per la Fiera della Sensa del 1761 da Domenico II Mauro [NG, vol. VII, c. 35 r. (29 aprile 1761)], ossia non molto tempo prima che i Grimani decisero di porre in vendita anche questo teatro (oltre quello di San Benedetto).

di aprile; ducati 8.000 terminata la fabbrica e reso abile il teatro per potervi recitare, previa l'esamina di due Periti eletti dalle parti; ed infine ducati 3.500 «15 giorni doppo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro med[esi]mo, tanto del Soffitto, quanto delli Palchi, e di qualunque altro Impegno assunto dal med[esi]mo Sig. Mauro, per la reale, intiera, e perfetta costruzione di d[ett]o Teatro.»¹⁵⁸

A iniziare dal 1 maggio 1748 comincia a decorrere l'interesse del 4% a favore della Commissaria Cornaro, sopra quella somma che sino ad allora la nobildonna avrà esborsato a Mauro e così fino all'affrancazione dell'intero capitale di ducati 16.000.

Terminato l'esborso, verrà stipulato un istrumento di livello affrancabile a credito della N.D. Alba Giustinian Corner e a debito del teatro fabbricato da Zuanne Fiorini, per i nomi che dichiarerà,¹⁵⁹ con ipoteca espressa sul teatro e sui palchi alla banda del secondo ordine, quanti corrispondessero al capitale, qualora non venisse ripagato nel giro dei tre anni successivi.

Le prime tre rate di ducati 1.500 sono registrate come pagate il 19 febbraio, il 17 marzo e il 7 maggio 1748. Quindi il 9 giugno 1748 vengono nominati due periti, Lorenzo Boschetti e Francesco Bognolo, uno per parte di Fiorini, l'altro di Mauro, per valutare lo stato della fabbrica. Questi comprovano la 'laudabil forma' della costruzione, così l'11 giugno la N.D. Alba Giustinian Corner procede a saldare al costruttore Mauro altri ducati 8.000.

Il saldo di ducati 3.500, da esborsare conclusa la pittura interna del teatro, non è pagato, perché il 12 dicembre 1748 la N.D. Alba Giustinian Cornaro è affrancata dalla N.D. Maria Foscarini, prima del compimento della decorazione della sala.

Il nome della N.D. Alba Giustinian non era sconosciuto ai Grimani, proprio a lei ricorrono nell'atto di compravendita del 18 aprile 1748 di ducati 95.150.¹⁶⁰ La nobildonna, appartenente al ramo dei Giustinian di San Stae,¹⁶¹ era alla testa di una delle famiglie più ricche di Venezia: nel 1719 aveva

¹⁵⁸ ASV, Notarile atti. Lorenzo Mandelli, b. 9280, c. 272v.

¹⁵⁹ FERRO, 1847, t. II, pp. 202 e 202-203, «livello»: «Chiamasi *Livello* tanto l'enfiteusi o affittanza perpetua sopra beni stabili, quanto l'enfiteusi pecuniaria cioè col mezzo di denaro. Quindi il livello si fa in due modi; il primo col dare i fondi, le case, ed altri beni stabili ad altre persone, le quali pel godimento di essi pagano una determinata corrisponsione al livellatore, proporzionata alla rendita di essi stabili, e questo chiamavasi *livello consegnativo*, che fa passare il dominio utile dei beni stessi nel livellario, il quale paga le gravezze del fondo livellato, ed ha anche la facoltà di alienare il dominio utile, salvo il diretto al livellatore, il quale per altro deve esser preferito a qualunque altro nell'alienazione» e «Il secondo modo di fare il livello consiste nel dar denaro sopra un fondo fruttuante, coll'obbligo di corrispondere un tanto per cento; in ciò per altro si deve attentamente osservare, che un tal livello non degeneri in usura, o per mancanza di solennità, o per cifra del prezzo convenuto. Quanto alle solennità, si deve fare esso livello con istrumento per mani di pubblico notajo, nel quale si fa una vendita fittizia del fondo obbligato dal livellario al livellatore, con la retrocessione di esso fondo dal livellatore al livellario, che resta obbligato di pagare al livellatore la suddetta annua corrisponsione. Quanto poi al prezzo convenuto, non si può esigere dal livellatore più di cinque e mezzo per cento, netto d'aggravio, e se si tratta di vitalizio, è proibito di esigere maggior somma del dieci per cento sino all'età di anni trenta, del dodici sino a quella di sessanta, e finalmente del quattordici dagli anni sessanta in su; e questi livelli debbono esser fatti colla effettiva consegna del denaro. Si deve per altro avvertire, potersi esigere questo canone soltanto, quando il livellatore paga le gravezze pubbliche, poiché se le gravezze vengono pagate dal livellario, non si può esigere più del sei e mezzo per cento, e così in proporzione.»

¹⁶⁰ *Infra Appendice 6. La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 6 pp. 403-414.

¹⁶¹ Si è compiuto un breve studio sul manoscritto del Barbaro per comprendere i rami famigliari dei numerosi Giustinian che compaiono tra gli atti di vertenza Grimani: Pisana Giustinian-Lolin moglie di Michele Grimani, Alba Giustinian Procuratessa Corner e i Giustinian proprietari del San Moisè (prima Giustinian di San Moisè, poi Giustinian-Recanati). Il ramo dei Giustinian-Lolin, stanziato a San Vidal, nasce dal matrimonio nel 1601 tra Francesco di Zuanne Giustinian con Francesca Lolin *quondam* Zuanne. Pisana Giustinian Lolin è figlia di Almorò di Zuanne di Polo di Zuanne di Francesco (capostipite dei Giustinian-Lolin). Fratelli di Pisana sono Zuanne (marzo 1719), Alvise (1720 febbraio) e Marco (1723 ottobre).

Alba Giustinian è figlia di Antonio Giustinian di Gerolamo III dei Giustinian di San Stae, detti Cavallo. Sposa in prime nozze il 14 febbraio 1770 il cugino di secondo grado, Zuanne di Nicolò di Giulio Giustinian sempre del ramo di San Stae, detti Madama, così da riunire la famiglia. Da questo matrimonio non nacquero figli. Alba ha due fratelli Marco e Francesco, dal Barbaro non sembra che portino avanti la discendenza.

I Giustinian padroni del teatro sono quelli di San Moisè, i cui ultimi discendenti sono Gerolemo (8 agosto 1711) e Antonio (9 dicembre 1713), figli di Lorenzo Giustinian e Elena da Mula *quondam* Antonio (sposati il 30 novembre 1723). Antonio sarà l'ultimo proprietario del teatro del ramo di San Moisè, poi la sala sarà ereditata dai Giustinian-

sposato in seconde nozze il N.H. Nicolò Corner di San Maurizio,¹⁶² famiglia del primo gruppo nella classificazione di Giacomo Nani. Inoltre Nicolò Corner era nipote di Laura Corner che nel 1667 aveva sposato il N.H. Zuanne Corner di San Polo, doge di Venezia dal 1709 al 1722.¹⁶³

Affrancazione del livello da parte della N.D. Maria Foscarini Grimani¹⁶⁴

Il 12 dicembre 1748 la N.D. Maria Foscarini interviene a saldare la N.D. Alba Giustinian Corner del livello affrancabile istituito sul fondo del teatro. La vedova di Zuan Carlo Grimani vantava ancora un credito di ducati 6.060 con Ca' Grimani per il pagamento della sua dote (verso i patrimoni del fu N.H. Domenico Grimani e del N.H. Monsignor Antonio Patriarca d'Aquileia) e di altri ducati 6.468 correnti grossi 19 (verso il patrimonio del fu Zuanne Grimani di Vettor). Le somme sono affrancate alla nobildonna Foscarini con deposito nel Magistrato del Procurator sopra il fedecommesso del fu N.H. Pier Vettor Grimani (testatore nel febbraio 1738). Questi capitali, destinati al pagamento della dote della N.D. Foscarini, erano tenuti investiti a cauzione dell'Istrumento di compravendita intercorso il 18 aprile 1748 tra la vedova Grimani, insieme ai figli (venditori), e la N.D. Alba Giustinian Corner (compratrice). Desiderando però la N.D. compratrice di ricevere la somma di ducati 12.500 (del corpo dei 16.000) da lei esborsati a livello affrancabile sopra la fabbrica del nuovo teatro di San Samuele,¹⁶⁵ si appresta la N.D. Maria Foscarini a fare il saldo del capitale.

Quindi la N.D. Alba Giustinian Corner cede il livello affrancabile alla N.D. Foscarini ed è libera dall'esborso dei ducati 3.500 (necessari per completare l'ammontare dei ducati 16.000, come pattuito nell'accordo del 23 gennaio 1748), in quanto non si era ancora conclusa la pittura nel teatro: «liberando hora, e per sempre, dall'obbligo detti NN.HH. Fratelli Corner, e la Commisaria loro Paterna dall'esborso delli altri Ducati tre Mille cinquecento [3.500] promesso farsi al tempo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro sudetto, cosa non per altro eseguita da detto Impresario Signor Mauro, e Fabricatore Signor Fiorini».¹⁶⁶ Infine la N.D. Maria Foscarini si impegna a pagare alla N.D. Alba Corner anche ducati 28 grossi 19, in conto degli interessi maturati sopra il capitale dei ducati 12.500.

Con questo atto termina una serie di documenti che ha permesso di comprendere in quale modo procedono i Grimani per provvedere alla riedificazione del teatro. Non disponendo di un capitale libero per fronteggiare le spese di ricostruzione, supplicano i Provveditori di Comun di poter vendere al pubblico incanto il fondo fedecommesso e rovinoso. Subentra Zuanne Fiorini che acquista il bene, per i nomi che dichiarerà, per ducati 2.000 (più ducati 100 all'anno in ragione del 5% d'interesse, fino all'affrancazione del capitale).

Il 10 gennaio 1748 Fiorini, per i nomi che dichiarerà, in qualità di padrone del fondo, si accorda con Romualdo Mauro per la ricostruzione a un prezzo di ducati 16.000. Ad assicurare il pagamento all'impresario-architetto, interviene la N.D. Alba Giustinian Corner, la quale l'11 giugno 1748 arriva a saldare la somma di ducati 12.500.

Recanati, ramo nato dall'unione nel 1712 tra Laura Recanati Zucconi e Giacomo di Marc'Antonio Giustinian a San Fantin, detti da Neoroponte. Da quanto attesta il Barbaro, la copia avrà due figli, Anzolo I e Anzolo II.

¹⁶² Sorella di Nicolò è Elisabetta Corner che nel 1711 aveva sposato il N.H. Piero di Alvise Foscarini ai Carmini, il quale muore nel 1745 lasciandola procuratrice di un vasto patrimonio. Costei ritorna più volte negli atti Mandelli in una serie di estragiudiziali per l'affrancazione di un capitale di ducati 5.000, dati a livello affrancabile dal N.H. Piero Foscarini ai fratelli Grimani, il 14 marzo 1739 (atti Bartolomeo Mandelli), e relativamente a palchi al San Giovanni Grisostomo e al San Samuele. Si aggiunga che Piero Foscarini vedendosi anziano e senza figli aveva deciso di lasciare con testamento del 1739, dopo la morte della moglie, tutti i suoi beni ai Foscarini di San Stae con i quali non aveva nessun vincolo di parentela, ovvero alla casa del futuro doge Marco Foscarini.

¹⁶³ A questo punto si riallaccia un aneddoto sulla figura dell'abate Pietro Chiari e ai suoi possibili protettori. La prima notizia ufficiale di Chiari a Venezia è conservata nei Notatori Gradenigo in data 22 maggio 1749 la quale recita: «L'Abbate Pietro Chiari da Salò, che dimorava in casa Corner a S. Polo fu preso prigioniero imputato di latrocinio» [NG, vol. I, c. 34 (22 maggio 1749); già in MANGINI, 1986 (2), p. 42].

¹⁶⁴ Infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 4, pp. 436-437.

¹⁶⁵ ASV, Notarile Atti, Registri Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 428

¹⁶⁶ Ivi, c. 429.

A questo punto riaffiorano i Grimani attraverso la figura della madre. Già il 18 aprile 1748 la N.D. Foscarini insieme ai figli aveva venduto alla N.D. Alba Giustinian Corner beni immobili per un valore di ducati 90.000. Nel momento in cui la N.D. Corner vuole essere risarcita dell'esborso dei ducati 12.500 del livello affrancabile sul fondo del teatro, intercede la N.D. Maria Foscarini con il capitale recuperato dal pagamento della sua dote. Quindi il 2 gennaio 1749 i NN.HH. fratelli Grimani si apprestano a versare alla madre un capitale pari a ducati 12.500.¹⁶⁷ In questo modo la N.D. Maria Foscarini può saldare la N.D. Giustinian-Corner e, per mezzo di un atto di *Cessio* del 12 dicembre 1748, diventare titolare del livello affrancabile a debito del teatro.

Non solo, ma il 19 marzo 1750 «Desiderando poi essi NN.HH. di rendersi padroni del Capitale di D[ucati] 12.500 che detta N.D. Maria Foscarini tiene investito in Livello Affrancabile sopra il Nuovo Teatro di San Samuele», attraverso un successivo atto di *Cessio*, il livello affrancabile viene ceduto dalla N.D. Maria Foscarini ai figli Michiel, Zuanne e Alvise Grimani, da pagarsi attraverso la cessione di alcune rendite, fino alla totale affrancazione del capitale e degli interessi intercorsi del 4%.¹⁶⁸

Dunque attraverso una serie di passaggi intricati e complessi, i Grimani riescono a provvedere alla ricostruzione del teatro e, a distanza di due anni e mezzo dall'incendio, ritornare in possesso del livello istituito sul fondo incendiato.

Il progetto per la vendita dei palchi¹⁶⁹

Per i nomi che dichiarerò e con la pieggiaria dei NN.HH. Michele e fratelli Grimani, Zuanne Fiorini si occupa della stesura di un Progetto per la compravendita dei palchi nel nuovo teatro. Il contratto è redatto in scrittura privata il 1 febbraio 1748 ed è registrato negli atti Mandelli solo il 26 marzo, in esso si regolano le clausole e i prezzi d'acquisto che dovevano essere saldati entro il mese di maggio.

Venendo perciò ricercato da diversi Soggetti di voler conceder alli medessimi alcuni delli Palchi di detto Nuovo Teatro in galdimento a rissolto, secondo le ricerche di stabilire le regole, condizioni, e prezzo di tali galdimenti¹⁷⁰

Con l'intenzione d'accordare la vendita a godimento dei palchi nel nuovo teatro, si è risolto di stabilire le condizioni e i prezzi, così che con la sottoscrizione della scrittura, i vincoli vengano accettati e rispettati da entrambe le parti. Restano esclusi dal progetto i palchi di pepian n° 1-4-5-18-28, di primo ordine n° 7-8-12-13-22-23-24-33 e di secondo ordine n° 23-24.

Innanzitutto Fiorini si impegna a inaugurare il teatro nella Fiera dell'Ascensione 1748 e a proseguire nell'impresa nel prossimo autunno e carnevale. Inoltre si reciterà ogni anno «giusto al stile che in passato si praticava nell'incendiato Teatro».

I godimenti avranno la durata di dieci anni, a iniziare dal momento della sottoscrizione, senza che tale vincolo possa essere sciolto dalle parti. Terminato tale tempo, cadauno potrà rinnovare o sciogliere il godimento con la restituzione del palco e la riscossione del capitale esborsato, previa intimazione di sei mesi. Non succedendo quanto detto, si intenderà il godimento prorogato di anno in anno e così sino allo scioglimento, che sarà in libera facoltà delle parti dopo i primi dieci anni.

Se per qualche accidente si smettesse di recitare per un anno intero, tale anno non dovrà essere contato nel numero dei dieci stabiliti e il godimento sarà prolungato per quanti anni non si sarà recitato. Inoltre Fiorini, per i nomi che dichiarerò, dovrà pagar l'interesse del 4% sopra i capitali ricevuti per quell'anno, o più, che non si fosse recitato.

In caso di incendio Fiorini, per i nomi che dichiarerò, sarà tenuto a corrispondere l'utile del 4% sopra i capitali ricevuti e inoltre fare l'affrancazione entro il termine dei cinque anni seguenti.

¹⁶⁷ Infra *Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 5, p. 438.

¹⁶⁸ Ivi, punto 6, p. 439.

¹⁶⁹ Ivi, punto 7, pp. 440-443.

¹⁷⁰ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 18v.

I palchi del terzo e quarto ordine non saranno mai disposti alla vendita, ma restano in particolare ipoteca e disposizione del contratto.

Al momento della scelta del palco i compratori dovranno esborsare la quinta parte del capitale pattuito e il resto dopo il perfezionamento della fabbrica ed entro l'8 maggio, altrimenti decadranno dal beneficio della scelta e dal capitale esborsato.

Siccome questo contratto risulta unico, con eguali condizioni, relativo a più persone e a più strumenti, che dovranno esser tutti rogati dal Sig. Lorenzo Mandelli e a spese dei concorrenti, resta perciò dichiarato che tutti quelli che sceglieranno entro tre mesi (con termine l'ultimo giorno del mese di aprile) di far simile godimento, dovranno tutti beneficiare in egual e simile privilegio dei patti suddetti.

Passato poi il mese di aprile si intenderanno scaduti i termini del Progetto e resterà in piena libertà del Sig. Fiorini di fare o non fare dei restanti palchi del primo, secondo ordine e pepian, quei contratti o disposizioni che crederà di suo interesse. Seguono i nomi degli acquirenti con scelta del palco¹⁷¹ e i prezzi dei palchi per ordine e numero:

I prosceni di primo ordine costeranno	ducato 2.400
Il pergoleto di primo ordine	ducato 2.500
Gli sporti in fuori del primo ordine	ducato 2.100
I palchi di faccia del primo ordine	ducato 2.300
I palchi alla banda del primo ordine	ducato 1.900
Tutti i prosceni del pepian e del secondo ordine	ducato 2.300
Il pergoleto del secondo ordine	ducato 2.400
I palchi di faccia del pepian e del secondo ordine	ducato 2.200
Gli sporti in fuori del pepian e del secondo ordine	ducato 2.000
I palchi alla banda del pepian e del secondo ordine	ducato 1.800

Godimenti al San Samuele *versus* affrancazioni al San Giovanni Grisostomo e al San Samuele¹⁷²

Se il 1 febbraio 1748 Zuanne Fiorini redige il progetto per il godimento dei palchi al San Samuele, a distanza di pochi giorni, il 7 febbraio, i fratelli Grimani indirizzano ai proprietari dei palchi del San Giovanni Grisostomo un'estradiudiziale per l'affrancazione del capitale a loro disposizione, in modo da rientrare in possesso della proprietà del bene.

Su questo aspetto la ricerca propone una visione preliminare, sarebbe necessaria un'analisi più attenta dei protocolli di altri notai veneziani con i quali è molto probabile che i Grimani collaborassero in riferimento ai propri teatri (come Giacomo Bonzio per il San Giovanni Grisostomo o Domenico Maria Spinelli per il San Benedetto). Nonostante ciò, leggendo la serie di intimazioni per l'affrancazione dei palchi al San Giovanni Grisostomo¹⁷³ e gli atti di restituzione del capitale per i palchi dell'incendiato San Samuele, si nota che i nomi dei proprietari ritornano con una certa frequenza. Infatti si evince che nello stesso giorno nel mese di maggio 1748 il capitale affrancato per mano dei Grimani, viene versato a Zuanne Fiorini per l'acquisto di un palco nel nuovo teatro di San Samuele. In questo modo i nomi dei proprietari dei palchi appaiono li stessi e il capitale esborsato viene subito reinvestito. Generalmente si osserva che i godimenti sono firmati da Zuanne Fiorini e le affrancazioni dai NN.HH. Michele e fratelli Grimani; avvengono lo stesso giorno, in rari casi differiscono di qualche giorno; si tratta prevalentemente di affrancazioni al San Giovanni Grisostomo e di godimenti al San Samuele; in linea di massima le affrancazioni corrispondono o sono inferiori ai godimenti.

Nella tabella in *Appendice 9. I palchi nel nuovo teatro di San Samuele* sono messi in relazione gli atti di godimento per i nuovi palchi al San Samuele e quelli d'affrancazione per i palchi al San Giovanni Grisostomo o nell'incendiato San Samuele.¹⁷⁴ Inoltre nell'*Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele*:

¹⁷¹ *Infra Appendice 9. I palchi nel nuovo teatro di San Samuele*, punto 2, pp. 456-458.

¹⁷² *Ivi*, punto 3, pp. 459-473.

¹⁷³ *Infra Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 8, pp. 444-445.

¹⁷⁴ *Infra Appendice 9. I palchi nel nuovo teatro di San Samuele*, punti 2 e 3, pp. 456-473.

trascrizioni dei documenti d'archivio si fornisce un esempio della progressione tra affrancazione e godimento di palchi verso un noto personaggio della scena politica e culturale veneziana.¹⁷⁵ Il 9 maggio 1748, il console britannico Joseph Smith riceve dai NN.HH. fratelli Grimani ducati 1.000 in estinzione di un capitale dato a godere per il palco di secondo ordine n° 26 nel teatro di San Samuele con istrumento del 20 febbraio 1745 (m.v.?), rogato dal notaio veneziano Giacomo Bonzio e notificato all'Ufficio dell'Esaminador il 26 marzo 1746. Lo stesso giorno, il 9 maggio 1748, Zuanne Fiorini, per i nomi che dichiarerà, concede a 'Giuseppe' Smith il palco n° 30 sporto in fuori del primo ordine, per i successivi dieci anni (da iniziarsi con l'Ascensione 1748 e concludersi con quella del 1758), per ducati 2.100 (dei quali il 4 marzo 1748 era già stato pagato il quinto, ovvero ducati 425). Infine sempre il 9 maggio 1749 con un'altra scrittura, si procede al concambio del palco n° 30 con il n° 14 del primo ordine e con l'esborso aggiuntivo di ducati 200.

Un altro metodo di vendita di palchi al San Samuele è quello del livello affrancabile.¹⁷⁶ Nei protocolli Mandelli in data 17 settembre 1748 si succedono due atti d'affrancazione da parte di Michele e dei fratelli Grimani verso Gierolamo Vendramin fu di Andrea.¹⁷⁷ Nel primo viene versato un capitale di ducati 500 (dati a godimento per il palco n° 27 di pepiano nel teatro di San Giovanni Grisostomo da Andrea Vendramin di Daniel, come registrato in atti Zuanne Boldoni il 23 marzo 1733). Con il secondo i Grimani affrancano Gierolamo Vendramin, come procuratore e commissario dell'eredità della N.D. Elisabetta Vedramin, di un capitale di ducati 10.000, dato a livello affrancabile da Gierolamo e Andrea Vendramin, come registrato negli atti di Ottaviano Malipiero l'11 settembre 1744. Per saldo testamentario della N.D. Elisabetta Vendramin, il patrimonio viene depositato dai NN.HH. Grimani ai Giudici del Proprio e in un atto successivo, sempre del 17 settembre, viene menzionato perché i ducati 10.000 sono utilizzati per l'acquisto d'altrettanti palchi al San Samuele. In questo caso, però, l'acquisto viene fatto a livello affrancabile, ciò vuol dire che Fiorini si impegna, per i nomi che dichiarerà, a pagare l'interesse del 5% sul capitale, in due rate semestrali, pari a ducati annui 500. Inoltre il livello non potrà essere affrancato, se non dopo lo scadere di un anno.

I documenti illustrati indurrebbero a credere che i Grimani procedano a una duplice e contemporanea trattativa. Le somme versate per il godimento dei palchi al San Samuele permettono ai nobiluomini di procedere all'affrancazione del capitale precedentemente ricevuto per i palchi negli altri teatri di famiglia. In questo modo i Grimani ritornano padroni dei palchi al San Giovanni Grisostomo, forse con l'intenzione di slegarsi da qualsiasi vincolo economico o repertoriale, in vista di una riprogrammazione drammatica.¹⁷⁸

Non si è reperito alcun documento in grado di provare che, come si ipotizza, Fiorini agisse per conto dei Grimani nella fabbricazione e nella compravendita dei palchi (testimonianze invece rinvenute, come si vedrà, nel caso del San Benedetto¹⁷⁹). Tuttavia nei registri di Lorenzo Mandelli in data 9 giugno 1751 si conserva un istrumento di *Quietatio*, con il quale i Grimani svincolano il proprio agente dalla gestione dei palchi al San Samuele:

¹⁷⁵ *Infra Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 9, pp. 446-448.

¹⁷⁶ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, c. 73 v. (9 giugno 1751, Zuanne Fiorini e i NN.HH. Gio. Batta. e Reverendo Don Gio. Andrea Canonico di Padova fratelli Zanardi de q. Zaccaria: livello affrancabile di tanti Palchi del terzo e quarto ordine posti nel teatro di San Samuele, quanti siano sufficienti al capitale di ducati 2.000.); ivi, b. 9284, c. 76 v. (9 giugno 1751, NN.HH. Grimani e NN.HH. Gio Battista e fratelli Zanardi: affrancazione di un capitale di ducati 2.000, dato a livello affrancabile, registrato in atti di Angelo Maria Piccini il 6 febbraio 1657); ivi, b. 9285, c. 44 (19 maggio 1752, Zuanne Fiorini e Nicolò Vrato: livello affrancabile nel Teatro di San Samuele per un capitale di ducati 2.400).

¹⁷⁷ *Infra Allegato 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 10, pp. 449-454. Si tratta dei Vendramin di San Pantalon (i Vendramin del San Luca sono quelli di Santa Fosca).

¹⁷⁸ Anche se tale ipotesi necessiterebbe di ulteriori prove, dal momento che l'*imput* decisivo per la ridefinizione drammatica nei teatri Grimani è consequenziale alla proposta di Goldoni-Medebach al Sant'Angelo a partire dall'autunno del 1748.

¹⁷⁹ *Infra* pp. 127-128.

Die Mercurij 9 Mensis Junij 1751

Essendo, che dall'anno 1739 sino l'anno presente 1751 è stato, come continua, il Signor Zuanne Fiorini alla direzione di vari Negozi, e maneggi per conto delli NN.HH. ser Michiel, ser Alvise e sier Zuanne fratelli Grimani, furono de ser Zan Carlo, e desiderando il medesimo riportarne, dalli stessi una ben dovuta cauzione e quietanza il giorno d'oggi, perciò avendoli umilmente supplicati, sono concessi, com'è di giustizia, a compiacerlo.

Per questo effetto dunque comparsi avanti me Nodaro e Testimoni infrascritti li sopradetti NN.HH. Sier Michiel, ser Alvise e ser Zuanne Fratelli Grimani, furono de ser Zan Carlo, e volontariamente per se medesimi, eredi, e successori loro hanno fatto sicome con il tenor presente Publico Istrumento fanno, al sudetto Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, qui presente et accentante, un'ampia, e generale quietanza, liberazione, et assoluzione amplissima, sopra ogni, e qualunque sorte di Negozi e maneggi avuti dal medesimo, per conto di detti NN.HH. Fratelli, da detto anno 1739, sino al giorno d'oggi, e specialmente per occasione de Contratti a golder, affitanze, riceveri de Palchi, posti nel Teatro nuovo di San Samuel da lui possesso per li nomi che dichiarirà confessando essi NN.HH. Pioggi, ne Contratti medesimi, aver dal medesimo Sig. Fiorini avuto, et effettivamente ricevuto ogni, e cadauna summa apparente da Contratti stessi, e ricevute, con che chiamandosi intieramente paghi, sodisfatti, e contenti, promettono, che mai più in tempo alcuno, sarà il sudetto Sig. Fiorini, e di lui Eredi, e Successori per occasione delli Sopradetti affari, e manegi fin'ora corsi dimandato cosa alcuna, ne mai molestato, o fatto molestare, da chi si sia, facendosi perciò li medesimi NN.HH. simul, et insolidum manutentori principali, in ogni tempo, e caso, a solevo del medesimo Fiorini, contro qual si voglia persona, a proprie loro spese, danni, pericoli et interessi.

Per il che, e per l'osservanza inviolabile delle cose, di sopra dichiarite, obligano detti Nobb. Hoo. Fratelli Grimani, tutti li loro Beni, Simul, et insolidum d'ogno sorte, presenti, e futuri, super quibus rogatus.

Actum Venetijs, In Ca' Grimani, de Confinio, Sancte Marie Formose, presentibus D[omin]o Ioanne Scopin, q[uonda]m Antonij, et D[omin]o Antonio Baggio, q[uonda]m Dominici, Testibus.¹⁸⁰

Per la stagione d'autunno del 1751 Michele Grimani riassume probabilmente il pieno controllo della propria offerta, affida il San Samuele, definitivamente riconvertito all'opera buffa, all'impresario Prospero Olivieri, che assolda il duo vincente di Galuppi-Goldoni; mentre apre il San Giovanni Grisostomo alla commedia romanzesca con Chiari e la compagnia Imer-Sacco, puntando su un'apertura ad effetto con il *Prologo alle Nove Muse* de *L'Erede fortunato*. In contemporanea Zuanne Fiorini mette in scena nel carnevale 1750-51 un'opera al San Moisè per Mingotti e inizia ad occuparsi del progetto di riedificazione del Santi Giovanni e Paolo.

Zuanne Fiorini: chi è costui?

la ricostruzione era stata possibile solo col ricorso ad un accordo finanziario con un borghese, Zuanne Fiorini (l'apporto di esponenti della borghesia stava da tempo diventando un fenomeno costante nel panorama dell'attività produttiva della città).¹⁸¹

La versione di Mangini non appare corretta: Zuanne Fiorini non è un borghese arricchito che vuole investire i suoi capitali nel teatro. Innanzitutto costui non investe soldi propri, ma dice di agire per conto di altri; inoltre lavorava per Ca' Grimani e dunque difende e agisce per gli interessi dei suoi padroni. È quindi opportuno esporre i soli e pochi dati certi che sono emersi su questa enigmatica figura. Zuanne Fiorini nasce il 9 novembre 1713 ed è battezzato il 15 dello stesso mese nella parrocchia di San Giovanni Grisostomo:

Adi 15 d[ett]o [15 novembre 1713]

Zuanne, Iseppo, e Carlo fio del q. Zuanne Fiorini, e della Sig.ra Cecilia Iugali, D[omin]o Iseppo Picengo Padre di d[ett]a Cecilia nato li 9 del pass[at]o. Comp[er]e il Sig. C.Diodato Seriman di

¹⁸⁰ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, cc.72 v-73 [per la minuta cfr. ASV, Notarile Atti. Minute Lorenzo Mandelli, b. 9351, fasc. 52].

¹⁸¹ MANGINI, 1986, p. 69.

Marco da S[an]ta M[ari]a Formosa. Com[ar]e Manella da Rialto. Battezzò il Sig. D. Bianchini Giovene di Chiesa.¹⁸²

Sicuramente il nome del battesimo corrisponde a quello dell'agente di Ca' Grimani, perché il nome della madre ritorna in una procura presente negli atti di Lorenzo Mandelli del 4 maggio 1748, in cui Cecilia e Perina Picengo, per riscuotere l'eredità del fratello Lorenzo, nominano legittimo commesso Zuanne Fiorini di Giovanni, loro figlio e nipote.¹⁸³ A conclusione del documento si legge: «Actum Venetijs Domi habitationis supradicti Constituentium de Confinio Sancti Cantiani».¹⁸⁴ La stessa parrocchia, in relazione all'abitazione di Zuanne Fiorini, viene attestata anche in un altro atto Mandelli,¹⁸⁵ ma purtroppo, controllati i registri dei morti e dei battesimi, non è stato possibile reperire ulteriori informazioni. Identificare le funzioni esercitate da Fiorini in casa Grimani non è facile. Sicuramente svolge incarichi amministrativi come agente, compare spesso in atti notarili quale testimone¹⁸⁶ ed è nominato procuratore in molti affari di famiglia.¹⁸⁷

Scrivere drammi per musica, seri o comici, nella Venezia del Settecento voleva dire anzitutto entrare in contatto con quelle tipiche figure di operatori dello spettacolo che erano gli impresari teatrali. Goldoni, senza dubbio, ne incontrò molti e dei più attivi, ma invano si cercheranno nelle pagine dei *Mémoires* riferimenti a personaggi quali Angelo Mingotti, Zuanne Fiorini, Prospero Olivieri, Antonio Codognato o Bartolomeo Vitturi.¹⁸⁸

Giovanni Polin cita Zuanne Fiorini come poeta scritturato dall'impresario Angelo Mingotti al San Moisè nel carnevale 1750-51 per risanare gli insuccessi della stagione precedente.¹⁸⁹ Al San Moisè Fiorini rappresenta il 26 dicembre 1750 (la stessa stagione della *Marianna* chiariana e delle *sedici commedie nuove goldoniane*) *L'opera in prova alla moda*, che dimostra l'avveduto spirito imprenditoriale del suo autore. L'opera mette in scena una compagnia di cantanti indisciplinati che devono essere contenuti e ripetutamente incitati dal compositore e dal poeta, per provare l'opera della prossima stagione: l'*Urganostocor*. Questo dramma 'tragico, tragicissimo ma con lieto fine' viene

¹⁸² APV, San Giovanni Crisostomo, Battesimi, reg. 3 (1703-1810), c. 24.

¹⁸³ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 93-94: 93: «Die Sabbati 4: Mensis Maij 1748 / La Signora Cecilia relicta del quondam Signor Giovanni Fiorini, et Perina Sorelle Pezengo quondam Iseppo facendo ambedue come heredi ab Intestato del quondam Signor Lorenzo Pezengo fu loro fratello spontaneamente con ogni Modo Migliore con che hanno potuto, e possano hanno Costituito, et ordinato loro legittimo Comesso, e Procuratore irrevocabile il Signor Zuanne Fiorini quondam Zuanne loro figliolo, e Nipote rispettive presente, et accettante per poter à nome di dette Signore Costituenti e per quille scoder, ricever, e conseguir da qualsivoglia persona, ò persone tutto quello deve, e doverà la Detta Eredità del detto quondam loro Fratello havere per qualsisia causa, et occasione niuna eccettuata, e di quanto conseguirà farne le cauzioni, e ricevere bisognevoli così per publica come per privatamano.»

¹⁸⁴ Ivi, c. 94.

¹⁸⁵ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 195, 16 maggio 1748: «Actum Venetis Domi habitationis supradicti Fiorini de Confinio Sancti Cantiani».

¹⁸⁶ Atti notarili in cui il nome di Zuanne Fiorini è presente come testimone: ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, c. 35 v. (16 aprile 1747, livello in Adria tra i NN.HH. Grimani e Monsignor Reverendo Don Gaetano e D. Bortolamio fratelli Ronconi); ivi, b. 9280, c. 301 (27 gennaio 1747 m.v.).

¹⁸⁷ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, c. 218 (22 novembre 1750, procura a Fiorini per le miniere di Zoldo per conto di Michiel, Zuanne, Alvise fratelli Grimani); ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 26 v. (31 marzo 1748, la N.D. Maria Foscarini, vedova del N.H. Zan Carlo Grimani, ordina suo legittimo Commesso e Procuratore il Sig. Zuanne Fiorini quondam Zuanne per poter a suo nome annotar ogni costituito al Margine del suo pagamento di dotte nel Magistrato Eccellentissimo di Proprio).

¹⁸⁸ EN, 2011 (2), p. 9.

¹⁸⁹ *Introduzione* di GIOVANNI POLIN (pp. 9-119) in EN, 2007 (2), p. 30. Durante la *Sensa* 1750, Mingotti commissiona a Goldoni *Il paese della cuccagna*, senza trovare un compositore, l'opera viene arrangiata da più, ma non va. L'impresario prova a riprenderla l'1 dicembre, in parte modificata, a seguito dell'insuccesso de *L'amore in tarantola* (andato in scena il 13 novembre, poesia di Carlo Vaccini e musica di Gaetano Latilla). Nel frattempo al San Cassiano sono scritturati Goldoni e Galuppi per *Il Mondo alla roversa*, il 14 novembre l'opera fu un vero trionfo. Mingotti pianifica il riscatto e il 26 dicembre mette in scena *L'opera in prova alla moda* scritta da Zuanne Fiorini.

effettivamente allestito nel terzo atto, ma diviso in tre azioni da rappresentarsi in tre sere distinte. Inoltre Fiorini scrive una *Continuazione del dramma L'Opera in prova alla moda* che costituisce il reale terzo atto della trama iniziale, da eseguirsi nelle ultime sere di Carnevale. Nei suoi intenti di promozione teatrale Fiorini è geniale: minimo sforzo per una massima resa. È il medesimo sistema proposto al San Samuele con il *Dittico della Marianna*: l'impresario-librettista fidelizza il pubblico che, desideroso di vedere lo sviluppo e la conclusione de *L'Opera in prova alla moda* e de *L'Urganostocor*, è costretto a recarsi al San Moisè per quattro sere in una stessa stagione.

È indubbio che nella ricostruzione del San Samuele Zuanne Fiorini sia un prestanome dei Grimani: è l'impresario al quale viene affidata la fabbrica e la vendita a godimento dei palchi. In tutti gli atti relativi al teatro di San Samuele il suo nome risulta sempre seguito dalla ripetitiva perifrasi «per li nomi che dichiarirà»;¹⁹⁰ la stessa formula («Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, qui presente che per se med[esi]mo sive per quella persona, o persone che in qualunque tempo sarà da lui dichiarato stipula, et accetta»¹⁹¹) con la quale Fiorini riceve il 17 giugno 1747 dal N.H. Marc'Antonio Mocenigo la cessione e libera rinuncia di un Palazzetto a Dolo, per il prezzo di ducati correnti 1.000, e di una casetta in Venezia situata nella contrada di San Giacomo dell'Orio, al prezzo di 50 ducati correnti.¹⁹² Non solo nell'atto si dice che il Palazzetto in Dolo era tenuto in affitto dal N.H. Michiel e Fratelli Grimani,¹⁹³ ma al termine si specifica che l'acquisto era fatto per conto e nome dei Grimani.¹⁹⁴ Sennonché il vitalizio ritorna in possesso Mocenigo il 19 ottobre 1747, proprio a seguito del gravoso incendio al San Samuele:

con il patto tra gl'altri di non poter esso N.H. Mocenigo far ricupera del Palazzetto e Casetta med[esi]mi terminati che sieno però anni dieci prossimi venturi, ma desiderando hora il N.H. ser M'Antonio sudetto di farne la ricupera stessa, al che graziosamente condescendo il N.H. Sier Michiel Grimani far cosa grata al medesimo.

Per quest'effetto dunque comparso avanti me Nod[ar]o Testimonij infrascritti il Sig. Giuseppe Longino q[uonda]m Bernardo Agente del Soprad[det]to Nob. Ho. Ser M'Antonio Mocenigo fu de ser Andrea, e facendo per nome e de proprij dennari del detto Nob. Ho. Ser Marc'Antonio e volontariamente per il med[esi]mo ha sborsato et effettivamente numerato al N.H. ser Michiel Grimani fu de ser Zan Carlo, qui presente, che riceve in tante buone valute d'oro al corrente valore Ducati mille cinquanta correnti da L 6:4 l'uno.¹⁹⁵

Inoltre i Grimani compaiono come Pieggi (ovvero garanti) negli atti relativi al San Samuele;¹⁹⁶ in aggiunta, nelle minute dei Contratti di godimento dei palchi stipulati tra il Sig. Fiorini e gli affittuari, si

¹⁹⁰ «Sucessa la fatal disgrazia dell'incendio total del teatro di San Samuel, segui la notte delli 30 Settembre passato, fu quello posto al Pub[bli]co Incanto per il Mag[istra]to de Proved[ito]ri di Commun in essecuz[ion]e delle leggi, e sotto li 16 Ottobre susseguente fu deliberato con polizza Secreta di Mag[gio]r Summa dell'Offerta in nome al detto Fiorini per li nomi che dichiarirà a Livellaz[ion]e del Fondo, Muraglie, et altro rovinoso che conteneva il Teatro stesso.» [ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 400]; «Fatto Padrone il d[et]to Fiorini per li nomi che dichiarirà del Sud[det]to Teatro in forza dell'accenato Inst[rument]o di Livello Affrancabile» [ivi, c. 401 v.]; «et a debito del d[et]to Fiorini come Padron del Teatro di San Samuel per li nomi che dichiarirà, stante d[et]to Inst[rument]o di Livello affrancabile di 17 cad[en]te atti Mandelli sudetto aspettando il soprad[det]to deposito a D[omin]o Zuanne Fiorini come Patron del Teatro di San Samuele per li nomi che dichiarirà» [ivi, c. 403 r.]

¹⁹¹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, c. 98.

¹⁹² Ivi, cc. 98 r.-101v.

¹⁹³ Ivi, c. 98: «al presente è tenuto ad affitto dal Nob. Ho. Sier Michiel, e fratelli Grimani furono de Sier Zan Carlo e pagano d'annuo affitto Ducati cento Vinti correnti da L.6:4 l'uno».

¹⁹⁴ Ivi, cc. 100 r. e v.: «Die Lune 17 Mensis Septembris 1747 Constituito avanti me Notaro, Testimonij infrascritti il Soprascritto Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, e volontariamente per se med[esi]mo e per gl'heredi e successori suoi dichiara, che il soprascritto Instrumento d'Aquisto Vitalizio rogato in atti miei sotto di 17 Giugno prossimo passato è stato da lui fatto per solo conto, nome e de proprij denari del N.H. ser Michiel Grimani fu de ser Zan Carlo et di non haver egli Sig. Zuanne nel med[esi]mo Instrumento servito che del semplice solo suo nome, non intenden. per il med[esi]mo Aquisto rissentirne in alcun tempo mai alcun beneficio ne maleffittio et ius.»

¹⁹⁵ Ivi, cc. 100v-101r.

¹⁹⁶ A titolo esemplificativo si veda ASV, Notarile Atti. Minute Lorenzo Mandelli, b. 9347, fasc. 19.

trovano le convalide, in foglietti sciolti, firmate di pugno da Michele Grimani.¹⁹⁷ Infine, saranno i fratelli Grimani (attraverso la figura della N.D. Maria Foscarini Grimani, loro Madre) ad affrancare la somma di ducati 12.500 che N.D. Alba Giustinian Corner avanza, per conto di Zuanne Fiorini, all'impresario Romualdo Mauro per la costruzione del teatro.¹⁹⁸

La stessa formula «per li nomi che dichiarirà» compare poi nel 1753 in una situazione analoga e consequenziale, quando Giovanni Morinello viene incaricato dai Grimani di intavolare le prime trattative con i Venier dei Gesuiti per l'acquisto del fondo sul quale si costruirà nel 1755 il teatro di San Benedetto.¹⁹⁹ È stato possibile reperire un documento che attesterebbe che Giovanni Morinello avrebbe agito, in tutti gli atti inerenti la costruzione del San Benedetto, per conto e nome dei fratelli Grimani. Non sono emerse analoghe testimonianze per il caso di Zuanne Fiorini al San Samuele, ma si può supporre che l'*iter* sia stato lo stesso: i proprietari fanno agire i loro agenti come prestanomi (rimarrebbe da capire perché e con quali convenienze). Nel fascicolo dell'istrumento di ripudia dell'eredità di Zuan Carlo Grimani presente ai Savi Sopra Conti (busta 74, fasc. 77) sono conservati anche importanti atti in riferimento alla Ripudia dell'eredità di Michele, tra questi compare la dichiarazione del 9 dicembre 1755 di Giovanni Morinello inerente il teatro di San Benedetto e una stima del valor di decima della sala (20 aprile 1759):²⁰⁰

Dichiarazione Gio. Morinello

1755 9 Dicembre

Costituito davanti me Nodaro, e Testimonii infrascritti il Sig. Marzo Rizzati come Procurator del Sig. Zuanne Morinello q. Francesco appar Procura in atti di D. Lucio Pozzato Nodaro di Loreo de di 26 Settembre passato con Legalità Pretoria di detto giorno con autorità di far l'infrascritta dichiarazione, che qui sotto sarà registrata, volontariamente in nome di detto Sig. Morinello dichiara che l'acquisto per esso Morinello fatto per li nomi dichiarirà dal N.H. ser Sebastian Venier fu de ser Nicolò de Stabili in questa Città nella Contrada di S. Benetto li 8 Aprile 1753 negli atti miei, così pure ogni altra Carta, Instromento, obbligazione o Contratto dipendentemente da detto acquisto fatti da esso Sig. Morinello per li nomi dichiarirà, esser l'acquisto medesimo, et altri Contratti tutti da quello dipendenti stati fatti per conto, nome, et interesse delli NN.HH. ser Michiel, ser Alvise, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono de ser Z. Carlo, cosicchè in forza della presente dichiarazione tutto debba intendersi fatto, come in effetto fu fatto, stipulato, e contratto per conto, et interesse delli Sudetti NN.HH. e debba pure in avvenire a restare per conto delli stessi Eredi, e successori loro, annullando in quanto mi occorresse, benchè in forza della dichiarazione presente rendesi da per se caduta, e molto più per le cose successe la Procura d'esso Sig. Morinello fatta nella persona di D. Francesco Fedeli fatta sin in allora d'ordine, e commissione di detti NN.HH. Grimani per conto, et interesse de quali tutto ha fatto, non avendo lo stesso Morinello, che per pura gratificazione posto il di lui nome, ma sempre per conto di chi dichiarirà, e della presente dichiarazione, ne doverà esser data notizia al sudetto N.H. Venier, NN.HH. Grimani et altri occorresse, et sic et Rog[gata]a [non c'è nome di notaio]

Adi 20 aprile 1759

Dovendosi poner alle Xme il nuovo Teatro di S. Benedetto eretto l'anno 1756 di rag[io]ne delli NN.HH. ser Michiel e Fratelli Grimani ad Uso d'Opera in Ord.ne al Decreto dell'Ecclentissimo Senato 31 Agosto 1678 et essendo stati sopra luocco gl'Illustrissimo et Eccellentissimi SS.ri del Coll.o a N.o di 8 attuali col Scrivan e Fante a vedere il medesimo Teatro, e Palchi, come pure rilevati gl'agravii, che anno d.ti NN.HH. per far andar l'opera il Carnovale nello stesso.

Mette parte il N.H. ser Piero Gusto Savio di Settimana che il sudetto Teatro sia posto alle Xme per D 2.475 S – d'entrata netta annua per l'anno sudetto e successive con dichiarazione, che in Caso detto Teatro andasse qualche anno vuoto, in tal Caso sia risservata raggione a detti NN.HH. di poter ricever quel sollievo, che fosse stimato di Giustizia. Dovendo però comparire, quando pretendessero detto sollievo entro il Termine di mesi due dopo il Carnovale; qual terminazione di mesi due spirato senza fare detto ricorso non possano godere della detta abilità per quell'Anno, e così doverà

¹⁹⁷ A titolo esemplificativo si veda *ibidem*.

¹⁹⁸ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 428 r.-431 r. e c. 446.

¹⁹⁹ «Il nuovo Teatro divisato a fabricarsi nella picciola contrada di S. Benetto fu patuito con istrumento 1753. 8 Aprile, e ne assunse l'obbligo D. Zuanne Morinello per li nomi che dichiarirà» [ASV, Inquisitori di Stato, b. 914, fasc. Teatro di San Benedetto; già in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, t. 2, p. 136].

²⁰⁰ ASV, Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77.

praticarsi ogni volta pretendessero detto sollievo, e ciò giusto il Decreto dell'Eccellentissimo Senato
 sudetto 31 Agosto 1678
 Omesse le Pendenze
 Adi 25 maggio 1759
 Vincenzo Morosini alli Xci Savii di Settimana
 Mette la Parte per la rendita annua netta D 2000
 B n° 7
 V. n° 0
 R. n° 0
 Presa
 Vincenzo Morosini alli Xci Savii di Settimana
 Tratta d'Altra simile dal Libro Terminazioni Stime Sestier S Marco
 Bortolo Pasqualigo Scrivan alli Xci Savii

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

Decisi a fronteggiare la concorrenza del Sant'Angelo e del San Moisé con le più strenue forze, i Grimani giungono a ridefinire la proposta drammatica dei loro teatri. L'incendio del San Samuele produsse una serie di conseguenze che permisero di concludere un progetto impresariale e drammaturgico ad ampio respiro. Terminata la fabbrica, il San Samuele poteva vantare una sala rinnovata rispetto a quella del San Giovanni Grisostomo, la quale a sua volta necessitava di interventi di restauro. Inoltre si predispose un progetto di contrattazione con i palchettisti e il capitale ricevuto a godimento viene utilizzato per l'affrancazione al San Giovanni Grisostomo, dove si dovette procedere a delle nuove stipulazioni di vendita.²⁰¹

La riorganizzazione drammatica non fu celere: i nobili proprietari impiegarono quattro anni per riprendere il controllo diretto della gestione, quando nell'autunno del 1751 al San Giovanni Grisostomo approda la compagnia Imer, mentre il San Samuele si apre all'opera buffa. Non so quanto questo passaggio possa essere stato accolto positivamente dal pubblico, certo è che lo storico e sublime teatro di San Giovanni Grisostomo veniva surclassato a un genere meno nobile,²⁰² e, situazione ben peggiore, i Grimani non disponevano più di un sala per l'opera seria.

Tuttavia la ridefinizione drammatica deve essersi compiuta in un disegno più ampio, che già predisponesse l'apertura di un nuovo e terzo teatro per l'opera seria. La soluzione propizia deve essersi presentata ben presto: i Notatori Gradenigo il 29 dicembre 1748 attestano che precipitò il tetto del teatro di Santi Giovanni e Paolo, ormai da più di trent'anni in disuso:

Precipitò sopra il rio della Panada il Teatro di SS. Gio e Paolo verso le ore 19. Questo già 33 anni fu dimesso, né più si recitava, et era di ragione di Z. Michele e Fratelli Grimani.²⁰³

²⁰¹ Purtroppo non sono riuscita ad estendere la ricerca ai registri del notaio Giacomo Bonzio, dove suppongo si trovino i contratti di vendita, seguiti alle affrancazioni, per i palchi al San Giovanni Grisostomo.

²⁰² MANGINI, 1986, pp. 69-70: «I Grimani si trovarono nella condizione di dover riesaminare la loro politica teatrale colla inevitabile conseguenza di prendere delle decisioni che realisticamente potessero fronteggiare la critica contingenza. Intanto era accaduto che, a seguito dell'incendio del S. Samuele, la compagnia dell'Imer era passata recitare S. Gio. Grisostomo. Per i contemporanei questo avvenimento parve poco meno che un sacrilegio, trattandosi di quel teatro che era stato edificato nel 1678 con una straordinaria sontuosità per celebrare, col superiore livello dei suoi spettacoli d'opera, i fasti della «virtù Grimana». Doveva essere una misura provvisoria, ma la realtà impose le sue due leggi, così che il S. Gio. Grisostomo, considerato tempio per eccellenza del melodramma, a partire dal 1751 fu definitivamente trasformato in un teatro di commedia. Contemporaneamente il ricostruito S. Samuele veniva destinato ad accogliere la nuova moda dell'opera buffa (oltre ad una periodica attività comica).»

²⁰³ NG, vol. I, c. 15 r. Già in MANGINI, 1974, p. 61 e 82.

Sempre attraverso il prestanome e la guida attenta di Zuanne Fiorini, i Grimani progettano uno spropositato piano di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, al quale deve essere seguita un'accurata promozione, se nei Notatari si trovano per due volte e a distanza di pochi giorni notizie molto dettagliate al riguardo:

[22 gennaio 1752] Progetto esibito da Gio. Fiorini circa l'erigere un nuovo teatro nella contrada di S. Marina in faci ai Mendicanti mediante il numero di XXX associati, in atto del nod[ar]o Lorenzo Mandelli.²⁰⁴

[5 febbraio 1752] Capitoli n[umer]o XXX, posti in atti del nodaro Lorenzo Mandelli proposti onde erigersi da Gio. Fiorini un nuovo Teatro presso al dirozo Grimani di S. Gio. e Paolo sopra fondo dirimpetto alli Mendicanti di raggioni dei N[obili] H[uomini] Morosini dove pure anticamente era un atro antico teatro. Li agregati saranno 80 mediante l'esborso da 1.100 d[ucati] per cadauno.²⁰⁵

Già Nicola Mangini aveva citato le testimonianze dei Notatari Gradenigo e il progetto di ricostruzione del teatro, ma senza contestualizzare e sottovalutando l'episodio:

Nel 1751 Giovanni Fiorini stipula per una società di 60 'agregati' un atto notarile per la costruzione di un nuovo Teatro 'presso al dirozo Grimani di SS. Gio. e Paolo, sopra Fondo dirimpetto alli Mendicanti ... dove pure anticamente c'era un altro antico teatro'. Ma, a quanto ci risulta, non se ne fece nulla.²⁰⁶

E ancora:

Non mancarono, neppure nel razionalistico Settecento, alcuni fantasiosi progetti di teatri, certamente meno stravaganti di quelli del secolo precedente, ma indici anch'essi comunque, di una diffusa passione e insieme di un rischio calcolato. Ricordiamo quello di Giovanni Fiorini, intenzionato a far erigere un nuovo teatro presso il luogo dove si trova il demolito teatro Grimani dei SS. Gio. e Paolo. Fu steso anche il relativo atto notarile, nel febbraio 1752, che impegnava i 60 associati all'impresa a un versamento iniziale di 1.100 ducati per ciascuno. Ma poi non se ne fece nulla.²⁰⁷

Il fatto che Mangini non fornisca ulteriori informazioni sugli atti del notaio Lorenzo Mandelli (come suggerito dai Notatori), lascia supporre che lo studioso si sia limitato alla testimonianza del Gradenigo, senza approfondire la notizia, perché valutata un tentativo velleitario.

Affitto a Zuanne Fiorini da parte dei NN.HH. Morosini di un fondo in contrada di Santa Marina²⁰⁸

Il 27 aprile 1750 Zuanne Fiorini presenta al notaio Lorenzo Mandelli un contratto privato stipulato il 1 aprile con 'i NN.HH. Federico, Tommaso e Francesco fratelli Morosini furono di Domenico di Santa Maria Formosa'. Lo stesso giorno, come attestato a conclusione dell'atto,²⁰⁹ Zuanne Fiorini specifica che l'accordo si debba intender da lui fatto «per li nomi che dichiarirà». Con la scrittura del 1 aprile 1750, che dovrà aver principio ed effetto trascorsi sei mesi, i NN.HH. Morosini concedevano in affitto per ventinove anni, rinnovabile di altri ventinove, a Zuanne Fiorini un terreno con fabbriche di *teze* (capannoni in legno) in contrada di Santa Marina, contiguo al distrutto teatro di Santi Giovanni e Paolo, che, come si evince dal documento, era stato acquistato da Zuanne Fiorini dal Magistrato de Provveditori di Comun l'11 giugno 1749, molto probabilmente con una

²⁰⁴ NG, vol. II, c. 8 v.

²⁰⁵ NG, vol. II, c. 10 r.

²⁰⁶ MANGINI, 1974, p. 82.

²⁰⁷ Ivi, p. 182.

²⁰⁸ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, cc. 51 v.-55 v. - Presentatio Contracto, 27 aprile 1750. Per la trascrizione del documento infra *Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 1, pp. 474-477.

²⁰⁹ Ibidem.

procedura simile a quella attuata per l'acquisto dell'incendiato fondo del San Samuele: «il Fondo del distrutto Teatro acquistato dal med[esi]mo Sig. Fiorini dal Mag[istra]to ecc[ellentissi]mo de Provveditori di Comun li 11 giugno 1749, e di sua particolar ragione». ²¹⁰ Inoltre si specifica che, oltre il terreno di ragione Morosini, sarà sempre obbligato il Fondo libero e contiguo spettante a Fiorini, ovvero il «Fondo rovinoso del vicin Teatro in essa Sig. Fiorini pervenuto coll'Istrumento 11 giugno 1749 ed ogni e qualunque Fabrica che sopra detti Fondi potesse esser fatta costruire». ²¹¹

Grazie al documento, che non si limita ad essere un semplice contratto d'affitto, si comprende che esistesse già di partenza un progetto condiviso con i Morosini per la ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo. Non solo, ma già nel XVII secolo i Grimani avevano stipulato degli accordi con i Morosini per la costruzione del loro primo teatro, infatti si parla di «vecchi accordi intercorsi tra casa Morosini e Casa Grimani circa l'accesso al teatro di Santi Giovanni e Paolo sin dall'anno 1663», di «una provvisionale di ducati 120 seguita il 21 maggio 1749 e presentata ai Giudici di Petizion» e di «un Costituto del 27 settembre 1749 presente presso il Procurator di Comun».

Per il terreno, che si trovava affittato a Gaetano e fratelli Marsili per ducati 86 all'anno, Fiorini si impegna a pagare l'annuo affitto di ducati 130 (con un considerevole aumentato rispetto al prezzo concesso ai Marsili). L'affitto, inoltre, doveva essere investito dai NN.HH. Morosini nelle Scuole Grandi o Arti della città, come cautela del capitale libero, con una rendita del 4% annuo, pari a ducati 130. Le fabbriche di teze presenti sono di proprietà Marsilii, per questo Fiorini si impegna a pagare agli attuali affittuari ducati 380. ²¹²

I punti quinto, sesto, settimo e ottavo del contratto chiariscono la natura del progetto di Fiorini, per i nomi che dichiarerà (dietro i quali è probabile, si celino i Grimani, anche se non sono mai nominati). Si intende ricostruire l'antico teatro, sfruttando il fondo della distrutta sala e allargandosi anche su quello vicino dei Morosini. Infatti nella scrittura si legge che Fiorini è in libertà di costruire sul terreno qualsiasi fabbrica che sia di suo volere, senza che i Morosini possano impedirglielo. ²¹³ Se mai Fiorini intendesse demolire, insieme ai capannoni di teze, il granaio di ragione Morosini, al presente affittato ai NN.HH. Michel e Fratelli Grimani, è in libertà di farlo, previa la rinuncia degli attuali affittuari e la corresponsione annuale di ducati 75 e di una regalia (come da contratto d'affitto attuato ai NN.HH. Grimani). ²¹⁴ Il settimo punto del contratto esplicita i rapporti tra Fiorini e i Morosini per l'eventuale ricostruzione del teatro:

7° Se saprà il Fondo del distrutto Teatro acquistato dal med[esi]mo Sig. Fiorini dal Mag[istra]to ecc[ellentissi]mo de Provveditori di Comun li 11 giugno 1749, e di sua particolar ragione, ne venisse costruito un nuovo per cui devono stare detti NN.HH. Morosini alle antiche Carti, e Conventioni con li NN.HH. Grimani, però resta dichiarato anche con la presente, che succedendo tal rifabrica e ritrovandosi a Recitare Opere in Musica come negl'anni successivi al 1668, sino al 1714 dovranno restar contenti essi NN.HH. Morosini di quanto fu stabilito, e convenuto in dette antiche Carte sin l'anno 1663 ²¹⁵

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

²¹⁰ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, c. 53 v. - Presentatio Contracto, 27 aprile 1750.

²¹¹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, c. 52 r.

²¹² *Infra Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 1: il 4 aprile 1750 vengono eletti tre periti (uno per parte e uno sopra le parti) per stimarne il prezzo, concordato a d. 480. Inoltre il 2 giugno 1750 si documenta un *Intimatío* a Zuanne Fiorini per il pagamento del convenuto.

²¹³ *Infra Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 1 (clausola n. 5), p. 474.

²¹⁴ *Infra Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 1 (clausola n. 6), pp. 474-475.

²¹⁵ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, cc. 53v-54.

Il progetto²¹⁶

Il progetto di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo è conservato nei registri di Lorenzo Mandelli e datato 15 gennaio 1752. A conclusione della busta 9284 si trovano due fascicoli sciolti inerenti la fabbrica, ma nella busta 9351 non c'è la minuta in quanto i fascicoli stessi lo sono: a seguito della non attuazione del piano e della morte del notaio, probabilmente le carte furono inserite a conclusione del protocollo, senza mai essere registrate.²¹⁷ Si tratta di un Progetto di stipula per ottanta interessati in un sistema di compravendita dettagliato ed elaborato (d'addirittura trenta punti contrattuali), nel quale non sono mai nominati i Grimani, in quanto Zuanne Fiorini (seppur per i nomi che venissero da lui dichiarati) agisce in qualità di affittuario su un fondo di proprietà dei NN.HH. fratelli Morosini.

Gli intenti sono chiari fin dalle prime righe: si vuole ridonare alla città un importante teatro di opera seria in cui non si reciti né opera buffa, né commedia, riportando agli antichi splendori il Santi Giovanni e Paolo, un tempo capace di donare fasto e divertimento alla città:

Fra li diversi Teatri, che da più d'un Secolo fiorirono in questa Ser[enissi]ma Dominante il più rinomato si rese q[ue]llo eretto in Contrada di S. Marina detto di SS[anti] Gio[vanni] e Paolo molti anni prima, che si edificasse l'altro egualmente famoso a S. Gio[vanni] Grisostomo, i quali per le particolari, e distinte rappresentazioni de' Drammi in Musica, sempre sostenute con Nobiltà, e decoro furono celebrati da tutto il Mondo.²¹⁸

Il progetto, dunque, nasce in concomitanza e a causa della ridefinizione repertoriale del San Samuele e del San Giovanni Grisostomo. Non solo, ma il naufragio dello stesso risulta essere un anello necessario e vincolante per il successivo e ben più fortunato piano d'edificazione del San Benedetto. Infatti essendo il San Giovanni Grisostomo aperto ad uso di commedie, si è reputato necessario:

studiare il modo più facile d'erigerne un altro più magnifico, e distinto di tutti pur a SS[anti] Gio[vanni] e Paolo sopra fondo, ove anticamente esisteva ancora Teatro, ed ora concesso dalli NN.HH. ser Ferigo, ser Tomaso, e ser Francesco Fratelli Morosini furono de ser Dom[eni]co proprietj di d[et]to Fondo, ad uso, e libera disposizione del Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, e per l'oggetto di detta nuova erezione di Teatro, in cui con il minore aggravio ed incomodo della Nobiltà, e de' particolari, anzi con loro vantaggio a distinzione di tutti gl'altri Teatri possa sostenersi col decoro di questa Città la continuazione in esso perpetuam[ent]e, com'è universal desiderio, dell'Opera in Musica serie, e nobili, come si praticò per il passato nelli due mentovati Teatri, escluse sempre in questo le Commedie, e le Opere buffe, che mai potranno in esso introdursi.²¹⁹

L'istrumento vuole dimostrare agli ottanta interessati le modalità che sono state studiate per una nuova e sostenibile erezione, e soprattutto assicurare la continua rappresentazione di opere serie. Non solo si intende costruire un teatro che possa rendere lustro e onore alla città di Venezia, ma si prova anche alla nobiltà veneziana, in maniera articolata e analitica, come non si voglia più gravare sulle finanze di un'unica famiglia (la quale difficilmente poteva disporre del capitale necessario) e quanto fruttuoso e duraturo possa divenire un accordo tra ottanta compatroni.

Zuanne Fiorini, autore dell'impresa, desidera sollecitare la nobiltà veneziana a voler concorrere alla sottoscrizione dei capitoli. Solo così si potrà passare alla costruzione, secondo il disegno realizzato

²¹⁶ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, fasc. n.n. *Infra Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 2, pp. 478-485.

²¹⁷ Suppongo che questo inserimento sia avvenuto il 9 aprile 1753 (come si legge nel documento), quando l'Architetto Francesco Bognolo riceve dai Notai Deputati all'Archivio delle Scritture dell'Archivio dei Notai Morti il disegno del teatro, allora presente nelle carte del defunto Lorenzo Mandelli. Quindi è probabile che il disegno venisse restituito all'architetto e l'atto ritornasse a essere inglobato nel registro del notaio.

²¹⁸ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, fasc. n.n., c. n.n.

²¹⁹ Ivi, fasc. n.n., c. n.n.

dall'architetto Francesco Bognolo ed eseguito da Antonio Visetti. Le aspettative sono molto alte, addirittura si dice di voler innalzare una sala «di lustro maggiore d'ogni altro Teatro d'Italia».

Seguono i trenta capitoli. Il teatro dovrà essere composto di quattro ordini e un *pepiano*, di 31 o 33 palchi, con un *pergoletto* di mezzo, sei *prosceni*, dieci di faccia e i restanti di banda (punto 1 del progetto). Dovrà essere dipinto alla perfezione entro i prossimi diciotto mesi. Al primo ordine si ergerà la bottega d'acque per comodo e ricreazione del nobile pubblico. La sala sarà inaugurata nell'anno 1753 e saranno possibili le recite anche durante l'Ascensione, ma sempre di opere serie (punto 2).

Gli Interessati all'impresa dovranno sottoscrivere il progetto scegliendo un palco a loro piacere di pepiano, primo o secondo ordine, esborsando un capitale di ducati 1.100 (punto 9). Il numero degli interessati è fissato a ottanta (corrispondente al numero dei palchi in detti tre ordini).²²⁰ I palchi prescelti saranno in perpetuo di proprietà degli ottanta interessati e dei loro discendenti, i quali potranno disporre liberamente di tale proprietà, potendo vendere, ipotecare o affittare a loro piacimento (punto 8).

Il contratto dovrà essere sottoscritto nel giro di tre mesi a iniziarsi dal primo di marzo (ed entro il 1 giugno 1752), passato il termine si intenderà il progetto scaduto «e sarà in libertà del d[et]to Sig. Fiorini di fare sopra il d[et]to Fondi, e del Teatro stesso, che si fabricasse tutto ciò, che fosse del di lui mag[gior] interesse.» (punto 29).

A partire dal primo di marzo ed entro tre mesi, dal consorzio degli ottanta interessati dovranno essere eletti a maggioranza di voti tre Presidenti Direttori della Fabbrica, dei quali uno prenderà anche il titolo di Cassiere (punto 4). A quest'ultimo gli ottanta Interessati dovranno immediatamente sborsare ducati 500, del maggior capitale di ducati 1.100. L'ammontare totale della prima riscossione sarà di ducati 40.000, dei quali ducati 12.500 dovranno essere investiti nei pubblici depositi (Scole Grandi o Arti di Venezia) per «subrogare li prò [...] alle rendite de' stabili dei NN.HH. Morosini», mentre gli altri ducati 27.500 dovranno essere utilizzati per la costruzione del teatro.

Il rimanente esborso da parte di ogni Interessato, di ducati 600, della somma dei 1.100, dovrà essere versato terminata la fabbrica ed entro il mese di gennaio 1753 (punto 5). Del totale del secondo pagamento, pari a ducati 48.000, ducati 37.500 dovranno essere depositati al Pubblico Banco Giro per essere investiti a cauzione del contratto e ducati 10.500 saranno utilizzati dal Cassiere della Fabbrica per il completo adempimento della costruzione, per la pittura, le scene e le macchine di scena. Dunque i ducati 10.500 uniti ai precedenti ducati 27.500, formano un capitale di ducati 38.000, interamente finalizzato all'erezione del teatro.

Gli interessi del 4% all'anno maturati sul capitale dei ducati 37.500 a cauzione della fabbrica, dovranno di anno in anno essere reinvestiti nel medesimo fondo per i susseguenti trentaquattro anni (dal primo marzo 1753 al 1785); al termine dei quali (come si dimostra nel fascicolo denominato Foglio A) il capitale sarà accresciuto a ducati 138.770 (punti 6 e 7 del contratto). Solo allora gli ottanta Interessati potranno essere affrancati del capitale di ducati 1.100 inizialmente esborsato. Per cui se dai ducati 138.770 vengono sottratti ducati 88.000 per l'affrancazione degli interessati (pari a ducati 1.100 per gli ottanta sottoscrittenti), resta un capitale di ducati 50.770, dei quali ducati 770 rimangono a disposizione del Sig. Fiorini e i restanti ducati 50.000 dovranno essere perpetuamente investiti a cauzione del contratto. Inoltre dagli interessi annuali del 4% sul capitale di 50.000 ducati, pari a ducati 2.000, dovranno essere estratte a sorte ogni anno due grazie, del valore di ducati 500, da donare a favore degli ottanta interessati (come si dimostra nel fascicolo denominato Foglio B).

Nel giro di tre mesi a iniziare dal 1 marzo 1752, i palchi di terzo e quarto ordine (esclusi quelli di pertinenza di Fiorini) saranno concessi a godimento con il pagamento di ducati 300, per il terzo ordine, e di ducati 200, per il quarto. Del cui pagamento, il terzo sarà esborsato nell'immediato al Cassiere della fabbrica per essere utilizzato per il perfezionamento della Fabbrica o, se non fosse necessario, a

²²⁰ Saranno esclusi il *pergoletto* di primo e secondo ordine, i palchi n° 14.15.17 e 18 del primo ordine (destinati agli Ambasciatori) e i n° 4 e 28 di *pepiano*, a libera disposizione del Sig. Fiorini, come anche i palchi *pergoletto* terzo ordine, i numeri 1-31-11-21 di terzo ordine e li due 'saloncini' sopra i prosceni di quarto ordine.

vantaggio dell'impresa; mentre i rimanenti due terzi saranno devoluti entro il gennaio 1753, per essere investiti a cauzione del progetto (punto 9).

Al fine di garantire l'apertura del teatro stagione dopo stagione, si provvede la sala di una congrua dote, per la quale sono tenuti tanto gli ottanta interessati, quanto i proprietari dei palchi di terzo e quarto ordine a pagare ogni anno che si reciti in autunno e carnevale (una parte alla metà di settembre e l'altra alla metà di gennaio susseguente) i seguenti prezzi (punti 13, 15, 16, 17 e 19):

Palchi di proscenio di pepian e primo ordine	d 70
Simili di secondo ordine	d 60
Di faccia di pepian e primo ordine	d 60
Simili di secondo ordine	d 50
Alla banda di pepian, primo e secondo ordine	d 40
Proscenii di terzo ordine	d 40
Di faccia di terzo ordine	d 40
Alla banda di terzo ordine	d 20
Di faccia di quarto ordine	d 30
Alla banda di quarto ordine	d 16

I proprietari che non pagassero la loro quota, saranno esclusi per quell'anno dalla disposizione del palco che sarà liberamente ceduta all'Impresa. Nel caso si recitassero opere anche durante la Fiera dell'Ascensione, i proprietari dei palchi dovranno corrispondere una somma aggiuntiva pari alla metà di quanto pagato per l'autunno e il carnevale, nel mese di aprile che seguir dovesse la recita. Inoltre sarà in libertà di ciascun proprietario poter rinunciare al palco per la stagione della Fiera. Nell'eventualità, pur eccezionale, che si volesse mettere in scena commedie od opere buffe, gli ottanta interessati e proprietari del terzo e quarto ordine non saranno tenuti a nessuna contribuzione per quell'anno (punto 20).

Curioso è il metodo di conservazione delle entrate. Il denaro proveniente dalla contribuzione dei palchi, dalle affittanze annue dei palchi non disposti, dai biglietti della porta e degli scagni, dall'affitto del botteghino delle acque e dagli introiti delle feste di ballo, dovrà esso esser posto in uno scrigno chiuso con tre chiavi, delle quali una sarà in mano del cassiere, l'altra di uno dei sei presidenti e la terza del Conduttore dell'Impresa. Detratto il dovuto ai virtuosi, ballerini, musicisti, pittori, operai ed inservienti del teatro, l'avanzo del capitale contenuto nello scrigno dovrà essere diviso due terzi a disposizione del conduttore e un terzo a deposito per la sicurezza delle recite nella successiva stagione (punto 23).

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

Ogni anno nel mese di settembre saranno eletti 6 presidenti e un cassiere dal corpo degli ottanta interessati, i quali per quell'anno non avranno obbligo di alcun pagamento. Tuttavia sarà facoltà degli interessati, al momento della sottoscrizione, poter rinunciare a tale elezione (punto 14).

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

Durante la vita del sud[detto]o Sig. Fiorini il Teatro stesso sarà da lui, o da chi da esso fosse dichiarato in sua vece condotto, col metodo nella presente espresso, sciogliendo lo stesso col consiglio, e parere sempre delli sei Pressidenti le Comp[agnie] de Virtuosi, Ballerini, Suonatori, e così ogn'altra sorte di persone inservienti al Teatro med[esimo]²²¹

²²¹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, fasc. n.n., c. n.n, punto 21.

Le compagnie prescelte dovranno essere composte da almeno sei virtuosi di musica e da dieci ballerini tra i migliori disponibili, da sostituirsi d'anno in anno a piacere del Conduttore, con consiglio dei sei presidenti (punto 27). Ogni anno dovranno essere composte almeno dodici scene nuove e si provvederà al vestiario, all'orchestra e alle decorazioni; e le recite non saranno in numero inferiore di sessanta per anno (punto 28). Alla morte di Zuanne Fiorini la conduzione «resterà in possesso, ed uso pieno unitamente alla Sala, Bottega, e Ingressi di d[et]ti 80 Interessati d[al]li di cui sei Pressidenti d'anno in anno sarà fatto ogni di loro volere per far seguire le recite».²²²

Il progetto non otterrà il successo auspicato: si possono contare solo ventisei sottoscrizioni a discapito delle ottanta concepite. Tuttavia Zuanne Fiorini non demorde e il primo luglio 1752 propone delle modifiche al progetto iniziale. Questa seconda versione è presente come fascicolo sciolto a conclusione della busta 9285 dei protocolli di Lorenzo Mandelli (anche in questo caso non si trova la minuta nella busta 9351, a significare che le carte stesse costituissero la scrittura da registrarsi in un secondo momento). Si tratta di una semplificazione del primo contratto, tanto da restringere il numero degli interessati da ottanta a trenta.²²³ Inoltre i sottoscrittenti del pepiano, primo e secondo ordine, come pure quelli di terzo e quarto ordine, saranno esenti dall'esborso del canone annuo per il palco prescelto (punto 1). Dovranno però accrescere il capitale versato alla sottoscrizione: per i palchi di proscenio di primo ordine si passa da ducati 1.100 a ducati 1.700; per quelli di faccia di primo ordine a ducati 1.600; per i prosceni di pepiano a ducati 1.600; per quelli di faccia di pepiano a ducati 1.500; ed infine, per quelli di faccia e per i prosceni del secondo ordine a ducati 1.500. Con una riscossione complessiva pari a ducati 47.200.

Per gli otto palchi venduti di terzo ordine dovranno essere sborsati ducati 600 cadauno, per un totale di ducati 4.800; mentre per i due del quarto ordine ducati 500, per un totale di ducati 1.000 (punto 2). Per cui la somma di ducati 1.000 più ducati 4.800 è di 5.800, che unita ai precedenti ducati 47.200 formano il capitale di ducati 53.000. Il primo esborso, di ducati 500, dovrà essere fatto al Cassiere dopo l'elezione (il cassiere è prescelto tra i tre Presidenti alla fabbrica eletti dal corpo dei trenta Interessati); il secondo, di ducati 500, nel mese di dicembre e il rimanente terminata la fabbrica (e così quelli del terzo e quarto ordine per un quarto delle loro somme) (punto 3).

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

Dal consorzio saranno eletti sei nuovi Presidenti, ai quali viene affidata la direzione del teatro. Costoro sceglieranno dodici tra i migliori palchi perché siano venduti a vantaggio della fabbrica. Gli interessi maturati sul capitale tratto dall'affitto o dalla vendita dei palchi dovrà servire all'affrancazione dei trenta Interessati e dei proprietari di terzo e quarto ordine, nel seguente modo: nel corso dei successivi quarant'anni sarà estratto a sorte ogni anno uno dei proprietari da essere soddisfatto (punto 4). Sarà in libertà dei Presidenti la concessione della vendita o dell'affitto d'anno in anno dei restanti palchi, per una sicura e congrua dote del teatro a garanzia della continuazione perpetua delle recite (punto 6).

Zuanne Fiorini, in qualità di conduttore dell'impresa, dovrà procedere alla selezione dei virtuosi, ballerini, suonatori e servienti al teatro sempre dietro consiglio dei sei presidenti e non oltrepassando la

²²² ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, fasc. n.n., c. n.n, punto 22. Si aggiungono Capitoli di vario genere, intesi a regolare ogni eventualità a cauzione degli ottanta Interessati, come nel caso in cui i Morosini volessero ritornare in possesso del fondo prima dei trentaquattro anni stabiliti (punto 10); le precauzioni in caso di incendio (punto 11); nel caso gli interessati volessero essere rimborsati del loro capitale e sciolti dall'intesa prima dei quarant'anni stabiliti (punto 12); come dovranno comportarsi i servitori in teatro (punto 18); nel caso non si recitasse per qualche stagione o per il corso di sei anni continui (punti 24 e 25).

²²³ Per la trascrizione del documento *Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 3, pp. 486-487.

spesa annua di ducati 14.000, pari alla dote della fabbrica. Per il cui compito, Fiorini riceverà il regalo annuo di ducati 500 per il resto della sua vita (punto 8).

Consegnando al notaio Lorenzo Mandelli le carte con le aggiunte al progetto di riedificazione del Santi Giovanni e Paolo, il 15 luglio 1752 Zuanne Fiorini faceva intimare a tutti gli Interessati del precedente progetto (in numero di 26) di prendere informativa della nuova regolamentazione per procedere alla sottoscrizione con la firma e la scelta dell'ordine e numero del palco. Gli interessati quindi:

restano però colla presente reverentissima Estragiudiziale Scrittura umilmente eccitati da D. Zuanne Fiorini Esibitore del Progetto stesso a volersi compiacere nel restante giro di tutto il corrente Mese di Luglio di accettare con la nuova lor' firma la d[ett]a regolazione, et aggiunta al Progetto medesimo, o a rinunciare assolutamente alla scelta de Palchi da essi fatta per poter esser poi liberatamente di quelli disposto in loro vece ad altri²²⁴

Tuttavia la sorte toccata alla modifica è ben peggiore di quella toccata alla prima versione del progetto: dei trenta spazi riservati alla sottoscrizione ne sono occupati solo quattro. Dunque il magnifico e accurato disegno di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo non avrà una continuazione, ma getterà le basi dei successivi progetti: Zuanne Fiorini approderà al San Moisè nella stagione 1752-53 e i Grimani iniziano ad intavolare le trattative con i Venier attraverso la figura di Giovanni Morinello per l'acquisto del fondo su cui si ergerà il teatro di San Benedetto.

Progetti contingenti: Zuanne Fiorini al San Moisè e il San Benedetto

Il 15 marzo 1747 i fratelli Gerolamo e Antonio Giustinian concedono in affitto ad Angelo Mingotti il San Moisè per tre anni, a partire dalla Sensa fino al 1750, per la cifra annua di ducati 550.²²⁵ Il San Moisè era un grazioso e piccolo teatro con un'orchestra di ridotte dimensioni e dunque meno costoso rispetto ad altre sale cittadine. Mingotti «aveva compreso che un genere tutto sommato nuovo, quello comico, era il cavallo su cui puntare se si voleva avere successo o guadagnarsi da vivere, almeno a Venezia.»²²⁶ Con la messa in scena di un'opera buffa si poteva risparmiare su più fronti: il testo era componibile, capace di adattarsi al meglio alle potenzialità espressive dei cantanti e risultare sempre nuovo grazie a inserimenti, sostituzioni, tagli; inoltre si potevano utilizzare gli stessi cantanti delle opere serie che a volte portavano addirittura con sé il vestiario dei precedenti allestimenti.²²⁷

Per l'autunno del 1748 Mingotti riunisce una nuova compagnia (con primi buffi Carlo e Maria Angela Paganini) e assolda Goldoni, il quale muta e adatta in fretta e furia l'intreccio de *La semplice spiritosa*, dando vita a *La scuola moderna* con la musica di Vincenzo Ciampi. Nel carnevale 1749 sono rappresentati l'opera buffa *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* e l'intermezzo *La favola de' tre gobbi*, mentre nell'autunno 1749 *L'Arcadia in Brenta* e *Il Negligente*, dando così avvio a una produzione autoctona di opere buffe.²²⁸ Dopo di che Mingotti rinnova il contratto con i Giustinian per altri cinque anni²²⁹ e nella stagione 1750-51 assolda nuovamente Goldoni (*Il mondo della luna*, musica di Galuppi, e *Arcifanfano re dei matti*, musica di Buranello), ma due anni dopo deve concedere in subaffitto la gestione del San Moisè a Zuanne Fiorini.

il contratto tra Angelo Mingotto o Mingotti e la famiglia Giustinian per la concezioni in affitto del teatro di San Moisè tra il 1747 e il 1750 è a Venezia nell'archivio privato Giustinian-Recanati-Tacoli. Da carte nello stesso archivio si sa che nel 1749 Venne rinnovato per altri 5 anni ma nel

²²⁴ Per la trascrizione completa del documento infra *Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 4, p. 488.

²²⁵ EN, 2007 (2), p. 16 e p. 105 n. 22.

²²⁶ Ivi, p. 20.

²²⁷ Ivi, p. 20.

²²⁸ Ivi, pp. 23-24.

²²⁹ Ivi, p. 29 e p. 110 n. 63.

1752 Angelo Mingotti subaffittò il teatro a Zuanne Fiorini, librettista e impresario del S. Samuele.²³⁰

Il subaffitto a Fiorini (1752-53) è successivo, e forse consequenziale, al passaggio di Goldoni dal San Moisè al San Samuele per l'opera buffa (1751-52):

L'impresario [Mingotti] subaffitterà il San Moisè a Zuanne Fiorini a partire dal 1752, mentre Antonio Codognato sarà impresario al San Samuele nel 1753. A partire dalle stagioni autunno 1751-carnevale 1752, Goldoni andrà a lavorare, almeno come librettista, al San Samuele dei Grimani, suoi protettori agli esordi, per conto di un nuovo impresario, Prospero Olivieri²³¹

Dunque nel gennaio 1752 Zuanne Fiorini è impegnato nel progetto di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, ma le mancate sottoscrizioni mandano in fumo il piano e già il 30 maggio 1752 Fiorini sottoscriveva con Angelo Mingotti un contratto di subaffitto del San Moisè per la stagione 1752-53.²³² Nei documenti è possibile intravedere la sussistenza di rapporti collaborativi tra gli impresari del San Samuele ed Angelo Mingotti. Infatti Zuanne Fiorini aveva scritto per Mingotti *L'opera in prova alla moda* nel carnevale 1750-51 e, da quanto ipotizza Giovanni Polin, l'opera inaugurale del San Samuele nel maggio 1748, *Leucippo di Hasse*, era «una partitura forse fatta venire da Dresda, dove era stata rappresentata nell'ottobre del '48, da Mingotti tramite il fratello Pietro, all'epoca attivo nella capitale sassone».²³³ Inoltre i Grimani affidano la stagione teatrale del 1752-53 ad Antonio Codognato, lo stesso impresario che l'anno successivo, il 24 marzo 1753 firma un contratto di subaffitto del San Moisè per la stagione 1753-54.²³⁴ Parrebbe scontato concludere, ma si tratta solo di un'ipotesi preliminare, che i Grimani estendano il loro controllo, o più semplicemente la loro area d'interesse, anche sul San Moisè, approfittando della partenza da Venezia di Angelo Mingotti²³⁵ e attraverso la gestione da parte di impresari che lavorano nei teatri di famiglia.

Difronte alla disfatta del tentativo di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo, i Grimani non sembrano arrendersi e avviano un'opera di rilancio straordinaria. Nell'aprile del 1753 incaricano Giovanni Morinello di intavolare le prime trattative con i Venier sul fondo ove nel 1755 si conclude l'erezione del San Benedetto, il tanto desiderato teatro d'opera seria.

Documento 37

1753, 8 aprile Copia dell'*instrumento* stipulato da Sebastiano Venier con Giovanni Morinello per la vendita di alcuni stabili in contrada San Benedetto, da destinarsi per l'erezione di un nuovo Teatro *per vantaggio che ne viene a resentire alla Città*.

Tra le varie clausole, in scrittura privata, che vengono a perfezionare il contratto, il Morinello si impegnava a *dare et assegnare al detto N.H. Venier un palco pepian in detto nuovo Teatro, nell'istesso numero e situazione in cui è il palco che al presente detto N.H. Venier possiede e gode nel pepian del Teatro di San Gio. Grisostomo per esser dal predetto N.H. Venier con li suoi eredi perpetuamente goduto, et subito edificato, e terminato, che sarà esso nuovo teatro dovrà esserli consegnata la chiave del palco stesso...et il palco del Teatro nuovo dovrà intendersi e sarà perpetuamente surogato al palco di San Gio. Grisostomo, cosichè in vece di quello detto N.H. Venier, con li suoi eredi, dovrà godere e perpetuamente possedere il palco del nuovo Teatro.*

ASV, Inquisitori di Stato, b. 914.²³⁶

²³⁰ POLIN, 2008, p. 43 n. 22.

²³¹ EN, 2007 (2), p. 30.

²³² *Infra Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 5, p. 489.

²³³ EN, 2007 (2), p. 27.

²³⁴ *Infra Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 6, p. 490.

²³⁵ Archivio Privato Giustinian-Recanati, b. 586 (busta rossa n. 2), fasc. 7: «Disposto il Sig. Angiolo Mingotti d'intraprendere in Stati alieni e lontani viaggi che possono per le di lui imprese trattenerlo pur lontano da questa Città molto tempo».

²³⁶ DAL BORGO, 2012, pp. 31-32.

Fin dall'*incipit* del Progetto del teatro, proposto in trascrizione da Nicola Mangini, si nota quanto vi sia una dipendenza con il precedente progetto di ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: il ruolo di Giovanni Morinello sembra condividere molte analogie con quello assunto da Giovanni Fiorini qualche anno prima per i teatri Grimani.

Venezia, Museo Correr: *Mss. Cicogna 2911/II, n. 45.*

Teatro di S. Benetto. Adì 25 Aprile 1755. Venere.

Divenuto Patrone il S.r Gio. Morinello per li nomi, che dichiarirà delli Stabili a S. Benetto, erano di ragione del N.H. Sebastian Venier per fabbricarvi un nuovo Teatro nobile, decoroso, e comodo, nella Fabrica del quale avendo principalmente in mira che la città sia decorata da un'Opera seria, che sia immancabile ognanno fatta con tutta la magnificenza, perché li Cittadini, e Forestieri aver possano con sicurezza questo onesto, e decoroso trattenimento. Et essendo l'unico, e vero mezzo col quale conseguir si possa il fine sudetto in tutti li tempi avvenire, quello di eriggere un Teatro che abbia una ricca Dotte, certa, e talmente intangibile che né in presente, np nelle età future possa mai essere intaccata, né in parte alcuna diminuita, si è formata al fine sudetto la presente Scrittura che dovrà aver forza di Legge inalterabile, e peculiare del sudetto Teatro di S. Benedetto, e Legge infissa nel Fondo, e Fabrica del Teatro stesso, cosicchè qualunque sia il Padrone di detto Teatro, tanto in presente che per l'avvenire in perpetuo per qual si sia escogitato titolo sia sempre soggetto esso Teatro alle stesse Leggi come infisse al Fondo, e dal Fondo, e Teatro inseparabili.²³⁷

Si fornirà esclusivamente notizia di un istrumento di stipula d'affittanza perpetua al Sig. Iseppo Mazzoni di alcuni palchi, nel quale viene trascritta una copia del Progetto di Fabrica del 24 aprile 1756.²³⁸ Innanzitutto è opportuno notare che dalla formula «Divenuto Patrone il S.r Gio. Morinello per li nomi» della versione del 25 aprile 1755, si è passati a «Divenuti Patroni li NN.HH. ser Michiel, ser Alvise Aba[t]e, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono de q. ser Carlo delli stabili a S. Bene[de]tto».²³⁹ Dunque si presuppone il subentro dei Grimani a pieno diritto nella gestione del teatro. Inoltre leggendo i punti del Progetto è evidente la contiguità con le clausole e i fini essenziali nella scrittura di riedificazione del Santi Giovanni e Paolo: la volontà di costruire un magnifico teatro, superiore a quello di San Giovanni Grisostomo, per dimensioni e decoro, destinato a magnifiche opere serie e una meticolosa dimostrazione su come avviene il reperimento, i tempi e le modalità d'affrancazione del capitale per la costruzione e la dote del teatro (con la vendita a godimento di 25 palchi, il cui capitale sarà da investire a garanzia della restituzione).

²³⁷ MANGINI, 1973, p. 219-220.

²³⁸ Non è stato possibile estendere lo studio alle carte del notaio veneziano Domenico Maria Spinelli, nei cui atti si trovano importantissime informazioni sulla costruzione del San Benedetto. *Appendice 10. Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 7, pp. 491-493.

²³⁹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 12394, n. 175, c. 8.

La proposta spettacolare al San Samuele e al San Giovanni Grisostomo²⁴⁰

1. La proposta drammatica di Chiari e l'abbandono dei teatri Grimani

Quando nell'autunno del 1749 al San Samuele si vede annunciata e rappresentata *La scuola delle vedove* parodia della *Vedova scaltra*, Goldoni, memore dei risultati de *L'avventuriere alla moda*, risponde immediatamente al nuovo attacco con il *Prologo apologetico*, inducendo l'intervento degli Esecutori Contro la Bestemmia e degli Inquisitori di Stato. Difficile comprendere le ripercussioni del gesto, certo la battuta d'arresto fu forte e un uomo avveduto e influente quale Grimani dovette subirla. Inoltre non è chiaro né come continuò la stagione al San Samuele, dove erano state proibite ben tre commedie, né quando Chiari poté riprendere la propria attività di poeta comico. Non è facile neppure capire se le autorità bloccarono solo le tre commedie o se intimarono all'abate, come reciterebbe una testimonianza, addirittura di «non scrivere più per i comici».²⁴¹ Comunque sia, l'anno comico 1749-50 si conclude al Sant'Angelo con il sonetto di Rosaura e l'annuncio di sole novità per la stagione seguente, mentre al San Samuele deve essersi pianificata una proposta drammatica meno esplicita e più lecita. Anche sul piano editoriale l'attività dei due poeti è produttiva e speculare. Tra il febbraio e il marzo 1750 esce il secondo volume delle *Lettere scelte* di Chiari accolto da forti critiche, a cui farà seguito nel carnevale 1752 il terzo; mentre Goldoni pubblica il 22 settembre 1750 il primo tomo Bettinelli e poco dopo il secondo, nella primavera 1751.

L'autunno 1750 si apre al Sant'Angelo con *Il teatro comico* e l'incalzante proposta di sole novità per un numero complessivo di sedici commedie; nel frattempo al San Samuele *La donna di governo* va a precipizio, almeno da quanto si ricava da una lettera di Goldoni al Conte Arconati Visconti.²⁴² Chiari, Grimani e la compagnia Imer-Casali-Sacco non devono essersi arresi e durante il carnevale propongono la novità del 'romanzo in scena' con il *Dittico di Marianna*, i cui testi vengono impressi in due libretti: *L'orfana, o sia la forza della virtù* e *L'orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*.²⁴³ Questa mossa è da connettere all'impresa editoriale di Goldoni e da interpretare come preludio al primo volume delle commedie scritte per i teatri Grimani, licenziato dai Riformatori dello studio di Padova il 25 gennaio 1752, nel quale è evidente la simmetria con il secondo tomo Bettinelli: *Erede fortunato / Teatro comico, Buon padre di famiglia / Padre di famiglia, Dittico di Marianna / Dittico di Bettina*.²⁴⁴

In un periodo denso di avvenimenti si inserisce il terzo tomo delle *Lettere scelte*, annunciato nelle *Novelle della repubblica letteraria* il 27 maggio 1752.²⁴⁵ Valeria Tavazzi nota l'estraneità di questo volume rispetto ai precedenti, in cui vi appaiono condensate importanti considerazioni sul panorama teatrale di quegli anni: «È in questo periodo così intenso che il terzo tomo delle *Scelte* modifica l'impianto dei precedenti tomi contro Costantini in direzione teatrale, fino a ospitare una parcellizzata *ars poetica* dell'autore.»²⁴⁶

²⁴⁰ Si rimanda alla prossima pubblicazione di BONOMI-VESCOVO, p.p..

²⁴¹ Lettera di Patriarchi a Gennari del 21 novembre 1749: «Per i teatri o più presto per i poeti teatrali ci fu a giorni passati gran partito ed impegno, ma cessò tosto il fuoco dacché i Signori imposero all'ab. Chiari silenzio, e gli proibirono a non iscriverne comicamente mai più. Il Goldoni si ringalluzza, e vanta vittoria, e il nostro buon Gozzi [Gasparo] sempre e in ogni cosa neutrale cogli amici ne ride.» [MELCHIORI, 1942, p. 34, citato in GOZZI, 1999, p. XXXVII n. 38, al quale si riferisce HERRY II, 2009, p. 253].

²⁴² «Il Chiari ne ha esposta una intitolata *La donna di governo*, e andò a precipizio.» [MN, XIV, pp. 173-174, Lettera III al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti, Venezia, 10 ottobre 1750].

²⁴³ Sui libretti del *Dittico* cfr. BONOMI, 2015, pp. 105-108.

²⁴⁴ Cfr. BONOMI, 2015, pp. 114-116.

²⁴⁵ Sulle *Lettere scelte* cfr. PIZZAMIGLIO, 1986 e TAVAZZI, 2017. Sulla disputa tra le *Lettere critiche* di Giuseppe Antonio Costantini e le *Lettere scelte* di Chiari: ORTOLANI, 1960, pp. 172-191; PIZZAMIGLIO, 2015 e RUSI, 1993.

²⁴⁶ TAVAZZI, 2017, p. 438. Chiari svilupperà il tema della ripulsa alla scrittura teatrale nella lettera intitolata *Delle guerre poetiche*; un ripensamento in cui propone una storia del teatro ne *De' tragici, comici e ciarlatani*; due lettere di teoria drammaturgica in *Della favola comica e Del costume poetico* [cfr. TAVAZZI, 2017, pp. 441-446].

Potrebbe sembrare lecito intendere che il nome di Chiari si riguadagni il campo, dopo la sconfitta dell'anno 1749-50, con il *Dittico di Marianna*, anzi tra la prima e la seconda puntata. Infatti è possibile dedurre il successo delle rappresentazioni da più fonti.²⁴⁷ Inoltre sulle *Novelle della repubblica letteraria* il 29 maggio 1752, mentre si annuncia l'uscita del primo tomo Pasinelli, si allude alla fortuna arrisa sulle scene dalle commedie:

Certo è che l'Autore si chiamerà abbastanza contento, allorchè potrà esigere da' discreti lettori quell'aggradimento, ch'ei ricevette in teatro da una moltitudine imperita, e per lo più ignara de' precetti dell'Arte.²⁴⁸

Grimani l'anno seguente, 1751-52, alza le aspettative: converte il San Giovanni Grisostomo alla commedia e ripensa la destinazione del San Samuele con l'opera buffa. Chiari riparte sul terreno della commedia-romanzo traducendo romanzi per la stampa e adattandoli contemporaneamente per la scena, con risultati ben apprezzati dal pubblico contemporaneo:

Per ciò che aspetta all'intreccio di queste due ultime Commedie [*La Marianna, o sia l'Orfana* e *La Marianna, o sia l'Orfana riconosciuta*], chi per avventura ha letto o in lingua Francese, oppure tradotto e stampato ultimamente in Vinegia co' torchi di Gio. Tevernin, il Romanzo che fu contraddistinto colla stessa dinominazione, come lo fu il Pezzo tragico sacro del celebre Sig. di Volterre, cioè *La Marianna*; non durerà molto stento a capire, che tutto il lievito provenne da quell'Oltromontano Romanziere, abbellito per altro, e ridotto alla foggia e al gusto del moderno Teatro d'Italia.²⁴⁹

In aggiunta la stagione 1751-52 si apre con *L'eredità fortunata*, con tanto di testo a stampa e prologo allegorico, «cioè esposizione di intenti di poetica e di rivendicazione di ruolo, ben oltre alle consuetudini di apertura del ciclo delle recite».²⁵⁰ Il passaggio dal San Samuele al San Giovanni Grisostomo segna per Chiari un anno comico in ascesa e di massima visibilità nella prospettiva teatral-romanzesca. Il successo della proposta Chiari-Grimani-Imer al San Giovanni Grisostomo viene attestato anche da una lettera di Goldoni al Conte Arconati Visconti, datata Venezia, 22 ottobre 1751:

Son fitto al tavolino di giorno e di notte, e sono dodici sere ch'io non vado a teatro. Ho due teatri sulle spalle in Venezia, e di più un ordine di due commedie all'anno per Dresda, e due per Firenze. Sconto adesso il piacere di Milano. Io non ho ancora esposto il *Molière*, né altre mie commedie perché il mondo nobile è in villa. Frattanto trionfa San Gio. Grisostomo con delle novità che fanno bene al teatro, ma non molto all'autore. Romanzi e poi romanzi, li vedrà anche Milano nella primavera ventura. Milano sa discernere e criticar con ragione.²⁵¹

Tuttavia a partire dalla stagione 1752-53 devono avvicinarsi delle repentine battute d'arresto per la carriera drammaturgica dell'abate nei teatri Grimani. Da una lettera di Goldoni ad Arconati Visconti del 7 ottobre 1752, si apprende il pomposo annuncio di Chiari di venti cose nuove:

Il Chiari a San Gio. Grisostomo ha promesso 20 cose nuove, fra commedie, opere e farse. Le due prime hanno avuto poca fortuna; godremo le altre, e così se le godranno l'anno venturo. Io invidierò sempre la sorte di chi potrà per poco o per molto dimorare in Milano, e spero io tal contento dopo due anni colla nuova mia compagnia, per la quale sin da ora imploro la protezione di V.E. alla quale, siccome a tutta l'ecc.ma Casa, profondamente m'inchino.²⁵²

²⁴⁷ BONOMI, 2015, p. 107 n. 1.

²⁴⁸ NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1752, p. 139.

²⁴⁹ Ivi, pp. 138-139.

²⁵⁰ BONOMI, 2015, pp. 108-112: 108.

²⁵¹ MN, XIV, pp. 176-177.

²⁵² Ivi, pp. 178-179.

L'impegno non solo deve essersi dimostrato fallimentare e non venne portato a termine, ma deve aver segnato una definitiva frattura tra il poeta e la compagnia. Non si conosce nel dettaglio 'come, perché e quando' Chiari lasciò il suo incarico al San Giovanni Grisostomo, certo il 29 ottobre 1752 la sua presenza è ancora testimoniata a teatro: «Colto l'incontro da ladri, che l'abate Pietro Chiari bresciano poeta del teatro di S. Samuello, si ritrova presente ad una sua Comedia, le asportarono tutti li mobili della sua stanza.»²⁵³

Dunque tra il 24 novembre 1752 (se si considera che anche i paratesti del secondo tomo Pasinelli furono sottoposti ai Riformatori) e il febbraio 1752 deve essersi giocata una partita importante tra Chiari da un lato e la compagnia Sacco dall'altro, le cui fasi non sono al momento note, ma il risultato è chiaro: l'abbandono, od espulsione, di Chiari dai teatri Grimani e l'uscita solo nel 1753 del secondo volume delle commedie. Infatti Angelo Pasinelli ottiene la licenza il 26 novembre 1752, ma nei Registri dei Riformatori si desume che la stampa venne sospesa per qualche mese e posticipata alla fine di febbraio del 1753.

1752. 26 novembre / Pasinello Angelo Stampatore di Venezia / *Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani / di Venezia, cominciando dall'anno 1751*²⁵⁴ d'Egerindo / Criptonide. Tom. 2°, che contiene *L'Orfano / perseguitato, L'Orfano ramingo, L'Orfano riconosciuto, e / La forza dell'amicizia*. Ms. / Fedi al n° 371 [Di lato si legge:] Sospeso / 17.feb.1752 m.v / Cambiati i nomi fu concesso.²⁵⁵

Nella *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, prefazione al secondo tomo Pasinelli, l'abate è risoluto a non scrivere più commedie, «finalmente ho risolto di non iscrivere più Commedie, siccome ho fatto per tre anni addietro»,²⁵⁶ e aggiunge un pesante giudizio sui comici.²⁵⁷ Denuncia il divario generatosi tra la proposta drammaturgica da lui promossa e le tassative richieste della compagnia, divario insanabile e probabilmente causa del furente astio.²⁵⁸

Molte più ne conservo presso di me, che non arrossiranno neppur esse di farsi vedere in pubblico con le stampe; ma ci vuole un poco di tempo, perché, avendone notati i difetti in Teatro, le riduca al Tavolino in istato migliore da far nel mondo una buona comparsa. [...] Io non pubblicherò, che le migliori, per non istancare il Mondo con una farragine di libri superflui, e perché non mi vergogno di dire, che alcune fatte più a modo degli altri, che a modo mio, non sono degne d'arrivare alla cognizione de' Posterì.²⁵⁹

Oltre più di trenta Commedie di carattere, che mi trovo di aver scritte negli anni decorsi, tra le quali, come dissi, non si stamperanno che le migliori, mi resta da pubblicare una Tragedia [...] e questa si è il *Marco Antonio*.²⁶⁰

²⁵³ NG, vol. II, c. 33 v.

²⁵⁴ Cfr. BONOMI, 2015, p. 116.

²⁵⁵ ASV, *Riformatori dello studio di Padova*, fil. 340 (1739-58), c. 262 v.

²⁵⁶ *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, p. I.

²⁵⁷ Ivi, p. III: «Se non voglio più scrivere in queste materie, non pretendo di pregiudicare alla gloria mia, anzi di metterla in salvo; facendo che ella dipenda soltanto da me medesimo, e non mi costi mille amarezze.»

²⁵⁸ «V. E. dice benissimo di essere provveduto di parti serie, ed io lo so perché tutti hanno recitato con me, che lo sij poi oltre il bisognevole può darsi, ma per quanto è a mia notizia credo che V. E. non abbia che tre Morosi, il Maiani, il Landi, e il Falchetto, onde da questo e' non parmi che sia oltre il bisognevole, ma il solo puro necessario, giacché quando io ero al servizio di V. E. eravamo quattro Morosi. pure stante che ora non rappresentano che cose del Sig. Dottor Goldoni così recitando anche qualche Maschera saranno sufficientissimi; spiace solo che V. E. tenga così sinistro concetto di me dicendomi che temerebbe che io soffrir non volessi la gran soggezione d'imparare le Comedie del Sig. Dottor Goldoni.» [AV, fasc. 42.F.9/1, cc. 7-8 (*Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba Morto nel Mese di Maggio 1759, e litte, e Ant. Sacco per pagamento di detto debito*, cc. 7-8); già in SCANNAPIECO, 2012, p. 29]. Nella lettera di Vitalba da Milano del primo giugno 1757, si intravedono i timori di Vendramin che suppone l'attore restio a studiare i testi di Goldoni. Forse che queste perplessità preludano la causa dell'insanabile frattura tra Vitalba e Chiari di cinque anni precedente?

²⁵⁹ *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, p. II.

²⁶⁰ Ivi, p. VI.

Questo «testamento teatrale»²⁶¹ nasce probabilmente dall'imminente rottura con la compagnia Sacco-Imer. La ragione ultima del fulmineo allontanamento è difficile da definirsi, certo è che Chiari riserva accuse durissime contro i comici all'interno di opere successive.²⁶² La compagnia di attori, che nel primo tomo Pasinelli (1752) veniva lodata come vanto per la sicura e buona riuscita di una commedia²⁶³ o nella *Prefazione a L'Orfana riconosciuta* (carnevale 1751) encomiata per l'abilità e la bravura, ora è biecamente accusata:

Una Truppa di Commedianti Italiani, che voglia alla cieca dipendere da chi scrive per lei, non si trova in Italia, e non si troverà forse mai. Chi non ha attori di questo carattere, e pensa come deve pensare un uomo di senno, lassi di scrivere per un Teatro, se non vuole sacrificar sul medesimo le fatiche sue, la sua riputazione; e quel che importa più, la sua quiete. Agli Istrioni dell'antico mestiere Italiano bisogna lasciare le loro anticaglie; e non curarsi di trarli dal lezzo di quel pessimo gusto, che succhiaron col latte.²⁶⁴

L'abate reclama il proprio diritto di primogenitura sul testo: spetta all'autore, in quanto 'padre' della commedia, correggere e rivedere il testo prima della pubblicazione.

Le opere mie sono mie figlie, ne soffre il cuore ad un Padre di affidare le Figlie sue in mano di persone straniere, che ponno maltrattarle, se vogliono: e lo vogliono ordinariamente, perché non sono nulla del loro. Se avrò la vanità di farle vedere in pubblico, le pubblicherò, come dissi sin da principio, per via delle stampe; e lo farò in maniera da non avere ad arrossire d'esserne Padre.²⁶⁵

Molte di più ne conservo presso di me [...]; ma ci vuole un poco di tempo, perché avendone notati i difetti in Teatro, le riduca al Tavolino in istato migliore da far nel mondo una buona comparsa. Io non pubblicherò, che le migliori.²⁶⁶

Inoltre nel secondo tomo delle *Lettere scelte*, uscito tra febbraio e marzo 1750, Chiari sembra presagire le amarezze e le fatiche patite da poeta teatrale, costretto ad assistere all'«assassinio» del suo lavoro:

Chi sarebbe mai pazzo cotanto, che sudar volesse, per rimetterla [la poesia] su' Teatri nel suo primitivo splendore, durando le Teatrali costumanze sul corrente sistema? Come soddisfare al tempo medesimo un Impresario ignorante, che calda la vuole; un mezzo Maestro di Musica, che la vuol fredda; una Virtuosa insolente, che la vuol cotta; ed un Musico petulante, che cruda la vuole? E poi con quale emolumento di borsa, se non se forse con quello di entrare, ed uscire a suo talento di Teatro, e senza pagare un soldo, restarvi ogni sera spettatore, e spettacolo di sé medesimo, per compassionare, e compiangere le sue assassinate fatiche?²⁶⁷

Sul livore di Chiari contro il «triumvirato di Satanasso» ha scritto pagine fondamentali Valeria Tavazzi, illuminando attraverso l'allusività romanzesca, il terreno della polemica, dove sembra più lecito ipotizzare non un abate che abbandoni i comici, ma i comici che giubilino l'abate.²⁶⁸

²⁶¹ RICCÒ, 2000, p. 57.

²⁶² *De' Tragici, Comici, e Ciarlatani* (Dal Mondo della Luna, 22 aprile 1751) e *Degli Abusi de' Teatri antichi, e moderni* (Dal Mondo della Luna, 27 settembre 1751), in CHIARI, 1752, pp. 102-118 e pp. 230-243. *Epistola seconda dell'abate Pietro Chiari*, in DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, 27-34.

²⁶³ *L'Autore ai leggitori*, in CG, I, pp. VIII-IX.

²⁶⁴ *Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, p. IV.

²⁶⁵ Ivi, p. V.

²⁶⁶ Ivi, p. II.

²⁶⁷ CHIARI, 1750, pp. 128-129 (*Dell'abuso della poesia*, Milano 1 maggio 1749).

²⁶⁸ Nei versi degli Accademici Granelleschi è narrata una certa violenza nei confronti del Chiari da parte dei suoi comici: «Del Solitario // [...] I comici lo scaccian come un cane, / Il Pasinello è un fortuna fessa, / Ei fugge presto, io ci porrei scommessa. Addio creditor cari, addio puttane. / Parmi vederlo con la zucca a lato / Con tignoso cappel tutto sozzure / Con sua valigia, scalzo in qualche villa, / E dir, sedendo all'orlo d'un fossato: / Io feci, io dissi, io fui grand'uomo, e pure / Muoio di fame, e mi convien soffrirla.» (*Atto degli Accademici Granelleschi contro i cattivi Poeti Seguiti nei dodici mesi dell'anno 1761. Raccolti dal moderno accademico Granellesco (Sebastiano Mulletti bergamasco)*, vol. I, Venezia, MDCCLXII, MM 222, Biblioteca Angelo Mai, Bergamo, foglio 11 verso – il corsivo è mio).

Il commediografo si scaglia polemicamente contro Sacco-Vitalba-Imer ne *La filosofessa italiana*²⁶⁹ e soprattutto affida al poeta Giannison la lamenta contro la compagnia diretta dal ‘triumvirato’ perché inadempiente nei suoi confronti, nel cui reclamo si intravede il ruolo subalterno dello scrittore sulla scena e in modo particolare una ricaduta autobiografica o comunque sintomatica della demotivazione di Chiari per il lavoro drammaturgico.²⁷⁰ Si entri nel dettaglio del romanzo. Dopo aver conosciuto Gianisson alla Bastiglia, la protagonista lo ritrova in casa di suo padre desideroso d’ottenere giustizia. Una compagnia di buffoni, che si scoprirà ben presto essere la truppa diretta da Albevit-Tartar e Nimar, aveva ingaggiato l’uomo di lettere per mettere in scena fortunate commedie alla corte del Re. Sventuratamente l’ultima rappresentazione era stata un clamoroso fiasco, per questo gli attori si rifiutavano di pagare il pattuito al poeta, nonostante fossero essi stessi la vera e sola causa dell’insuccesso.

La Commedia fece nel Pubblico un incontro incredibile; e questo mi diede coraggio ad azardarne dell’altre. In quattro mesi, che scrivo di, e notte per quella Truppa, si sono prodotte otto Commedie mie, per le quali hanno rimesso in piedi il Teatro, ed hanno guadagnato un mezzo tesoro: ma perché l’ultima non ebbe l’applauso dell’altre, rusciano quall’anime nere di pagarmi quanto mi devono, quasi che le fatiche dello spirito umano si vendessero, e si comprassero a prova, come le lame da spada, o le canne d’archibugio.

[...] Una Commedia inferiore di merito alle precedenti non lasciò per questo d’empire per più d’un giorno il Teatro, come avean fatto anche l’altre; perché si si nega pagarmi? Perché voglion tutto per loro? Quando la fatica mia era già fatta, quando eravamo già convenuti del prezzo; quando in mio favore parla altamente l’equità, e la ragione?²⁷¹

Dell’esito infelice di quella Commedia essi soli sono i colpevoli, avendola screditata prima che si recitasse per tutto Parigi; e strapazzata nel recitarla come se fosse stata nella bocca de’ cani; e poi pretendono che egli ne porti la pena negandogli quella mercede che per mille titoli gli era dovuta. La cabala era architettata gran tempo prima; ed io, Madamigella, ne ho sicura notizia. Parve a que’ tre ribaldi che il povero Gianisson guadagnasse troppo, quando essi senza il merito suo guadagnavano dieci volte di più; e vollero con quell’artificio degno di loro riformarne l’emolumento.²⁷²

Per quanto Valeria Tavazzi dimostri che sia da escludere la possibilità di sovrapporre la figura di Chiari con quella del poeta Giannison (da accostare piuttosto a quella dell’abate N.N.), è tuttavia innegabile che tutti i temi qui riscontrati ritornino in pagine successive d’accuse ben più mirate contro la compagnia di Sacco: lo strenuo lavoro del poeta, il solo in grado di ridonare lustro alla compagnia; il biasimo contro un gruppo di attori ribelli; l’invidia dei comici e la loro avidità; il disinteresse per lo studio e l’applicazione; la capacità di fare in ‘brani’ i testi e gli intenti dell’autore.

Se l’esegesi del romanzo permette di individuare due gruppi attorici con differenti gradi di responsabilità e colpevolezza,²⁷³ a completare questo discorso interviene l’opuscolo *Della vera poesia teatrale* contenente alcune lettere scambiate tra Chiari e i suoi sostenitori modenesi nell’estate del 1754.²⁷⁴ Nella seconda missiva, in risposta all’Abate Vicini, il commediografo bresciano fornisce alcune informazioni sul rapporto con i comici di Grimani e sulle motivazioni che lo indussero alla drastica rottura. Il poeta allude a una ribellione da parte di un gruppo di comici nei confronti della sua proposta comica. Contro questa unione di anime malvage, egli intende scagliare il proprio flagello e «Soffranlo in pace i buoni, che d’essi io non ragiono», ovvero portino pazienza coloro che non si sono macchiati della stessa colpa,

²⁶⁹ Infra pp. 143-148.

²⁷⁰ TAVAZZI, 2010, pp. 55-58: 55.

²⁷¹ CHIARI, 2004, p. 396.

²⁷² Ivi, p. 400.

²⁷³ Infra pp. 143-148.

²⁷⁴ Per una datazione del periodo di scrittura delle lettere si veda la risposta di Alessandro Sabbatini alla dedica (datata Milano, 28 agosto 1754) e l’*imprimatur* di stampa del 30 agosto 1754. Inoltre Chiari con la compagnia Medebach si trovava a Modena nell’estate del 1754 e nella prima lettera, dopo aver lodato la compagnia di Medebach, l’abate Vicini conclude «Tutti vagliono molto, son tutti esperti, e prodi, / Nè a lor Modena è avara di mille plausi, e lodi.» [DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, p. 8].

perché di loro non si farà parola. Questa affermazione mira a distinguere la compagnia in due gruppi, tra gli attori ‘buoni’ e gli attori ‘cattivi’. Il torto inflitto al poeta dalle ‘anime affumicate’ (in analogia con ‘le anime nere’ presenti nel romanzo), amanti dell’ozio e avversi alla fatica, ricade su un piano sia economico che artistico. Temendo di non riscuotere denaro a sufficienza, sono responsabili di aver fatto a brandelli le commedie del drammaturgo e di non aver approvato la nuova proposta comica basata sull’onestà e il decoro, battendosi perché primeggiasse nei teatri «la lor lingua impura / L’ignoranza, lo scandalo, il vizio, e l’impostura». Per contro Chiari non si esime dal ringraziare due attori che si sono prodigati nel difendere la messa in scena delle sue commedie. L’attrice Marta Davia è elogiata per aver portato al successo la *Marianna*, mentre a Giuseppe Imer è riconosciuto l’onore di aver difeso e saputo cogliere, dal degenerante gusto triviale, il valore della sua proposta drammatica. Guarda caso entrambi gli attori non appartengano al gruppo familiare di Sacco-Vitalba.

Ma la nobil vendetta, che il mio coraggio eccede,
 Quella fu di non torcere dal mio cammino il piede.
 Su la prora poetica arditò Palinuro
 Vidi il mar corruciato, il Ciel piovoso, e scuro.
 Ribelli al lor Nocchiero non sono i Remiganti;
 E a me Comico Vate lo furo i Commedianti.
Soffranlo in pace i buoni, che d’essi io non ragiono;
 Ne fremano i malvagi, ch’l lor flagello io sono.
 Anime affumicate al focolar di Pluto
 De la medesma pece tinto m’avrian voluto.
 Genti de l’ozio amiche invidiose, e strane
 Tremarono, che i Vati togliesser loro il pane.
 Voleano a l’altrui spese aver la pancia piena,
 E per giovar al pubblico non logorar la schiena.
 Volean, che prevalesses in su’ Teatri nostri
 L’aceto lor più torbido a’ più purgati inchiostri.
 Volean, che trionfassero su *la lor lingua impura*
L’ignoranza, lo scandalo, il vizio, e l’impostura.
 In Lupanar cangiate l’Itale Scene antiche

Non osavan mostrarvisi le nove Dee pudiche.
 Bella onestà, tu ‘l sai, se ne ho pagato il fio,
 Allor che su le Scene ti trassi al fianco mio.
Quante Commedie mie feron costoro in brani,
 Te sola a la lor rabbia maledica, e tiranna
 Scaltramente io sottrassi, diletta mia *Marianna*,
 Perché ti rispettassero quell’alme invide, e ladre,
 Oh mio rossor! Fu d’uopo celar, ch’ero tuo Padre.
 Ma diasi lode al vero, sapendo ch’era mia,
Tu l’alzasti a le stelle, o celebre Davia,
Nè a Te far torto io voglio, dando sua gloria al vero
Imer mal conosciuto onor del tuo mestiero.
 Tu fra sterpi cogliesti le rose, e le viole,
 Tu fra le fitte tenebre veder sapesti il Sole.
 Tu fissasti alle Scene mio volo errante, e vago,
 A gloria mia Tu fosti de l’avvenir presago.
 Qual pro che allor turbassero i voli miei più cheti
 Anime mercenarie, vilissimi Poeti.²⁷⁵

2. 1753: uno scisma nel panorama teatrale veneziano

Lunedì s’aprono i teatri, e si comincerà ad andare fuori di casa con la pezza sul viso. Vi darò poi nuove di quello che si reciterà. Il Chiari ha caricato un burchio da pomi di commedie, e il Goldoni ne ha due sole, e quando si mette a scrivere, la testa per le convulsioni gli va attorno. San Giangrisostomo non si nomina, e ha tutte le spazzature degli altri poetuzzi, de’ quali il Grisellini è l’Apollo. Oh stiamo male!²⁷⁶

Come testimonia la lettera di Gasparo Gozzi, dopo aver lasciato il San Luca, Francesco Grisellini entra a far parte della popolosa schiera dei ‘poetuzzi’ del San Giovanni Grisostomo, probabilmente sopraggiuntovi a seguito della partenza di Pietro Chiari. Il 1753 è un anno spartiacque: è allora che si rigenera un nuovo assetto organizzativo nelle compagnie comiche veneziane.

Infatti con la conclusione del carnevale e il passaggio di Goldoni al San Luca, si innescano una serie di spostamenti tra commediografi e attori: al Sant’Angelo arriva Pietro Chiari, mentre al San Giovanni Grisostomo si alternano Francesco Grisellini e Gasparo Gozzi;²⁷⁷ inoltre Francesco Majani, dal San

²⁷⁵ DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, p. 31. Il corsivo è mio.

²⁷⁶ GOZZI, 1999, pp. 317-318 (2 ottobre 1754 a Stelio Marastica). Già in GRISELINI, 2015, p. 20 n. 24.

²⁷⁷ Cfr. SCANNAPIECO, 2015.

Giovanni Grisostomo,²⁷⁸ e i coniugi Falchi, dal Sant'Angelo,²⁷⁹ approdano al San Luca spinti dalla presenza del loro antico commediografo; per contro, Emilia Ricci segue Pietro Chiari al Sant'Angelo²⁸⁰ e la compagnia di Onofrio Paganini subentra a quella di Sacco nel teatro Grimani;²⁸¹ mentre al Sant'Angelo si mantiene lo 'zoccolo duro' della famiglia Raffi-Medebach; e si registrano anche delle *new entry*, come quella di Caterina Bresciani al San Luca per le recite d'autunno.²⁸²

A questo punto si potrà solo accennare ai 'corsi e ricorsi' attuati nel continuo tentativo d'assesto dell'equilibrio delle compagnie comiche veneziane lungo gli anni centrali del Settecento. Si è visto nel capitolo precedente come la stabilità, alquanto precaria, al Sant'Angelo, generatasi durante gli anni quaranta, imponga una riorganizzazione nei ben più rinomati teatri di San Samuele e San Luca. Se invece si analizza la situazione al San Giovanni Grisostomo durante i successivi anni '50, si ravvisa un nuovo tentativo di ristrutturazione della compagnia. Le preoccupazioni di Imer, ricavate da una lettera del febbraio 1756 di Gasparo Gozzi a Mastraca, non lasciano presagire buoni orizzonti: al pericolo di un ritorno di Sacco dal Portogallo l'ex attore si augura, piuttosto, il passaggio di Goldoni dal San Luca al San Giovanni Grisostomo. L'epilogo, tuttavia, sarà ben diverso da quello desiderato da Imer: il 10 maggio 1758 Sacco e il suo vecchio proprietario teatrale redigono un "preliminare" o "promessa di contratto" e i comici ritornano a calcare le scene dei teatri Grimani a partire dall'autunno.

Le novità sono queste. Il Goldoni fa triste commedie, la compagnia lo vilipende, ond'egli ha domandato licenza. Non si sa quello, che succederà. In fatto molte ne ha fatte di triste; ma pure l'ultima intitolata la *Donna stravagante* non era tale, e io l'ho ascoltata due volte con piacere. Domenica fu il terzo giorno, che si rappresentava, e una fioritissima udienda chiamò la replica strepitosamente. I comici entrarono, e quando il popolo si pose in silenzio per vedere il ballo, l'invitatore pose il capo fuori delle scene, e invitò alla cavalcata di Truffaldino, commedia nobile, e di carattere. Io sospetto, che vi sia qualche giro del gran cieco Imer, per aver Goldoni a S. Giovanni Grisostomo. Il fino politico teme la venuta di Sacchi dal Portogallo, e vuol fortificarsi, per non perdere il governo del teatro, e il frutto della cassetta.²⁸³

Nel mentre la situazione al San Luca non era certo florida: se nel 1751-52 Goldoni era stato visto come un possibile rilancio, in realtà l'antidoto non ebbe un effetto immediato. Al contrario, ne

²⁷⁸ EN, 2011, p. 91 (*Introduzione per l'apertura del teatro comico, detto di San Luca la sera de' 7 ottobre 1753*): «ZAMARIA [...] Vu se' quello, che giera in quel'altro teatro, cossa ghe dixeli? Passà Rialto. Perché mi stago alla Bragola, e vegno qua volentiera. (ad Ottavio) / OTTAVIO Sì Signore, io sono Ottavio, che per tredici anni ho l'onore di servire in questa Serenissima Dominante.» Il contratto con Vendramin, della durata quadriennale, è sottoscritto il 13 marzo 1753 [AV, 42.F.8/1, c. 29].

²⁷⁹ EN, 2011, p. 92: «FLORINDO [...] Sono stato sofferto per cinque anni continui in un altro teatro^a, spero, che sarò benignamente ascoltato anche in questo. /^a In quello detto di Sant'Angiolo». EN, 2005, p. 264: «Anche il suo ingaggio al San Luca si datava dal 1753, ed era dipeso direttamente dal nuovo contratto che con quel teatro aveva sottoscritto Goldoni (il Falchi, che con la moglie Vittoria aveva fatto in precedenza parte della compagnia del Sant'Angelo, volle infatti seguire l'autore a seguito della sua rottura con Medebach).»

²⁸⁰ Da quanto attesta Bartoli, è lecito ipotizzare che dal 1751 Emilia inizi a recitare nella compagnia Imer-Sacco al San Giovanni Grisostomo, per poi passare nel 1752-53 al San Luca, continuando a interpretare le commedie scritte da Pietro Chiari: «Passata a Venezia con lui [Antonio Ricci], ed insieme a Clarice di lei Madre, si pose a recitare nel Teatro a San Giovanni Grisostomo con la Compagnia detta de' Grimani, allora da Antonio Sacco condotta, e diretta. Un'avvenenza non ordinaria, una buona toscana pronunzia, ed uno spirito sufficiente sostennero questa Attrice con qualche lode sopra le Scene. Passò poi con Girolamo Medebach, ed in occasione che l'Abate Pietro Chiari scriveva per esso le di lui Commedie, alcune parti comiche furono scritte per lei da quel Poeta.» [BARTOLI, 1978, II, p. 104].

²⁸¹ Cfr. SCANNAPIECO, 2015, p. 189. Secondo Bartoli nel 1754, insieme alla moglie, Giuseppe Zanarini passa a Venezia nel teatro di San Giovanni Grisostomo sotto la direzione d'Onofrio Paganini, al cui seguito rimase fino alla morte, avvenuta intorno al 1760.

²⁸² EN, 2011, pp. 87-88 (*Introduzione per l'apertura del teatro comico, detto di San Luca la sera de' 7 ottobre 1753*): «Sono pochissimi anni, ch'io faccio un tale mestiere, e l'ho sempre fatto, il cielo sa come. Questo per me è un mondo nuovo, novissimo affatto, ed è palese la repugnanza, ch'io aveva nell'accettare un tal carico. Quando le commedianti, che girano la terra ferma, hanno una scrittura per venire a Venezia la mostrano a tutto il mondo, e se ne gloriano, e ne fanno pompa. Io all'incontro non la mostrava a nessuno, non già perché internamente non mi credessi onorata con tal fregio, ma [...] me ne vergognava.»

²⁸³ Lettera di Gasparo Gozzi a Stelio Mastraca, Venezia, 11 febbraio 1756 [GOZZI, 1999, pp. 398-399].

L'introduzione all'anno comico 1753 il petulante Zamaria della Bragola testimonia contenziosi piuttosto accesi tra i comici e il commediografo avvenuti durante la primavera-estate:

ZAMARIA Dela vostra compagnia ghe ne xe morto nissun?

FLAMINIA Niuno per grazia del Cielo.

ZAMARIA E pur giera sta dito, che i aveva fato tre, o quatro dueli, che i s' aveva taggià el muso, sbusa la panza, che soggio mi? i ghe n'ha dito de quele poche^a.

FLAMINIA Oh, Signore, chi volesse badare alle ciarle; ogni anno ne inventano delle graziose.

ZAMARIA Cossa xe de quel vostro Leandro? De quello, che fa le parte da matto^b?

FLAMINIA Sta benissimo. Questa sera lo vedrà recitare.

ZAMARIA Sì? el xe qua? el xe vivo? gh' ho caro da galantomo. Poverazzo! ghe voggio ben come sel fusse del mio sangue.

FLAMINIA Avevano forse detto anche di lui qualche cosa?

ZAMARIA Una bagattela? I ha dito, che el poeta l'aveva mazzà.

FLAMINIA Non vi è mai stato un menomo che dir fra di loro.

ZAMARIA Xelo qua el vostro poeta? xelo vegnù a Venezia?

FLAMINIA È venuto certo. Sarà qui sulla Scena ad assistere alla sua commedia.

ZAMARIA Oh bella! Se i m'aveva dito de seguro, che nol vegniva più a Venezia, che el giera andà via, che el giera andà in Portogallo.

FLAMINIA Egli non è capace di mancare agl' impegni suoi.

^a Questa, ed altre favole, eransi sparse per Venezia, nell'estate passata.

^b Parla di se medesimo.²⁸⁴

Forse può essere esagerato parlare di contenzioso, tuttavia devono essere insorti dissapori e iniziali difficoltà nel momento del passaggio del poeta al San Luca, se ancora ne *L'Autore a chi legge* de *L'Avventuriere onorato*, edito nel terzo tomo Paperini nel 1753, Goldoni chiarisce che, contrariamente a quel che le voci maligne vanno spargendo, i rapporti con i suoi attori sono totalmente distesi e produttivi:

Dicesi che la Compagnia di que' Comici, per la quale incessantemente io scrivo, sia meco in discordia; dicesi perfino l'altissima bestialità, che siam venuti alle mani. Giuro non aver mai avuto che dire con esso loro, anzi non essere io stato mai né più quieto, né più ben veduto dai Comici di quel ch'io sono presentemente. Innamorati delle mie Commedie, le rappresentano con valore, con attenzione, con esemplare rassegnazione e a confusion de' maligni se ne vedranno gli effetti.

Si ritorni alla situazione nei teatri Grimani. Le prefazioni delle commedie edite e scritte per il San Giovanni Grisostomo da Francesco Grisellini donano informazioni preziose sulla situazione e sull'organizzazione della compagnia dopo il cruciale 1753.

Nell'autunno 1751 la compagnia Imer era passata a recitare al San Giovanni Grisostomo e, da quanto attesta Bartoli, il ruolo di capocomico, fino a quel momento assunto da Gaetano Casali, viene affidato ad Antonio Sacco.²⁸⁵ Sarebbe da chiedersi per qual motivo, dato che Casali non abbandona la compagnia.²⁸⁶ A spiegare questa ambiguità reputo sia necessario rivalutare il ruolo di Sacco e Vitalba all'interno della *troupe*.

²⁸⁴ EN, 2011, pp. 90-91 (*Introduzione per l'apertura [...] de' 7 ottobre 1753*).

²⁸⁵ «Nell'anno 1746 [Casali] era Direttore della Compagnia Grimani nel Teatro a San Samuele, e molto si affaticava in quel tempo per ridurre l'arte Comica ad un gusto migliore, e rappresentava sovente Tragedie di buoni Autori con numeroso concorso, ed infinito applauso. Passando al Compagnia al Teatro San Giovanni Grisostomo pur de' Grimani, n'ebbe la direzione Antonio Sacco; ed il Casali non tralasciava di adoperarsi per i vantaggi della medesima.» [BARTOLI, 1978, I, p. 156]. Nell'impegno con Mantova per la primavera 1751 Casali firma come Capocomico del teatro di San Samuele di Venezia [LOEHNER, 1882 (2), p. 22].

²⁸⁶ Sul ruolo di Casali all'interno della compagnia Imer e sulla polarità dialettica con il suo comprimario Antonio Sacco cfr. SCANNAPIECO, 1994 (3), pp. 28-33: 32-33: «lo stesso attore [Antonio Sacco] con cui l'apparentemente tanto difforme Gaetano Casali poté sottoscrivere un sodalizio interrotto solo dalla stanchezza e dalla vecchiaia, contribuendo in maniera influente alla costituzione stessa del repertorio. Due attori dunque, due modi apparentemente diversi ma sostanzialmente complementari e armonici di una teatralità pervasiva, sostenuta da accortezza intellettuale, rigore professionale, genialità artistica. Che è poi, a ben vedere, tutto quanto concorre alla definizione del 'monstrum Carlo Goldoni'».

È difficile stabilire quando Vitalba ritorni a recitare tra i comici del teatro Grimani. Sicuramente durante l'estate del 1751 (fino a settembre almeno) era ancora con gli attori del San Luca, impegnati a Brescia nella *tournee* estiva: il suo nome è tra quelli che sottoscrivono il contratto d'affitto per il teatro dell'Accademia degli Erranti il 14 febbraio 1751,²⁸⁷ presenza provata anche da una lettera di Medebach ad Arconati Visconti del 6 febbraio 1751.²⁸⁸ Inoltre Chiari si scaglia contro di lui con molta acredine nelle pagine della *Filosofessa Italiana*²⁸⁹ e tanto astio non avrebbe senso se l'unione di Vitalba con Sacco e compagni fosse avvenuta dopo la rottura dei comici con Chiari (collocabile tra l'autunno del 1752 e il carnevale 1753). Infine una lettera di Francesco Vendramin ad Andrea Tron, del 3 settembre 1746, testimonia un accordo di Vitalba con il San Luca per la durata di sei anni, dal carnevale del 1746 fino, probabilmente, al carnevale 1752.²⁹⁰ Dunque è probabile un ritorno di Vitalba sulle scene del San Giovanni Grisostomo a partire dall'autunno del 1752 (o forse da prima, a partire dalle stagioni in Terraferma di primavera ed estate).

Per comprendere il ruolo assunto da Sacco-Vitalba-Imer-Casali all'interno compagnia Grimani appare utile ritornare al romanzo di Chiari, *La Filosofessa italiana*, scritto e pubblicato nel cruciale anno 1753. Valeria Tavazzi ha dimostrato la corrispondenza tra alcuni personaggi della finzione narrativa e i comici conosciuti dal drammaturgo: nella figura di Tartar sarebbe da intravedersi Antonio Sacco, in Albevit Antonio Vitalba, in Nimar Giuseppe Imer e nel signor di Lasagnac Gaetano Casali.²⁹¹ Quando Chiari descrive per la prima volta nel romanzo la compagnia di Tartar-Sacco, utilizza gli appellativi di 'unione, adunanza, combricola' tra persone di malaffare, provenienti da diversi paesi. Questo tipo di rappresentazione lascia presagire un'intesa di convenienza, poco stabile e facile a disgregarsi:

Questa truppa cosa è? Ella è una unione di dieci persone, ciascuna di paese diverso; e ciascuna la feccia più vile e più malnata del suo Paese. Da una tale adunanza immaginate voi cosa ne può risultare di buono. L'empietà, la cabala, l'impostura, la frode sono l'anima di questa combricola. Si accarezzano per odio, si perseguitano per amore: ora fratelli carnali, ora nimici giurati, sempre ignoranti, sempre presuntuosi, sempre instabili, sempre maldicenti e bugiardi.²⁹²

²⁸⁷ ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 132.

²⁸⁸ SPINELLI, 1882, p. 63.

²⁸⁹ TAVAZZI, 2010, p. 46: «[Giuseppe Ortolani] notava come con la prima prova narrativa l'abate intendesse colpire gli attori della compagnia Imer-Casali, e in particolare Vitalba.» Cfr. ORTOLANI, 1962, pp. 65-97: 73 e pp. 399-409.

²⁹⁰ ORTOLANI, 1962, pp. 401-409: 407. SCANNAPIECO, 2012: Antonio Vitalba è al servizio del teatro di San Luca dal 1746 al 1752. Su Antonio Vitalba cfr. SCANNAPIECO, 1994 (3), pp. 26 n. 40 e 28 n. 46.

²⁹¹ Cfr. TAVAZZI, 2010, pp. 47-55 e 63-68. La studiosa ammette che la sovrapposizione di Albevit con Antonio Vitalba sia più incerta delle altre, perché i pochi elementi forniti non collimano con la biografia del comico e perché nel romanzo l'attore avrebbe da poco iniziato a calcare le scene. Dato che le notizie stesse su Antonio Vitalba sono vaghe (Albevit è napoletano, mentre Bartoli dice che Vitalba è d'origine bolognese e Goldoni invece lo dichiara padovano) e dato che Albevit è un comico alle prime armi: non potrebbe trattarsi forse del figlio Giovanni? L'ipotesi è proposta anche da Tavazzi (ivi, pp. 51-52), ma immediatamente smentita in quanto nel Triunvirato di Satanasso Albevit rappresenta per forza di cose Vitalba padre. Mi chiedo, però, se nella finzione romanzesca Chiari non possa procedere con una sovrapposizione tra i dettigli ora del padre, ora del figlio, dal momento che il nome del personaggio sarebbe l'anagramma del cognome tanto dell'uno quanto dell'altro. È vero che non si hanno molte notizie intorno alla figura di Giovanni, ma non disporre di informazioni, non è una prova sufficiente per escludere un'ipotesi, semmai il contrario: non possedere dati certi, alimenta diversi scenari.

²⁹² CHIARI, 2004, p. 105. Forse che quando nella *Commediante in fortuna* sono narrati i pericoli e le insidie presenti in una compagnia comica, i quali sono saggiamente moderati da Marbele, Chiari aveva ancora presente il modello offerto da Sacco-Nimar? «Una Truppa di Comici è qualche cosa più, che un'unione di persone per la diversità della patria, dell'indole, e di costumi veramente strane, e intrattabili. Per tenerle unite non bastano ben spesso tutti i vincoli dell'interesse, dell'amicizia, e del sangue. Ognuno credendosi necessario alla sussistenza degli altri, o vuole grandeggiare su tutti, o per lo meno non la vuol credere a chicchessia. Persone affatto cieche sull'avvenire, e rese baldanzose dal merito loro se incontrano degli applausi, non pensano che al presente, per esser incontentabili. Le gare, le discordie, i puntigli sono l'anima della loro adunanza, e credono d'essere oziosi, se non si fanno una occupazione continua di lagnarsi di chi li governa. Pieni poi di pregiudizj ridicoli nelle leggi, o sia costumanze della loro professione, fanno d'ogni sciocchezza una materia di stato, e sacrificherebbero piuttosto il pane, e la

Alcuni episodi del romanzo rimandano a vicende reali, determinanti per una ridefinizione dell'organico della compagnia. Quando Tartar-Sacco scende a patti per concedere in moglie la figlia a un collega, appare immediata l'analogia con il matrimonio tra Giovanni Vitalba, figlio di Antonio, e Angela Sacco: «Quello che là vedete si chiama Tartar, e rappresenta il carattere di Sganarello: jeri voleva morto quell'altro, che parla seco lui, e adesso trattano insieme di dargli una sua figliuola per moglie.»²⁹³ Chiari deve essersi riferito a una promessa di fede, in quanto il romanzo esce nel 1753 e il matrimonio è celebrato solo nel 1754 in Portogallo.²⁹⁴ Il che vorrebbe dire che già prima della partenza per la corte lusitana era in atto una trattativa finalizzata a un'unione forte, sancita da un legame matrimoniale, tra i Sacco e i Vitalba. Meno probabile mi pare l'ipotesi, di cui è giusto tener conto, che Chiari non si riferisca al dettaglio specifico, ma a una tendenza comportamentale e matrimoniale tipica delle compagnie comiche, facili al passaggio repentino e ingiustificato tra il litigio più sfrenato e l'unione indissolubile.

Quando nel romanzo il letterato Gianisson incontra per la seconda volta la filosofessa, racconta le ingiustizie patite nella compagnia del re di Francia per colpa di un 'trionvirato di Satanasso', costituito da Tartar-Albevit-Nimar (Sacco-Vitalba-Imer).

Ho da fare con tre persone, che ponno dirsi il Triunvirato di Satanasso, tanto son piene di vizj, di miscredenza, di malizia e d'iniquità. [...] Basta dire che tra costoro c'è quell'indegno Tartar, esiliato due volte da tutta la Francia, e poi riamesso al Teatro; perché questo è il secolo de' buffoni della sua qualità. Uniti con esso in lega ci sono altri due; l'uno de' quali si chiama Albevit, e l'altro Nimar; amendue nuovi affatto nella professione, avendola abbracciata da poco in qua, per non saper come vivere in altra maniera; ma provetti assai, e benemeriti nel dar fastidio alle persone d'onore, che non hanno sorte d'incontrare il lor gradimento²⁹⁵.

Dunque al triunvirato non appartiene Gaetano Casali che, da quanto propone Tavazzi, sarebbe piuttosto identificabile nella figura del colto signor di Lasagnac.²⁹⁶ Questo cambia completamente la prospettiva. Affermare che il poeta di compagnia avesse a che fare con tre principali persone, vuol dire affidare alle stesse un compito dirigenziale o meglio una suddivisione differenziata dei ruoli nella conduzione dell'impresa. Alla luce di questa allusione, si potrebbe supporre che la compagnia Grimani sia riconducibile a tre nuclei attorici principali, a ognuno dei quali corrisponderebbero i nomi di Antonio Sacco, Antonio Vitalba e Giuseppe Imer. Se i primi due gruppi sono costituiti da componenti famigliari (la famiglia Sacco e quella Vitalba), il terzo (quello capeggiato da Imer) rappresenterà (e rappresenta) la base della compagnia comica del San Giovanni Grisostomo, alla quale nel 1753 si uniranno i comici di Onofrio Paganini.

L'equilibrio e la compattezza di una compagnia formata da un agglomerato di differenti gruppi attorici, congiunti tra loro da vincoli professionali e non da legami matrimoniali (considerati 'vincoli forti' perché indissolubili) risultano precari perché facilmente disgregabili. Si pensi, ad esempio, come l'unione della *troupe* di Medebach faccia perno su relazioni famigliari strette: Girolamo Raffi sposa Lucia Marliani; i coniugi Medebach sono imparentati con i coniugi Marliani; prima di partire per Dresda, Darbes sposa Rosalia Marliani, cognata di Raffi; alla compagnia poi si uniscono i coniugi Landi e Ferdinando Colombo.

Ne *La filosofessa italiana* Pietro Chiari affida diversi gradi di colpevolezza alle tre 'anime nere' e i personaggi non sono meschini e maldicenti allo stesso modo e per le stesse ragioni:

vita, che credere un apice de' loro diritti fondati ordinariamente sulla vanità loro, o sulla loro ignoranza.» [CHIARI, 2012, pp. 94-95, parte II articolo III].

²⁹³ CHIARI, 2004, pp. 105-106. Sull'episodio cfr. TAVAZZI, 2010, p. 48.

²⁹⁴ La notizia è fornita da Maria João Almeida [JOÃO ALMEIDA, 2009, p. 215 n. 6] sulla base di un documento archivistico portoghese, del quale, però, non si propone la trascrizione, per cui risulta difficile formulare conclusioni pertinenti senza conoscere la natura e il contenuto delle fonti.

²⁹⁵ CHIARI, 2004, p. 397.

²⁹⁶ Cfr. TAVAZZI, 2010, p. 63.

D'Albevit, e Tartar trovo che siete informata abbastanza. Se questi due sono malvagi traditori, empj, e spergiri per loro natura, il terzo, che è Nimar, si studia di somigliar a' medesimi per compagnia. Quasi si promettesse da loro la sua fortuna; e fortuna può dirsi d'un miserabile anche un tozzo di pane; esso non parla che colle loro parole, e non pensa che co' loro pensieri. L'unica e principale occupazione di tutti e tre quella è sempre d'infamare le persone dabbene, perché non dà ad essi l'animo d'imitarle.²⁹⁷

Se Albevit e Tartar sono malvagi per natura, tanto che la filosofessa aveva già avuto prova delle loro inique azioni,²⁹⁸ Nimar-Imer lo è per convenienza e influenza, e di conseguenza è stimato meno colpevole.

Dunque nella direzione a 'tre teste' esiste un peso direttivo sbilanciato: Nimar-Imer si lascerebbe condurre, volente o nolente, dalla prepotenza di Tartar-Sacco e Albevit-Vitalba. Lo sbilanciamento sarebbe causato sia da un accordo forte tra due parti, appunto quelle di Tartar e Albevit (le cui sorti sono accomunate anche nella morte, dato che i due cadaveri sono ritrovati insieme inerti per la strada²⁹⁹), sia da attività e compiti diversi all'interno della compagnia:

Allora si faceva attualmente la Commedia a Versaglies. Membri principali di quella Truppa erano Albevit, e Tartar, che, atteso il loro buffonesco talento, venivano sentiti con approvazione, e diletto. Nimar, ch'era il terzo dell'iniquo lor triumvirato, non aveva impiego fisso in quella Truppa, perché gli mancava l'abilità per averne; ma procurava di rendersi necessario agli altri col far loro da economo, e promuovere i loro vantaggi. Erano sue prerogative particolari, l'esser gran ciarlone, gran raggiratore, gran temerario per osar tutto, e non arrossire di nulla. Il di lui carattere può specificarsi in due sole parole, chiamandolo un pallone pieno di vento, che vola dove è balzato, e tutto gli manca, quando gli manchi il fiato. Tra questi tre, benchè tutti fossero della stessa farina, cioè ribaldi all'eccesso, erano continue discordie; tal che a comporle più d'una volta ci fu di mestieri dell'autorità della Corte.³⁰⁰

Albevit-Vitalba e Tartar-Sacco svolgono un ruolo attivo tra i comici e recitano con talento, mentre Nimar-Imer non ha un impiego fisso, mancando in abilità si rende utile come economo e promotore degli interessi comuni. Probabilmente deve essersi sviluppato un progressivo avvicinamento e una fusione tra nuclei attorici, generando una compagnia diretta a due 'teste', da un lato Sacco-Vitalba e dall'altro Imer. Questo avvenimento deve aver perpetrato uno squilibrio e una conseguente situazione d'instabilità.³⁰¹ Infatti pare plausibile che la parte maggioritaria capeggiata da Sacco-Vitalba pretendesse d'esercitare un ruolo prevalente a livello decisionale, sia economico che artistico.

Se ne *La filosofessa italiana* Nimar-Imer presenta un carattere piuttosto borioso e vacuo, completamente dissimile appare il prepotente Tartar-Sacco che viene presentato come:

capo d'una truppa, che viene da Trojes; ma essendo odiato da' suoi per le prepotenze, che usa con loro; ed essendo nato colà qualche sconcerto, vorrebbe disfarsene, ed aver posto per sé, e per la sua famiglia nella Truppa del Re. Ci riuscirà, perché nel mondo i Buffoni fanno fortuna.³⁰²

A causa di «qualche sconcerto» nato all'interno della compagnia, Tartar e la sua famiglia decidono di partire per cercare fortuna alla corte del re di Francia. È innegabile il parallelismo con quanto vissuto dalla famiglia Sacco (alla quale allora bisogna annoverare anche il nucleo costituito dai Vitalba, padre, madre e figlio) quando nel 1753 lascia Venezia per recarsi alla corte del re di Portogallo.

²⁹⁷ CHIARI, 2004, p. 399.

²⁹⁸ Ivi, p. 397: «Gianisson proseguir voleva più oltre; ma quando m'ebbe nominato Tartar, e Albevit, l'interruppi; perché mi riputai più di lui interessata in questo ragguaglio. Tartar, dopo l'avvenutomi seco lui in Italia, aveva più motivo di odiarmi, che non l'avea avuto la prima volta a Versaglies. Albevit era colui, delle cui braccia distaccata avevo la Cameriera dell'Albergatore di Venezia; e non me l'aveva perdonata mai più».

²⁹⁹ Ivi, pp. 445-446.

³⁰⁰ Ivi, p. 445.

³⁰¹ Suppongo che una situazione analoga, di squilibrio all'interno della compagnia Imer, generato da unioni matrimoniali capaci di rafforzare il gruppo afferente ai Sacco, sia avvenuta anche nei primi anni '40. L'esito in quel caso fu la partenza dal San Samuele di Truffaldino e famiglia. Supra p. 32 (parte I, cap. I).

³⁰² CHIARI, 2004, p. 155.

Meno scontata è la partecipazione al viaggio di Gaetano Casali. Contrariamente a quanto affermato da Bartoli,³⁰³ il comico continua a recitare al San Giovanni Grisostomo, anche dopo la partenza di Sacco, assumendo l'incarico di capocomico. Da quanto attesta il biografo, Casali con la compagnia Grimani è a Milano nell'estate del 1753,³⁰⁴ mentre Sacco vi stanzierebbe nella primavera. Sempre dalle *Notizie storiche* si evince che il celebre Truffaldino durante l'estate si trova a Genova, dove mette in scena qualche opera nell'attesa di imbarcarsi per il Portogallo. La presenza a Genova è attestata anche in una lettera di Antonio Vitalba a Francesco Vendramin del 21 luglio 1753, nella quale illustra le condizioni del contratto con la corte portoghese.³⁰⁵ Infine la partenza è testimoniata nei Notatori Gradenigo il 28 luglio 1753: «Comedianti inservienti al teatro di San Giovanni Grisostomo passano a Lisbona per la corte del Re di Portogallo, mediante il patto di cinque mille duecento zecchini all'anno».³⁰⁶ Forse che nella primavera la compagnia era ancora unita a Milano e che nella stagione estiva sia da collocare quella che Goldoni chiama la 'turpe vendetta' di Sacco, ovvero l'atto definitivo della scissione tra i due gruppi attorici?³⁰⁷

Antonio Sacco essendo allora impegnato con la casa Grimani di far uso del teatro a S. Gio[vanni] Grisostomo in Venezia, non avrebbe potuto abbandonare la prima impresa per appigliarsi alla seconda; ma consideratone il sommo vantaggio, che venivagli offerto; riflettuto che i teatri di S. Angelo, e di S. Luca erano in qualche auge; dato uno sguardo a' parenti suoi, e alla sua propria famiglia; e visto che il portarsi a servire un monarca procuravagli, oltre il guadagno più proficuo, ancora un onor segnalato; dopo d'aver passata la primavera in Milano, si trasferì a Genova, ed ivi facendo alcune recite per aspettare l'imbarco, venuto il tempo di far vela, coraggioso colla sua truppa partì, giungendo felicemente in Lisbona sul cadere dell'anno 1753.³⁰⁸

Nell'anno 1753 non era intenzione di Casali, o almeno non lo era ancora, unirsi al viaggio di Vitalba-Sacco per il Portogallo. Infatti l'attore è ancora attivo nel ruolo di capocomico dei comici Grimani nella *tournées* di primavera-estate 1754 a Torino, da quanto si ricava sia dai documenti citati da Lorenzo Galletti,³⁰⁹ sia da quelli rinvenuti da Giulietta Bazoli, nei quali si testimonia la compagnia al teatro Carignano dal 22 aprile all'8 settembre 1754.³¹⁰ Casali raggiunge la compagnia Sacco-Vitalba solo a partire dall'autunno del 1754 e vi rimane sino al terremoto del 1 novembre 1755, quando gli attori

³⁰³ «Lo stesso anno 1753 passò questo Comico [Casali] in Portogallo unitamente ad Antonio Sacco, e tornò in Italia con lui» [BARTOLI, 1978, I, p. 157].

³⁰⁴ «[Gaetano Casali] Scrisse una Tragicommedia intitolata: *Le azioni d'Ercole imitate da Truffaldino suo Scudiere*, la quale fu rappresentata, e stampata in Milano nel Mede d'Agosto l'anno 1753.» [ivi, p. 156].

³⁰⁵ Il contratto è firmato il 1 agosto 1753. «dodici milla filippi all'anno viaggi pagatti e alloggio per tutti in Lisbona oltre poi altri utili che vanno annessi per il serviggio del teatro quali sono molti, onde crederò di aver per qualche anno stabilita una sorte migliore» [AV, Archivio Vendramin, fasc. 42 F 9/1, c. 1r (Carte attinenti al debito di Antonio Vitalba morto nel mese di maggio 1759, e litte, e Antonio Sacco per pagamento di detto debito); già in GALLETTI, 2016, p. 79 n. 71].

³⁰⁶ NG, vol. II, c. 68v.

³⁰⁷ «Se il Gandini è accordato, sarà probabilmente per l'anno venturo; ma quando anche fosse in quest'anno, pazienza, cerchi Ella di farsi pagare, e lasci pensare a me al rimanente. Finalmente averemo dal pubblico il compatimento [in quanto Gandini lascerebbe la compagnia senza nessuna ragione di rammarico]; non avendo V.E. dato motivo al Gandini di far una turpe vendetta, come dicevasi averlo il Sacchi.» [MN, XIV, p. 190, lettera XXV a Francesco Vendramin, Venezia, 3 agosto 1755].

³⁰⁸ BARTOLI, 1978, II, p. 144.

³⁰⁹ «Quando Antonio Sacco e compagni partirono per il Portogallo nel 1753 egli si trattene ancora in Italia. Da un documento conservato all'archivio di Stato di Milano, infatti, si scopre che Casali recitò nell'estate 1754 a Torino, dove aveva guidato la sua compagnia veneziana. Il 30 agosto ne viene registrato il passaggio dalla dogana del ducato lombardo: «Si è Gaetano Casali capo della compagnia comica del teatro di S. Giovanni Grisostomo in Venezia, che da Torino passa per il Po a Venezia sudetta con la sua compagnia, e bagaglio». Fu probabilmente dopo questa ulteriore tappa veneziana che egli raggiunse Sacco a Lisbona, come attestano Francesco Bartoli e Antonio Vitalba. Questi, in una lettera del 24 maggio 1757 a Francesco Vendramin riguardante un suo debito col nobile proprietario del teatro San Luca, specifica proprio come l'arrivo di Casali in terra lusitana fosse stato ritardato rispetto al resto della truppa» [GALLETTI, 2016, p. 74].

³¹⁰ Ringrazio Giulietta Bazoli per avermi concesso la lettura in anteprima di importanti documenti da lei rinvenuti, che saranno frutto di una sua prossima pubblicazione.

faranno ritorno in Italia.

Secondo Lorenzo Galletti il «ruolo di Gaetano Casali presso la compagnia del teatro San Samuele deve essere stato molto più complesso di quel che si presume»,³¹¹ mi permetterei di estendere l'affermazione al punto d'asserire che l'intera gestione della compagnia comica di Ca' Grimani deve essere più articolata di quanto fino ad oggi si è riusciti a comprendere. Un nutrito gruppo d'attori e una proposta spettacolare molto ricca (non solo con commedie e tragedie, ma anche con intermezzi musicali e di balli) necessitano di un'organizzazione strutturata.

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 esse preferivano esercitare direttamente, da quelle artistiche, cioè l'organizzazione e l'allestimento delle stagioni comiche e musicali, affidate ad un direttore (tale incarico svolse, ad esempio, il Goldoni nei due teatri Grimani di S. Samuele e di S. Giovanni Grisostomo).³¹²

Questo tipo di conduzione 'mista' suggeriva una divisione degli incarichi, per lo meno una separazione tra ruolo economico-amministrativo (assimilabile alla figura del direttore di compagnia, in analogia ai compiti dirigenziali assunti dall'impresario d'opera) e quello artistico (corrispondente al capocomico).³¹³ Sembra che il primo incarico venisse svolto *in toto* da Giuseppe Imer per lo meno a partire dal suo ritiro dalle scene.³¹⁴ Pare invece che la seconda funzione, almeno da quanto attesta Bartoli, venisse condivisa da Gaetano Casali con Antonio Sacco tra il 1746 (dal momento quindi nel rientro in compagnia del gruppo afferente a Sacco) e il 1751 (quando il compito viene totalmente affidato al celebre Truffaldino).³¹⁵

La carriera di Gaetano Casali sembra essere subalterna e legata a quella di Giuseppe Imer, sia sul piano impresariale (i due si affiancano a lungo nella gestione della compagnia),³¹⁶ sia su quello

³¹¹ GALLETTI, 2016, p. 49.

³¹² MANGINI, 1973, p. 212.

³¹³ Nelle carte rinvenute nell'Archivio di Stato di Brescia relative al Teatro dell'Accademia degli Erranti, Giuseppe Imer si firma come «direttore della compagnia di comici» [il 29 aprile 1731, ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 55], «Capo della Compagnia de Comici» [il 15 aprile 1741, ivi, fasc. 95] e «capo e direttore della Truppa Comica di Ca' Grimani» [il 1 giugno 1742, ivi, fasc. 97]. Sulle diversificate competenze oppure su un semplice sinonimo (ipotesi che escluderei) tra 'direttore', 'capo' e/o 'capocomico' rimane ancora molto da studiare. A volte i due appellativi sono assunti dalla stessa persona: «Il Signor di Marbele capo, e direttore di quella Truppa eseritava in essa le parti di primo Uomo;» [CHIARI, 2012, p. 94] o «Sig. Gaetano Sacco Capo e Direttore della compagnia dei comici» [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 60]; altre volte invece sono distinti tra due persone: «Sig. Gio. Batta Torri Direttore della Truppa della Compagnia [...] Sig. Filippo Colucci Capo della compagnia de Comici» [ivi, fasc. 96]; in altri casi ancora rimane difficile comprendere se a un ruolo era equiparabile anche l'altro: «Gioseppe Monti, diret[tore] della Compagnia de' Comici» [ivi, fasc. 43], «Sig. Pompilio Lorenzo Miti direttore della Truppa del Teatro di S. Luca» [ivi, fasc. 70], «Io Filippo Colucci Capo Comico affermo il retroscritto» [ivi, fasc. 123] o «S. Carlo Brunelli, capo della truppa de' comici, che di presente recitano in Pavia» [ivi, fasc. 129].

³¹⁴ GUCCINI, 1987, pp. 269-270: «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.» Invece il direttore delle stagioni musicali al San Samuele e al San Giovanni Grisostomo era Sebastiano Biancardi, in arte Domenico Lalli. Sul ritiro delle scene di Imer cfr. GALLETTI, 2016, pp. 65-73 e documenti di singolare importanza saranno a breve pubblicati da Bruno Capaci. LOEHNER, 1882-2, p. 22: «troviamo, in un documento del 24 febbraio 1751, la sua firma accanto a quella del Casali. Ma l'Imer firma da 'Agente di S.E. [Michele] Grimani per il detto Sig. Gaetano Casali capocomico'. Imer dunque pare che sia stato il successore di quell'agente dei Grimani, Antonio Lucio Razzetta, che aveva lo spiacevole dovere di tener in freno [...] Giacomo e Francesco Casanova.»

³¹⁵ «[Antonio Sacco] Insieme con Gaetano Casali servì il Teatro a San Samuele de' Nobili Patrizi Grimani; e poi passò nell'altro degli stessi Padroni detto di San Giovanni Grisostomo, e ne tolse la direzione egli solo.» [BARTOLI, 1978, II, p. 143]. Vedi anche BARTOLI, 1978, I, p. 156 (supra p. 145 n. 285).

³¹⁶ GALLETTI, 2016, pp. 73-74: «La sua fedeltà ai Grimani, con cui rimase almeno per tutto il tempo della direzione di Imer, gli garantì incarichi di responsabilità sempre maggiore. Al di là della data non ben identificabile in cui avvenne il passaggio di consegne tra i due a capo della truppa, è probabile che essi si siano affiancati per lungo tempo in una ripartizione dei compiti (che è comunque difficile delineare appieno) secondo una pratica inveterata

artistico: «L'ultima traccia del suo impegno [di Imer nel teatro Grimani] in questo campo lo lega ancora al fedele Casali, assieme al quale sottoscrisse le dediche delle «azioni» tratte dall'Eneide di Virgilio nel 1748.»³¹⁷

Si è visto come nei versi *Della vera poesia teatrale*, Pietro Chiari decreti Imer quale difensore della commedia regolata da lui proposta contro un gruppo di malvagi detrattori. È plausibile che sulla medesima linea l'abate ponesse anche Gaetano Casali: in fin dei conti l'autore non sembra nutrire dell'astio contro l'attore e il fatto che non lo citi tra le righe *Della vera poesia teatrale*, lo farebbe rientrare di diritto tra la schiera dei comici 'buoni', dei quali il poeta non intendeva ragionare. Inoltre plurime fonti lodano Casali per aver contribuito al rinnovamento delle scene comiche e per aver scritto alcune tragedie e commedie regolate: «Di lui scrissero spesso i letterati contemporanei, esaltandone le qualità di attore e capocomico, l'eleganza nel recitare e lo sforzo nel proporre un repertorio nuovo e libero dai convenzionalismi della 'volgare' Commedia dell'Arte.»³¹⁸

La partenza di Casali per il Portogallo non prima della fine dell'estate 1754 è dimostrabile grazie a due commedie composte da Francesco Grisellini per l'attore durante il suo impegno con il teatro di San Giovanni Grisostomo, si tratta del *Socrate filosofo sapientissimo* e della *Reginella o la virtuosa di musica*. Il primo è un dramma storico ispirato alla figura di Socrate sul ritratto fatto da Aristofane nelle *Nuvole*. Il libretto porta sul frontespizio la data 1755 e nelle *Novelle della repubblica letteraria per l'anno 1755* la stampa viene annunciata il 17 maggio 1755.³¹⁹

Seppur Grisellini sia consapevole che l'argomento della tragicommedia sia lo stesso del *Terenzio* di Goldoni, rappresentato per la prima volta nell'autunno del 1754, ammette di non essere emulatore del «celebre Riformatore del Teatro Italiano», ma di aver avuto in testa il soggetto per primo fin dall'inizio dell'estate.³²⁰

Il Dramma infatti sarebbe stato rappresentato, quando un particolare motivo noto alla Città tutta, e di cui non convien parlarne, non vi si fosse opposto; al quale or se ne aggiunge un altro, cioè, che innavenire nemmen potrà essere esposto sul Teatro fuor di Venezia per la mancanza nella Truppa Comica del valoroso Attore Gaetano Casali per cui era da me stato scritto. Indipendentemente dai favori ch'egli m'ha fatti, debbo a lui rendere questa giustizia, che andando egli al servizio della Corte di Portogallo, manca all'Italia un uomo di lume nella sua professione, di grande attività, indefesso a proprj doveri, e di onorati costumi.³²¹

Non solo il dramma non venne messo in scena a Venezia nell'autunno, a causa di «Un particolare motivo noto alla Città tutta, e di cui non convien parlarne», ma la partenza dell'eccellente Casali per il Portogallo vanificò la possibilità che il dramma venisse rappresentato in Terraferma, in quanto il testo era stato scritto appositamente per il comico. Forse che questo 'particolare motivo', allora noto a tutta la città e oggi sconosciuto, sia una delle cause che spinsero l'attore a separarsi dalla laguna?

Da questa attestazione si deduce che Gaetano Casali era ancora al servizio del teatro Grimani nel 1754 (dal momento che la tragicommedia era stata ideata e scritta per lui) e che probabilmente partì per il Portogallo dopo l'estate, sicuramente entro il carnevale successivo.³²²

nei teatri Grimani tanto prima che dopo quel termine.»

³¹⁷ Ivi, p. 73.

³¹⁸ Ivi, p. 49-50. Per le fonti cfr. GALLETTI, 2016, p. 75; BARETTI, 1933, p. 50; CONTI, 1751, p. 190; EN, 2008, p. 230 (tomo XIII); GOZZI, 1774, p. VIII; GOZZI, 1801-1802, t. V, p. 44; MANCINI, 1777, pp. 234-235; MANFREDI, 1746, p. 30.

³¹⁹ NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1755, p. 153.

³²⁰ «Ma siccome l'idea di comporre il mio *Socrate* non era nata in me dopo avere ammirato il Terenzio, ma grand tempo innanzi, come far ne possono testimonianza varj amici miei a cui l'avevo comunicata fin da' principi della state passata, perciò anzi che perdermi di coraggio mi rianimai a condurlo a fine non col vano pensiero di erigermi emulatore del celebre Riformatore del Teatro Italiano, per cui ho una particolare amicizia, e rispetto, ma per il solo fine di darlo alla Compagnia de' Commediati del Teatro Grimani, con cui io ne teneva impegno.» [SOCRATE FILOSOFO SAPIENTISSIMO, 1755, p. VII].

³²¹ *A' gentili Leggitori*, in SOCRATE FILOSOFO SAPIENTISSIMO, 1755, pp. VII-VIII.

³²² GOZZI, 1999, p. 393 (Gasparo Gozzi scrive a Stelio Mastraca da Venezia il 31 dicembre 1755): «Vi mando una copia di lettera scritta dalla moglie di Vitalba ad una sua sorella maritata ad un certo Scolari Maestro di Musica,

Il fatto che il testo venisse composto per Casali presuppone che il copione originale fosse in mano del comico e, dunque, non stupisce che possa corrispondere alla *commedia palliata* dal titolo *L'eroica pazienza di Socrate gran filosofo d'Atene*, messa in scena a Torino dalla compagnia Sacchi. L'opera venne stampata presso la tipografia di Filippo Campana e Gaspare Bayno, ma priva di data.³²³ Andrea Bocchi per primo arriva a dimostrare che la rappresentazione del *Socrate* da parte della compagnia Casali-Sacco a Torino debba collocarsi nell'anno 1757.³²⁴ Effettivamente anche i repertori del teatro Carignano rinvenuti da Giulietta Bazoli non solo testimonierebbero la presenza a Torino della compagnia Sacco durante l'estate-autunno 1757, ma riporterebbero anche il titolo della tragicommedia tra le recite di quella stagione.

La seconda commedia a essere stampata e composta per il teatro di San Giovanni Grisostomo è la *Reginella o la virtuosa di musica*. L'immediato successo della rappresentazione provoca la ripresa da parte di altre compagnie, con il conseguente adattamento del testo a seconda delle esigenze.³²⁵ A fronte delle numerose varianti in circolazione, si possono contare due edizioni, la prima uscita a Firenze per i torchi di Giampaolo Giovanelli nel 1756, la seconda a Venezia presso Giammaria Bassaglia e Vincenzo Radici nel 1770. La stampa fiorentina porta il nome dell'autore sul frontespizio, nonostante nell'*Avviso dello stampatore* dell'edizione veneziana siano denunciate le scorrettezze rispetto al volere autoriale della versione precedente; scorrettezze che, d'altronde, lo stesso Giovanelli non negava fossero presenti e divergessero rispetto all'originale. Fu il successo riscontrato dalla commedia, come attesta lo stampatore nel *Al cortese lettore*, a spingere Giovanelli a pubblicare 'un'anteprima' destinata agli accademici del teatro del Cocomero, per la rappresentazione nel carnevale del 1756. Rimane controverso il ruolo di Grisellini nella versione Giovanelli: come può essere avvenuta contro il volere dell'autore, o per lo meno senza il suo assenso, se nella stessa edizione era annunciato il progetto organico di stampare tutte le commedie del commediografo, sul modello della goldoniana Paperini?

Siccome dal celebre Sig. Francesco Grisellini di Venezia mi sono state trasmesse otto Commedie da stamparsi quanto prima in due Tomi; così per dar qualche Saggio al Pubblico di tali Opere, ho stimato bene partecipare la presente a i Sigg. Accademici del Teatro di via del Cocomero, onde fosse rappresentata nel Carnevale del 1756. Questa fin nell'Autunno dell'Anno scorso fu recitata nel Teatro Grimani di Venezia, replicata più volte nella Primavera susseguente in Torino, e ultimamente in Milano, nelle quali Città ha incontrato applauso, e gradimento universale. Per ciò pareva ben dovere, che si facesse sentire ancora in questa Capitale della Toscana, ove il buon gusto non è certamente punto inferiore alle altre tutte d'Italia. Avrà in buona pace l'Autore, se in qualche parte

che sta a San Giangrisostomo. È un poco caricata, perché è scritta sul colmo della paura, per altro vi si veggono i caratteri del vero.» Probabilmente la lettera registrava i sentimenti della compagnia a seguito del terremoto di Lisbona.

³²³ Ad oggi si attestano solo due esemplari dell'edizione, una a Padova e l'altra a Cambridge [BOCCHI, 2016, p. 337]. Bocchi attesta: «Si tratta proprio del *Socrate* griseliniano, ma non di una ristampa dell'edizione veneziana: il testo della tragicommedia è privo di annotazioni e rinvii eruditi, simile nello svolgimento a quello edito nel 1755 ma caratterizzato da capillari varianti, che coinvolgono in qualche caso un'intera scena, ed introdotto da una anodina dedicatoria all'*illustrissimo signore Gio. Giacomo Gamba conte di Roatto e Maretta* firmata da *Gaetano Casali Comico*.» [BOCCHI, 2016, pp. 337-338].

³²⁴ BOCCHI, 2016, p. 341: «La stampa torinese deve essere comunque anteriore al 1760, anno in cui il dedicatario Giangiacomo Gamba, finanziere e massone, acquisì il titolo di conte della Perosa (non citato nella dedica), e anzi al 30 dicembre 1759 in cui morì la madre di Gamba, Francesca Borgia Biandrate di San Giorgio e Foglizzo (che vi è citata come vivente); forse può essere collocata nel 1757, cui risale praticamente tutta la produzione nota di Filippo Campana e Gaspare Bayno, i quali solo in quell'anno si qualificano come «stampatori del S. Ufficio» ».

³²⁵ Avviso dello stampatore a REGINELLA, 1770, pp. n.n.: «Capitate delle copie dell'originale in altre Compagnie Comiche, tutte ne ritrassero utile dalla rappresentazione; ma segnatamente fece il più fortunato incontro in Firenze. Ivi fu data a stampa da *Giampaolo Giovanelli*, ma piena di scorrezioni, e coll'introduzione di parecchie scene dell'Arlichino contro la mente dell'Autore, che non vole meschiar maschere di sorte alcuna nell'azione comica da lui ideata. Da due Poeti, vennero tratti poi dalla stessa due diversi drammi Buffi fa cantarsi in Musica, uno de' quali fu rappresentato in Torino, e l'altro in Venezia nel Teatro *Giustiniani* col titolo d'*Amore in Musica*. Avvi pure della *Reginella* una traduzione Francese stampata in Parigi nel 1764, e riuscì anche su quel Teatro, benchè i sali, ed i frizi, che trovansi nell'originale, non abbiano potuto esser conservati in un idioma diverso da quello in cui fu scritta».

mi sono scostato dal suo Originale, protestandomi, che ciò si è fatto unicamente per adattarla all'uso del Teatro Fiorentino. Voi intanto, cortese Lettore, accogliete quest'Opera con quella gentilezza, e umanità, ch'è propria in una Nazione sì addottrinata, e sì culta. Vivete felice.³²⁶

L'impegno, mai realizzato, del progetto di una raccolta a stampa in diversi tomi contenenti quattro commedie ciascuno viene ribadito ne *Lo stampatore a chi legge* di un altro libretto, stampato a Firenze presso Giovanelli nel 1756, ovvero *La schiava del serraglio dell'Agà de' Giannizzeri in Costantinopoli*:

Le premurose richieste di non pochi dilettranti dell'Opere Drammatiche, e molto più l'impegno di Personaggi autorevoli mi hanno finalmente obbligato ad anticipare l'Edizione della presente Commedia, che poi sarà da me inserita coll'altre Opere del celebre Sig. Francesco Grisellini, le quali perseguirò a dare in luce divise in più Tomi in ottavo giusto conforme a quelli delle Commedie del Sig. Avvocato Goldoni, Edizione di Firenze, con nuovi Caratteri, ed ottima Carta, e secondo il Manifesto, che verrà da me pubblicato. Mi è stato ancora di non lieve stimolo il secondare le altrui istanze l'aver veduto con quanto singolar gradimento sia stata accolta dal Pubblico l'altra Commedia di questo rinomato Autore, intitolata la *Reginella*, ultimamente da me stampata ad uso de' Sigg. Accademici del Teatro di Via del Cocomero. Onde mi lusingo, Cortese Lettore, che in ugual maniera sarà riguardata ancor questa, che io vi presento.³²⁷

La schiava del serraglio prende vita dall'interesse per l'esotico introdotto da Goldoni con lo strepitoso trionfo della *Sposa persiana*, velocemente recepito da Chiari al Sant'Angelo e non da ultimo assimilato da Grisellini al San Giovanni Grisostomo.³²⁸ La commedia andò in scena con ogni probabilità nel teatro Grimani e il drammaturgo ammette, non senza sorpresa, che ebbe un discreto successo.³²⁹ Per volere di Bassaglia intorno al 1770 prende vita un secondo progetto editoriale, irrealizzato, e lo stesso drammaturgo ne dà testimonianza nella dedica *A sua eccellenza il N.U. Sig. Antonio Zulian patrizio veneto alla Reginella*:

Il Libraio Bassaglia avendo determinato di voler dare a stampa alcune delle composizioni da Teatro, ch'io già scrissi nell'età mia più giovane, m'ha così aperto una via di poter, in fronte alla *Reginella*, recare all'E.V. un pubblico testimonio di quella riconoscenza, ch'è stata destata nel mio cuore riconoscente dalle sue nobilissime qualità, e da quella generosa degnazione, colla quale Ella riguarda la mia umilissima Persona.³³⁰

Secondo Andrea Bocchi, il successo al San Luca nel 1770 di un'altra commedia di Grisellini, *La locanda o sia il Spagnolo, Francese e Tedesco et Italiano burlati dall'esperto locandiere*, avrebbe indotto Bassaglia a ristampare la *Reginella*,³³¹ sebbene l'*Avviso dello stampatore* dichiara che la nuova edizione sia stata suggerita dallo scarso numero di esemplari della Giovanelli e dalla capacità dell'opera di attrarre ancora l'interesse di varie compagnie. Il libraio propone un'edizione corretta dall'autore sul copione originale, il quale era nelle mani di Giovanni Roffi a Firenze, nella cui compagnia Gaetano Casali era approdato nel 1767 (a dire di Bartoli, lo stesso anno della morte). Il capocomico concedette il testo, al quale Grisellini apportò qualche modifica senza toccare l'essenziale.³³²

³²⁶ GRISELINI, 2015, p. 588. Riprendo da Bocchi la nota dello stampatore *Al cortese lettore* dell'edizione fiorentina 1756.

³²⁷ LA SCHIAVA NEL SERRAGLIO, 1756, pp. XI-XII.

³²⁸ «Il felice esito della medesima [*Sposa persiana*] e l'aver osservato il piacere che tal sorte di rappresentazioni avea recato al pubblico, invogliò un altro Autore [Pietro Chiari] ad esporre i costumi de' Cinesi, e fin degli Americani, e me spinse altresì a scrivere la commedia seguente, in cui mi sono ingegnato di dipingere i costumi de' Turchi.» [ivi, p. XIV].

³²⁹ «Per il rimanente confesso che il mio dramma è affatto privo di qualunque merito, e che se egli incontrò sul teatro, fu questi un colpo della cieca fortuna. Ciò non ostante deggio ringraziare umilmente il pubblico, ed esser sensibile all'onore che in esso è derivato dall'averlo compatito, e per intender io che a quelle compagnie di commedianti, le quali scorrono di qua e di là per l'Italia, e che da tutt'altri che da me hanno avuto copia del medesimo, rechi vantaggio la di lui rappresentazione.» [ivi, p. XIV].

³³⁰ REGINELLA, 1770, p. n.n.

³³¹ BOCCHI, 2016, p. 350.

³³² Supra p. 63 (parte I, cap. I).

La presente Commedia fu recitata diciotto sere di seguito quattordici anni fa per la prima volta nel Teatro Grimani di Venezia, e servì a sostenere una mediocrissima Compagnia, che venne all'in fretta sostituita a quella dei *Sacchi*, la qual era stata chiamata al servizio del Re di Portogallo.³³³

La compagnia definita 'mediocrissima' che subentra ai comici di Antonio Sacco è quella di Onofrio Paganini. L'unione tuttavia non avviene nel 1755, ma qualche anno prima, già nel 1753.

Nascono dei problemi nel momento in cui si cerca di individuare il primo anno di rappresentazione della *Reginella* sulla base delle dichiarazioni contenute nelle prefazioni ai libretti. Nella stampa 1770 la datazione cambia a seconda che il riferimento sia «servì a sostenere una mediocrissima Compagnia», con allusione quindi al momento d'ingresso dei comici nel teatro Grimani nell'autunno del 1753; o sia una deduzione basata su «fù recitata diciotto sere di seguito quattordici anni fa», quindi da collocare al 1756 (1770 meno quattordici), anno però che sembrerebbe rinviare alla prima stampa, piuttosto che al sostegno di comici già da tre anni attivi al San Giovanni Grisostomo.

Purtroppo la prefazione all'edizione 1756 non fornisce chiarimenti. L'affermazione «Questa fin nell'Autunno dell'Anno scorso fu recitata nel Teatro Grimani di Venezia» porrebbe come anno di prima rappresentazione l'autunno 1755, ma l'allusione alla primavera susseguente, ovvero la primavera 1756, genererebbe un grave errore temporale. Infatti è difficile che la stampa, avvenuta entro il carnevale 1756 (è annunciata il 1 febbraio), fosse in grado di predire il futuro sulla fortuna delle rappresentazioni della primavera 1756. Inoltre dai documenti rinvenuti da Giulietta Bazoli si deduce che nella primavera 1756 nel teatro Carignano di Torino recitava la compagnia di Medebach e la compagnia del San Giovanni Grisostomo non può esservi recata neppure nella primavera del 1755, data nella quale Casali era già partito per il Portogallo. Infine, sempre dai Repertori di Giulietta Bazoli, emerge per ben quattro volte il titolo della *Reginella* durante la primavera-estate 1754, messa in scena dalla compagnia Casali del 'Marchese Grimani'. Quindi le carte torinesi attesterebbero una messa in scena precedente rispetto a quella provata dai libretti e indurrebbero a credere che l' 'autunno' a cui allude la stampa 1756 sia quello del 1753 e che la 'primavera susseguente' si riferisca alla primavera 1754.

Rimarrebbe da capire cosa stia a significare quel 'ultimamente in Milano': si tratta forse di un'altra compagnia? Mariagabriella Cambiaghi non testimonia la compagnia Grimani a Milano per l'anno 1756, ma d'altronde nell'elenco delle stagioni vi sono numerosi spazi bianchi. Infatti è provata la presenza nell'estate 1754 della compagnia del San Luca e di quella Medebach, al quale il teatro è concesso anche nell'estate 1755 e 1757. Dunque a chi viene affittato il teatro nelle altre stagioni?³³⁴ Di certo la commedia di Grisellini è recitata nel carnevale 1756 a Firenze, per gli accademici del teatro del Cocomero, e a Venezia, da quanto si afferma nei Notatori Gradenigo.³³⁵

³³³ REGINELLA, 1770, p. n.n.

³³⁴ CAMBIAGHI, 1995, pp. 29-30.

³³⁵ I Notatori attestano una commedia «molto dilettevole, ma di Anonimo Autore», riconducibile alla *Reginella*, rappresentata a Venezia nel carnevale 1756 [NG, vol. III, c. 55 r.] e, nella stessa fonte, il 23 ottobre 1759 è testimoniata la messa in scena de *La Reginella o sia Critica delle Cantatrici*.

PARTE SECONDA

IL TESTO ROMANZESCO

CAPITOLO PRIMO

«ROMANZESCO, ROMANZO E COMMEDIA ROMANZESCA» A VENEZIA VERSO LA METÀ DEL XVIII SECOLO

Si potrebbe affermare [...] che la teatralizzazione, a Venezia, del romanzo inglese contemporaneo costituisca uno degli snodi capitali per un completo rinnovamento rispetto alla tradizione repertoriale benché ovviamente dentro e in rapporto alla tradizione repertoriale: l'importanza della lettura di Richardson e Fielding mi appare incomparabilmente maggiore rispetto alla presunta – del tutto retrospettiva – idea di una 'ascesa della borghesia' come bussola della riforma e dei suoi addentellati 'sociali' e 'civili'.¹

«Romanzesco» e «romanzo» nella Venezia di metà Settecento

Spesso il termine 'romanzesco' è genericamente usato per indicare plurime tendenze, sintomatiche delle numerose pertinenze del suo significato. Questa è la definizione nel GDLI (nella quale, non senza sorpresa, viene citato a titolo esemplificativo per ben due volte Carlo Goldoni):

Agg. (plur. M. –*chi*, superl. *romanzeschissimo*). Che è proprio, che si riferisce, che concerne il romanzo.

[...] - Sostant.: *B. Croce*, III-14-115: Uomini e donne vengono tralazati dalla terraferma al mare, dalle città alle foreste e ai deserti, dalle corti alle campagne, dalla vita civile e culta alla vita rustica e semplice. Le quali ultime situazioni specificano il romanzesco nella forma dell'idilliaco, che è, sotto l'aspetto del contrario, la più romanzesca delle romanzerie. [...]

2. Che presenta un intreccio ricco di colpi di scena e di avventure (un'opera letteraria, un soggetto).

Goldoni, III-795: Non volli però io ... perdere soverchio tempo nella lettura di alcuno romanzo, ma, ideandomi una favola romanzesca, tessei con tale immagine la presente commedia. [Autore a chi legge de L'incognita] [...]

3. Per estens. Ricco di imprevisti, di colpi di scena; avventuroso, movimentato; singolare, eccezionale tanto da apparire poco verosimile (la vita, una vicenda, un'impresa, una circostanza) [...]

4. Che evoca scene e atmosfere da romanzo (un luogo, una parola). [...]

5. Che è frutto di fantasia e di immaginazione, che non trova riscontro nella realtà; fantasioso, irreali, stravagante, inverosimile (e ha per lo più valore spreg. o iron.). [...]

6. Romantico, sentimentale o, anche, travolgente, passionale (l'amore) [...]

7. Incline alla fantasticheria, al sogno; sentimentale; idealista, romantico, sognatore (una persona, il carattere). **Goldoni, X-1124**: Per ottener l'intento, / io la seconderò con tutto il cuore / nel romanzesco umore. [Le virtuose ridicole, I-12] [...]

8. Che costituisce l'argomento dei romanzi e dei poemi cavallereschi. [...]

9. Che narra o canta le avventure e gli amori dei cavalieri; cavalleresco (un'opera letteraria, in partic. un poema); che è proprio, che concerne, che si riferisce o si ispira ai romanzi o ai poemi cavallereschi del Medioevo e del Rinascimento. [...]

10. Che appare particolarmente suggestivo, pieno di fascino, di mistero; conforme al gusto e alla predilezione romantica per paesaggi inusuali e selvaggi, popolati di rovine, ricchi di aspetti tenebrosi e fiabeschi; pittoresco (luogo) [...]²

Dunque romanzesco è tutto ciò che concerne il romanzo, in termini di richiamo storico (al modello cavalleresco medioevale o rinascimentale ad esempio), narrativo (il *plot*: antefatti, situazione iniziale, rottura dell'equilibrio, peripezie, *spannung*, scioglimento), contenutistico (naufraggi, amanti, rivali, peripezie...), di manipolazione dell'intreccio (ricco di colpi di scena e di avventure), di rapporto con la

¹ VESCOVO, 2014, pp. 61-62.

² BATTAGLIA, 1995, vol. XVII (robb-schi), pp. 44-45.

realtà (casi estremi, eccezionali, singolari), di tendenza al sentimentale e passionale o di ambientazione (luoghi tenebrosi, fiabeschi, ameni ecc.).

Per cui nella definizione di un testo come ‘romanzesco’ bisognerà aspettarsi di trovare: una moltiplicazione di snodi narrativi, avvenimenti, colpi di scena, agnizioni; orfane/i, incogniti, avventurieri, cavalieri, ricche vedove e vecchi protettori; triangolazioni amorose, matrimoni, promesse di fede; duelli, rapimenti, fughe, scambi di persona e travestimenti; spazi singolari come locande, boschi, prigioni e ambientazioni temporali insidiose come la notte e l’oscuro.

Se per ‘romanzesco’ si intende in sintesi tutto ciò «Che è proprio, che si riferisce, che concerne il romanzo», qual è la concezione settecentesca di ‘romanzo’?

[...] son chiamate Romanzi le *Storie finte d’avventure amorose, scritte in prosa con arte, per il piacere e l’istruzione dei lettori*. Dico storie finte per distinguerle dalle storie vere. Aggiungo di avventure amorose perché l’amore dev’essere il principale argomento del Romanzo. Bisogna che siano scritte in prosa, per conformarsi all’uso del nostro secolo. Bisogna che siano scritte con arte, e secondo certe regole; altrimenti sarà una accozzaglia confusa, senz’ordine e senza bellezza. Il fine principale dei Romanzi, o almeno quello che lo deve essere, e che debbono proporsi coloro che li compongono, è la istruzione dei lettori, ai quali si deve sempre far vedere la virtù incoronata, e il vizio punito. [...] Quindi il divertimento del lettore, che l’abile Romanziere sembra proporsi come scopo, è soltanto un fine subordinato al principale, che è l’istruzione dell’intelletto, e la correzione dei costumi³

A partire dall’inizio del XVIII secolo la definizione di Pierre Daniel Huet, contenuta nel *Traité de l’origine des romans*, scatena un dibattito sul genere romanzo di risonanza europea. Infatti se l’opera esce per la prima volta in Francia nel 1670, in Italia è tradotta solo nel 1740.⁴ Inoltre più che i modi e le leggi (come si dibatteva, ad esempio, per la tragedia o per i poemi in versi), il punto di partenza della discussione ha una natura quasi ontologica, ovvero stabilire l’utilità del romanzo e la legittimità a esistere come nuovo genere.

Lo scritto di Huet suscitò delle vivaci reazioni anche in Italia, dove furono prese come spunto per definire il nuovo genere, la storia della sua origine e la sua diffusione. Ad esempio lo stesso traduttore del *Traité*, Gasparo Patriarchi, nella *Lettera intorno all’origine dei romanzi* obietta che con la definizione dell’autore seicentesco si escluderebbero in quanto alla materia i romanzi allegorici, militari e politici, e in quanto alla forma quelli scritti in verso. Per cui, secondo Patriarchi, Huet non avrebbe considerando la tradizione italiana (con gli esempi dell’epopea di Boiardo o Ariosto, o la novellistica a partire da Boccaccio) e quindi non avrebbe avuto intenzione di definire il romanzo in generale, ma solo quello francese. È chiaro che l’obbiettivo del traduttore è difendere la tradizione italiana, aprire il dibattito, ma senza proporre una propria teoria.⁵ La trattazione tende ad esaltare la propria tradizione, a vedere nel poema epico il genere precursore del romanzo e a sottolineare il primato, tutto nazionale, della narrazione in versi rispetto a quella in prosa, nonché del tema esclusivamente amoroso del genere.⁶ In questo modo la valutazione del nuovo romanzo proveniente d’Oltralpe (in prosa e con un’argomentazione scarsamente eroica) non potrà essere positiva e le opere faranno fatica ad identificarsi degne all’interno della tradizione nazionale.⁷

³ HUET, 1977, pp. 3-4.

⁴ CRIVELLI, 2002, pp. 21-30.

⁵ Ivi, p. 24: «la critica letteraria ha sempre individuato uno stretto rapporto tra la genesi dei romanzi epici in versi e la forma del romanzo. Dai commenti di genere ‘narratologico’, dedicati allo studio della *fabula* nei testi epici, non è mai però sorta [...] una teoria del romanzo in senso stretto. Questa è invece la carta che viene posta sul tappeto dal trattato di Huet, la cui traduzione offre le basi teoriche necessarie a dar via ad un dibattito teorico autonomo circa il romanzo in prosa.»

⁶ Per un discorso più organico sul dibattito critico al romanzo si veda CRIVELLI, 2002, pp. 49-72 (*Il dibattito sul romanzo in Italia nel XVIII*).

⁷ «Sta di fatto che la veste linguistica dei nuovi romanzi scritti in prosa, e i loro argomenti scarsamente eroici, non potevano trovare posto in una visione estetizzante e una prospettiva evolutiva dell’opera letteraria: la prima, importante differenziazione tra il romanzo inteso all’italiana come scritto in versi e di tema eroico-amoroso e il

La polemica legata al romanzo in Italia lungo il XVIII secolo viene per buona parte scatenata dall'impossibilità di tradurre, come anche in altre lingue romanze, e identificare il nuovo termine inglese *novel*, in opposizione a *romance*.⁸ Tuttavia l'inesistenza di un termine che possa nominare una categoria, non implica l'assenza di questo tipo di produzione, ma semmai una situazione difficile e magmatica nel riconoscimento dei canoni: «In Italia il problema è aggravato dal mancato riconoscimento dell'esistenza di prove autoctone del *novel*.»⁹

L'appellativo 'nuovi' usato fin dal XVIII secolo per rimarcare i romanzi moderni, indica la volontà di distaccarsi da una tradizione precedente, in veste di una proposta commerciale innovativa e attrattiva (lo stesso avviene guarda caso anche per la commedia). La novità risiede nella forma (la prosa rispetto al verso), nel contenuto (vicende amorose e avventurose, piuttosto che eroiche) e nel genere (il mondo del possibile, invece che quello del meraviglioso).¹⁰ La volontà di proporre una storia verisimile compare fin dal frontispizio, dove alla parola 'romanzo' si preferisce sostituirla con una più veritiera (come *Memorie di...*, *Storia di...*, *Avventure di...*, *scritte da...*) che definisca il contenuto «attraverso collaudate diciture pseudo-realistiche».¹¹

Il rapporto con la realtà, con il fatto storico e la questione della verosimiglianza costituiscono un problema fondamentale nel dibattito sul romanzo in Italia. Definire il romanzo 'storie finte' serve per distinguerlo dalle 'storie vere' e far rientrare la discussione nella questione della verosimiglianza. I romanzi si distinguono dalla favola e dalla storia: dalla prima perché ammettono il meraviglioso, ma l'invenzione è al servizio della verità e della realtà; dalla seconda perché i romanzi non sono veri, sono delle *fiction*.¹²

nuovo romanzo 'importato' viene così a risolversi quasi inevitabilmente in una valutazione negativa del *novel*.» [CRIVELLI, 2002, p. 26].

⁸ A livello terminologico il nuovo genere avverte delle difficoltà: «E tuttavia, anche nelle altre lingue occidentali europee il concetto trascorre un periodo di instabilità terminologica. Anche lì si ha il senso della novità e si usano sperimentalmente parole diverse, spesso accostando a 'romanzo' aggettivi che volta a volta lo delimitano e lo specificano. Alla fine, però, sarà sempre il termine già noto, più antico, a prevalere.» [LORETELLI, 2005, pp. 22-23]. Come aggettivo 'novel' significa 'nuovo, recente, fresco, giovane' e come sostantivo 'notizie, novità'. Già agli inizi del XVII secolo 'novel' identificava la 'novella'. La prima apparizione del termine per designare il nuovo genere è di William Congreve che nella prefazione al lungo racconto *Incognita: or Love and Duty Reconcil'd* (1692) distingue tra 'romance' (narrativa di epoca medievale e rinascimentale, costruita sugli amori costanti e sul coraggio indomito di eroi e eroine, con un linguaggio altezzoso, eventi miracolosi e imprese impossibili) e 'novel' (il racconto contemporaneo, di natura più familiare, «mostra gli intrighi in azione», deliziando il lettore con fatti bizzarri, ma non del tutto insoliti e impossibili «non tanto distanti da quanto crediamo sia vero»). [LORETELLI, 2005, p. 23]. Il termine assume pieno significato solo nella metà del Settecento, nel 1753 con la prefazione a *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* di Tobias Smollett, ma diventa comune verso gli anni settanta, quando Clara Reeve, in *The Progress of Romance* (1785) fissa la distinzione tra 'romance' e 'novel'. [LORETELLI, 2005, p. 25].

⁹ CRIVELLI, 2002, p. 31. Le ricerche condotte da Attilio Motta [MOTTA, 1997, pp. 65-78] relative alla voce 'romanzo' e ai suoi derivati sui dizionari italiani del XVIII secolo (originali e traduzioni), dimostrano come in Inghilterra e Francia la definizione di 'romanzo' si identifichi con una scrittura in prosa, di discendenza greco-orientale. La parola 'romanzo' avrebbe origine dal francese medievale, in cui indicava la lingua parlata dal popolo in opposizione a quella letteraria, solo con il tempo è andata indicando un genere di scrittura: «Sempre in Francia, nel corso del XIII secolo, avvenne passaggio cruciale, con il quale furono [...] trasferiti in prosa, e raggruppati in grandi cicli narrativi, i romanzi cortesi che nel secolo precedente erano stati composti in poesia'. Qui trova dunque origine la specificità del romanzo come narrazioni in prosa, e del francese come lingua di queste narrazioni» [CRIVELLI, 2002, p. 38]. In Italia, invece, la nozione di romanzo dipende da una ascendenza medioevale e rinascimentale con le composizioni epiche in versi: «Il *novel* si rifà infatti, anche nelle forme della sua produzione italiana, ai modelli culturali transalpini e agli antecedenti da essi evocati, scavalcando così di netto il punto di riferimento più tradizionale per l'Italia, ossia le prove medievali e rinascimentali in versi. Non stupisce allora che esso venga percepito come un fenomeno estraneo, a cui la classe colta si fa un dovere di opporre resistenza.» [ivi, p. 32]. Per una storia dell'evoluzione del romanzo moderno rispetto ai modelli precedenti cfr. ivi, pp. 37-48.

¹⁰ Ivi, p. 37.

¹¹ Ivi, p. 33. Si veda anche TAVAZZI, 2011.

¹² THOREL-CAILLETEAU, 2002, pp. 66 e 67: «Il romanzo non riflette dunque sulla realtà, sempre singolare e ogni volta diversa, ma la idealizza e la rende piacevole; in questo senso, esso rientra nell'ordine della *mimesis*, che sostituisce ai mostri e ai cadaveri la loro rappresentazione, e stende un velo di bellezza sul mondo nel quale siamo

Uno dei temi più dibattuti riguarda la superiorità della narrazione storica, perché vera, rispetto a quella romanzesca in quanto verosimile.¹³ Tuttavia, se la storia può essere utile ai governanti, di certo non può avere la medesima portata educativa per un privato cittadino. Infatti se l'obbiettivo del romanzo è il *docere delectando* e la storia è il racconto della realtà, essa non può offrire solo modelli di virtù, mentre il romanzo, propenso al verosimile, può porsi a un livello istruttivo e di diletto maggiore, perché può ergersi come modello ideale, rappresentativo di valori morali e funzioni sociali. Quindi se il contenuto del romanzo è candidamente collocato sul filo della morale comune, attraverso il mezzo stilistico del verosimile, il suo fine sarà unire l'utile al dilettevole.¹⁴

Nel rapporto tra verosimile e meraviglioso Huet segnalava un tratto distintivo tra romanzo e poema epico: «Nei Poemi, per quanto verosimili sempre, c'è più meraviglioso; nei Romanzi, per quanto vi sia talvolta del meraviglioso, c'è più verosimile.»¹⁵ La dimensione magica presente sia nelle favole, sia nel poema cavalleresco, non trova più posto nella nuova narrazione in prosa «in cui i protagonisti e le protagoniste passano sì attraverso mille avventure al limite del credibile, ma operano sempre in un orizzonte a tinte realistiche.»¹⁶ A sostituire la magia o gli eventi soprannaturali (ovvero il meraviglioso), come elemento modificatore di un equilibrio prestabilito, subentra un dato più 'realistico', il destino (capace di assumere diverse connotazioni, come quella divina della provvidenza).¹⁷ Sia il meraviglioso, sia il destino non sono governati dall'uomo, ma se il meraviglioso implica l'imporsi di leggi totalmente estranee a quelle in vigore nel mondo reale, il «destino agisce infatti nello stesso ambito delle leggi che governano la vita umana, ed opera per lo più sotto forma di una realtà ben nota all'uomo, il caso.»¹⁸

Il quadro sintetizzato fin qui denota un dibattito vivo e ancora in atto durante la metà del XVIII secolo in Italia. Le critiche e le incertezze (a iniziare dall'identificazione terminologica) rimarcano una situazione non ancora canonizzata nel campo letterario e una notevole difficoltà nel determinare 'in cosa consista' e 'come venga recepito' il romanzo moderno nel momento stesso della sua diffusione.¹⁹ Le problematiche insite nella decodificazione del romanzo come forma, genere e contenuto, sono dovute a limiti demarcativi assai fluidi: il romanzo è un racconto profano, in prosa; scritto per sviluppare degli episodi in vista di un lieto fine; è una finzione verosimile; ha per oggetto l'interiorità dell'uomo e l'amore; ha come fine il *docere delectando*; secondo una poetica della *mediocritas*, in cui gli stessi

prigionieri» e «Mentre la Storia ha per oggetto gli avvenimenti e le persone così come appaiono, il romanzo elabora, accanto ai fatti veri e verificabili, una verità *interiore*, e mostra quello che gli uomini hanno dentro.»

¹³ Si veda CRIVELLI, 2002, pp. 49-55.

¹⁴ Ivi, p. 55: «[la retorica classica] già distingueva tra *fabula* (racconto che non è né vero né verosimile), *historia* (che è vera nei fatti e verosimile nella sua resa letteraria) e *argumentum* (il genere di narrazione che, pur narrando di cose non vere, risulta verosimile). I difensori del romanzo settecentesco tentano l'identificazione del genere con la categoria retorica della 'ficta res quae tamen fieri potuit' (*Ad Herennium*, I 8 13), sottolineandone con fervore sia alle peculiarità stilistiche – si tratta di una *narratio probabilis*, che vuole dunque persuadere il pubblico di una sua verità, spesso di ordine morale –, sia il fine, che è principalmente quello del *delectare*. Della narrazione storica, il romanziere usa la categoria del verosimile; della narrazione magico-fantastica, il romanziere coglie la poeticità di un fatto irreali: è solo il romanzo poter unire questi due aspetti, l'utile e dilettevole, in un'unica opera; tanto più riuscirà, quanto meno i due aspetti sembreranno in contrasto fra loro.»

¹⁵ HUET, 1977, p. 4.

¹⁶ CRIVELLI, 2002, p. 27

¹⁷ Thomas Pavel nota come già nel passaggio attraverso l'epica alla tragedia «la posizione degli dei si fa più distante, il loro intervento meno frequente e la loro individualità più impalpabile. Prendendo lentamente il posto del Fato, iniziano ad assumere un nuovo ruolo, quello di forza onnipotente che guida dall'alto il destino degli uomini. Ciò nonostante i protagonisti umani della tragedia restano immersi nel mondo che li circonda alla stregua degli eroi epici.» Nel romanzo greco idealista gli dei sono esseri invisibili e impersonali, il loro nome può sopravvivere, ma è poco più che una controfigura della Provvidenza: «gli antichi dei sono assorbiti dal Fato onnipotente che li sovrasta» [PAVEL, 2015, pp. 50 e 51].

¹⁸ CRIVELLI, 2002, p. 28.

¹⁹ LORETELLI, 2005, p. 19: «sono comparse anzi numerose teorie dell'origine del romanzo, le quali peraltro la collocano tutte concordemente nel Settecento. Eppure, non mi pare, siano stati ancora individuati quei tratti formali che realmente contrassegnano il genere.» Secondo i sistemi letterari 'classicisti' nella prima metà del secolo il romanzo è bollato come «genere ibrido e incompatibile rispetto al quadro delle categorie storico-poetiche esistenti; viene ritenuto un dispositivo narrativo inaffidabile, inficiato da una fisionomia camaleontica e irregolare, virtualmente ingovernabile in prospettiva di una sua canonizzazione ufficiale» [BIETOLINI, 2011, p. 141].

personaggi sono considerati nella loro mediocrità ed impiega uno ‘stile mediocre’ (privo di ornamenti retorici e di riferimenti letterari).²⁰

Questa situazione d’incertezza nasce probabilmente dalla tarda comparsa del romanzo nel campo delle lettere e da un’assenza di una vera e propria ‘*ars poetica*’, ovvero di una teoria all’interno dei tradizionali canoni letterari (al contrario ad esempio dell’epica o della tragedia). Le definizioni piuttosto vaghe e generiche sono il risultato al quale la critica settecentesca può arrivare in mancanza di precetti classici. Il pericolo è assumere come univoche alcune conclusioni affrettate, ad esempio partire per una definizione sulla base della fruizione, come un genere di consumo, dedito al divertimento e al passatempo principalmente delle donne.²¹ In ciò rientrerebbe anche l’aspetto materiale: a partire dal Seicento si presentano come libri di piccolo formato, rilegati modestamente, da tenere in tasca per leggerli in raccoglimento e solitudine, in quanto si tratterebbe di oggetti a buon mercato il cui consumo è individuale.

Da qui il tentativo d’identificazione del genere sulla base dell’individuazione di *topoi* stilistici o contenutistici: «L’analisi dei *topoi* serve infatti a mettere a nudo gli ingranaggi con cui la macchina del romanzo produce avvenimenti.»²² Tuttavia anche questa strada può risultare incorretta se percorsa come univoca. Infatti l’elenco di alcuni luoghi comuni non risulta esclusivo al solo genere romanzo, ma condiviso con altri (come la novella o la stessa commedia): un manoscritto ritrovato; un giovane che intraprende un viaggio di formazione in paesi stranieri; una conversazione ascoltata involontariamente; l’amore che nasce nel momento in cui gli sguardi si incrociano; un rapimento; un eroe ridotto in schiavitù e un’eroina rinchiusa in un serraglio; una riconoscimento delle rispettive identità; il ritiro in convento; una morte ecc...

Non esiste infatti una corrispondenza netta e biunivoca fra temi e generi: i primi si irradiano dappertutto, in tutte le forme letterarie, anzi in tutte le espressioni artistiche; i secondi sono delle pratiche fluide, che si trasformano talvolta anche radicalmente nei diversi contesti storici. Tutto ciò è particolarmente vero per un genere proteiforme come il romanzo, mai codificato dalla retorica classica e classicista, e quindi non legato ad una serie di valori forti, come è accaduto invece al suo antecedente illustre, all’epica.²³

Un’ulteriore problematicità è insita nella natura osmotica del romanzo, in grado di riunire in sé le peculiarità e i canoni di altri generi.²⁴ A ben vedere la stessa definizione fornita da Huet al romanzo

²⁰ THOREL-CAILLETEAU, 2002.

²¹ Se è vero che il romanzo nasce in una società più attenta al punto di vista femminile, è anche vero che il binomio romanzo-donna non è così diretto, non a caso spesso i romanzi sono scritti da uomini, letti da uomini e criticati da uomini: «La questione del pubblico [...] non è fatta una questione piana. Nozione di femminile si sommano passivamente [...] numerose altre componenti, a carattere più o meno negativo o riduttivo, in una mescolanza di sopra sensi che viene nel suo insieme a costituire il giudizio di comodo attraverso cui relegare il genere ai margini della cultura ufficiale. La scrittura non in versi ma in prosa, la lingua anticruscante, i temi realisti e i protagonisti antieroiici, il successo di massa: questo e altro si può denigrare efficacemente grazie ad un’unica, emblematica definizione del romanzo come “cosa da donne”.» [CRIVELLI, 2002, p. 72].

²² FERRAND, 2002, p. 113. La SATOR (Société d’Analyse de la Topique Romanesque) riunisce un centinaio di studiosi che a partire dal 1986 hanno elaborato una banca dati che è attualmente disponibile on line con il nome di Sartorbase (www.sartorbase.org). Dalla SATOR «il *topos* è definito come una sequenza narrativa ricorrente, una scena che attraversa con infinite modificazioni la lunga storia del genere, che il romanzo reinterpreta e varia in forme diverse ma di cui ha bisogno per raccontare le sue storie» [FERRAND, 2002, pp. 115-116].

²³ BERTONI-FUSILLO, 2002, p. 31. La novella è sicuramente la forma che più delle altre si interseca con il genere romanzo, (si pensi al *topos* degli amanti separati che si ricongiungono nel lieto fine). Quando la novella assume forme più lunghe e articolate è facile la confusione con il romanzo stesso: «Tanto che già nel XVII secolo, sono parole di Nigro, ‘quasi tutti i novellieri [...] sono pure romanzieri e sulla definizione separata degli esercizi è spesso difficile pronunciarsi, non solo per la onnivocità del romanzo.’» [CRIVELLI, 2002, p. 39]. Sulla distinzione dei due generi vedi BIGAZZI, 1996.

²⁴ THOREL-CAILLETEAU, 2002, p. 59: «L’assenza di regole definite potrebbe dunque dipendere dal fatto che il romanzo riunisce in sé tutti gli altri generi e, con essi, canoni differenti. Si può osservare poi che il romanzo ha fatto tardi la sua comparsa, e ha acquistato una patente di nobiltà ancora più tardi: benché invadente, è un genere

potrebbe essere applicata ad altri generi, come alla commedia, con l'unica sostituzione del riferimento al fruitore dell'opera (ovvero tra lettore e spettatore).²⁵ La demarcazione di genere tra la commedia e il romanzo non è così netta: ciò che è costitutivo per il romanzo, lo può essere anche per la commedia e viceversa. Prova di questo rapporto simbiotico è costituita dalla reciproca esigenza di legittimarsi vantando delle dipendenze l'uno dall'altro a seconda della necessità. Un esempio è costituito dal romanzo in Francia durante il XVII secolo che per essere riconosciuto come genere ha bisogno di trovare un degno discendente e lo scruta nella commedia, con la quale condivide forme e fini.²⁶ Viceversa nel XVIII secolo la commedia ha bisogno di rinnovarsi e per farlo guarda al parente più stretto, ovvero il romanzo moderno: «Il genere minore del romanzo si era in Inghilterra accreditato nello specchio del teatro e della commedia, a Venezia è la commedia a nutrirsi, salvo poi la mossa ulteriore di riconduzione chiariana dal teatro romanzesco al romanzo ispirato all'esperienza teatrale.»²⁷

Il romanzo e il romanzesco in scena²⁸

Il successo del romanzo nel teatro veneziano di metà Settecento è motivato anche da alcune spinte esterne, come la diffusione dei romanzi moderni d'Oltralpe attraverso l'incremento delle traduzioni, per opera, come nel caso di Chiari, degli stessi commediografi, generando dunque un contatto diretto e stretto tra modelli e possibili adattamenti.

Inoltre i drammaturghi sono i primi a recepire quanto il romanzo stesse permeando l'interesse della società e un aspetto presente nelle commedie è il preponderante riferimento metaletterario al nuovo genere.²⁹ Le citazioni all'interno del ciclo dell'orfano di Chiari persuadono di una maggiore contiguità tra la traduzione italiana (*L'Orfano fortunato*) e il progetto della messa in scena (contiguità non riscontrata ad esempio nel caso della *Dilogia della Marianna*). Si allude alla presenza inequivocabile di un disegno che parte dal romanzo e giunge alle commedie:

<i>Tom Jones</i> ³⁰	<i>L'histoire de Tom Jones</i> ³¹	<i>L'Orfano fortunato</i> ³²	<i>L'Orfano riconosciuto</i> ³³
Sophia, confused as she was, answered <i>this bombast</i> (and very properly I think) with a look of inconceivable disdain. Mylord then made another and a	Sophie, quoique troublée, répondit à ces grands mots, & assez bien je crois, par un coup d'œil plein de mépris. Mylord, fit alors une autre harangue, & très-	<i>A queste romanzesche parole</i> Sofia rispose con un'occhiata, in cui dipinta vedevasi la rabbia, e il disprezzo. Milord le parlò allora in istile diverso, ma sulla stessa materia,	SOFIA Se tutto vedeste il pregio delle vostre espressioni, non le impieghereste meco sì male, quando ne potete abbellire <i>qualche Romanzo</i> .

minore e solitamente disprezzato – ancora i romantici cercavano la gloria nella scrittura teatrale, e consideravano il romanzo un semplice ripiego.»

²⁵ Sul tema della dipendenza e comunanza tra romanzo e commedia si veda VESCOVO, 2015 (2), pp. 203 e seguenti.

²⁶ Nella Francia del XVII secolo, scrivendo *L'Histoire Comique de Francion*, Charles Sorel guarda al genere drammatico nel tentativo di nobilitare il romanzo attraverso il teatro: «Il faut reconnoistre en effet qu'une Piece de Theatre, n'est qu'une partie du vray Poëme, qui pour estre complet, outre les entretiens reciproques des personnes qui y sont introduites, doit comprendre les descriptions des lieux, la representation des mouvemens de l'esprit et du corps, et toutes les actions qui peuvent estre produites dans la vie. C'est ce qui se trouve dans le Poëme Epique et Heroïque, et de tout cecy les Poëmes Dramatiques qui sont le Comedies et les Tragedies, ne rapportent queles paroles.» [SOREL, 1671, pp. 203-204.] Sull'argomento si veda il contributo di FRANCHETTI, 2001.

²⁷ VESCOVO, 2016, p. 94.

²⁸ Per una valutazione della categoria «romanzesco» nelle opere di Goldoni e Chiari rinvio ai recenti studi di Vescovo: la voce «romanesque» da lui curata nel *Dictionnaire Goldoni* di prossima pubblicazione [ringrazio per la lettura in anteprima della bozza] e VESCOVO, 2016.

²⁹ Infra pp. 299-315, si rimanda direttamente al capitolo dedicato a *Il bugiardo* per l'importanza del riferimento metaromanzesco.

³⁰ TJ, t. III, l. XV, c. V, pp. 250-251. Il corsivo è mio.

³¹ LP, t. III, l. XV, c. IV, pp. 203-205. Il corsivo è mio.

³² OF, t. III, l. XV, c. IV, pp. 124-125. Il corsivo è mio.

³³ ORI, II-3, pp. 337-338. In scena sono Sofia e Milord Fellaman. Il corsivo è mio.

longer speech of the same sort. Upon which Sophia, trembling, said	longue, sur le même sujet; jusqu'à ce que Sophie, tremblante & impatientée, lui coupant tout à coup la parole....	finattanto che Sofia impaziente, e sdegnata, troncandogli le parole in bocca, soggiunse	FELLAMAN <i>Romanzo</i> voi chiamate la storia dolorosa, ma vera, dell'amor mio?
--	---	---	--

«Romanzesche parole» è un'aggiunta de *L'Orfano fortunato* rispetto al testo di La Place il cui significato si trova nella battuta di Lord Fellaman: «Romanzo voi chiamate la storia dolorosa, ma vera, dell'amor mio?». L'innamorato marca la diversità intercorrente tra la sua penosa storia d'amore e quelle raccontate nei romanzi, la diversità sta nella veridicità, il suo è un dolore vero, esistente, mentre quello romanzesco è verosimile, frutto della fantasia dello scrittore. Il rinvio al romanzo nella commedia assume una valenza allusiva 'al quadrato' perché rimanda alle *romanzesche parole* già presenti nel modello di riferimento (*L'Orfano fortunato*) e sembra proporre una chiave quasi apologetica della drammaturgia teatrale rispetto al testo narrativo.

In commedia 'romanzesco' acquisterebbe una duplice accezione. La prima ricorre in questo esempio tratto da *L'Orfano riconosciuto* (terza commedia della trilogia):

BELLAMIN Perché sacrificate ad una passione puerile la vostra fortuna. Perché i benefizi miei sacrificate alle chimere fallaci d'una *fedeltà romanzesca*. Perché sacrificate una mia pari ad una fanciulla, il cui miglior capitale è un po' d'apparenza; e su questa ancora ci saria da discorrere.³⁴

Durante un esteso dialogo con Jones, Ladì Bellamin, innamorata del protagonista, è scossa da profonda gelosia nei confronti di Sofia. La donna sottolinea come l'amore e la fedeltà di Jones per Sofia possano assumere tratti 'romanzeschi' agli occhi della società, ovvero irragionevoli, pazzeschi, irreali. Quindi, in una prima valenza, 'romanzesco' assurge a significato di illogico, esagerato, verosimile, ma non vero. La seconda accezione si manifesta nel seguente esempio:

*L'orfano riconosciuto*³⁵

JONES [...] Ma... che involto ... che biglietto è mai questo? ... e chi me lo manda? ... In Londra io non conosco persona; né so d'aver altrove alcuna corrispondenza. Vediamo.

Legge

Jones ... Che sento! Anche il vero mio nome si sa?

Quella, che vi scrive, è la Regina delle Fate; perché nessuno sa dove abiti, né chi sia. Se volete che ella faccia la vostra fortuna, venite oggi mascherato al Parco. Il nastro, che qui annesso vi manda, deve servirvi di contrassegno al cappello, acciocchè vi distingua. Ubbiditela; e vivete felice.

Faccia vedere il Nastro, che deve essere particolare, per farsi distinguere.

Questa si mi sorprende ... e un'avventura ella pare riccopiata da qualche *Romanzo* ... Jones, cosa risolti? ... Di che mai può temersi? ... Si risolva, si ubbidisca, si vada ... Se mai fosse questo un invito della mia cara Sofia, non sia vero che io manchi a me stesso.

L'ardir mi regge il piè, la speme il cuore:

Ragion m'è scorta; e mio compagno è amore.

*L'orfano fortunato*³⁶

A M. Jones.

Chi ti manda questa maschera è la Regina di tutte le Fate. Renditi degno della bontà sua non trascurando i suoi ordini.

L'accidente avea un aspetto troppo bizzarro, perché Tommaso non s'invogliasse di vederne la fine. Sicurissimo di non esser conosciuto in Londra, che da Madama Fitz Patrich, si lusingò, che un tal invito le venisse appunto da lei; e che la sua cara Sofia vi potesse avere qualche parte.

In questo caso, il riferimento al romanzo demarca il campo dell'avventuroso, intrigante e pericoloso. La scena, infatti, presenta tutti gli ingredienti del genere romanzo: c'è una missiva anonima all'origine di una serie di intrighi.

Ne *L'incognita* di Goldoni l'utilizzo del riferimento al romanzo serve a descrivere lo sviluppo dell'azione: una quantità spropositata di eventi (denominati «avventure»), compresi nell'arco delle

³⁴ ORI, I-6, p. 322. Il corsivo è mio.

³⁵ ORI, I-7, pp. 328-329. La sottolineatura è mia.

³⁶ OF, t. III, l. XIII, c. V, p. 22. La sottolineatura è mia.

ventiquattro ore e in un luogo circoscritto, acquistano l'appellativo di romanzeschi, appunto perché sorprendenti, ma verosimili, i quali per analogia ricordano gli accidenti raccontati nei romanzi.

BEATRICE Tante cose mi ha dette, che troppo vi vorrebbe a rammentarsene. Il padre fuggito, la madre quasi violata, due fratelli uccisi; un vecchio l'ha raccolta bambina... Cose, vi dico, da formare *il più bel romanzo del mondo*.³⁷

OTTAVIO Io resto attonito. Che dite voi di *questa strana avventura?* (a Florindo)

FLORINDO Rosaura non può essere fuggita. O è stata rapita, o è stata scacciata: chiunque sia il traditore, me ne farò render conto. (*parte*)³⁸

LELIO [...] Sarà un'*avventuriera*, ed io mi lascerò fuggir dalle mani una sì bell'*avventura?*³⁹

ELEONORA Quanti accidenti! Quante disgrazie! Oh cielo! *Dove anderà a finire l'inviluppo di tali e tante avventure?* (*parte*)⁴⁰

Questa linea metatestuale, di scambio simbiotico tra romanzo e teatro, è a maggior ragione pregnante se una battuta di chiaro valore metalettico viene posizionata in chiusura della commedia e recitata dal capocomico, Giorolamo Medebach, nei panni di Ottavio:

OTTAVIO [...] Gran casi, grandi accidenti accaduti sono in un giorno e in una notte! Nell'ore dell'ozio, di tali avvenimenti vo' *formarne un romanzo*, dal quale un giorno potrà *cavarsi una qualche buona commedia*.⁴¹

Ottavio vuole trarre materiale per una commedia da ciò che sta accadendo in scena, che dunque si presume vero. Un personaggio della finzione si fa qui depositario di materiale, 'per lui reale', per possibili lavori futuri (da un romanzo a una commedia) per conto dell'autore di tale finzione.

1. Il 'romanzesco' per Pietro Chiari

Non si può negare che una delle qualità di Pietro Chiari sia la propensione alla sperimentazione e contaminazione tra generi letterari più alla moda (lettere, commedie, romanzi; romanzo e commedia, romanzo e autobiografi), una spinta sollecitata dalla convenienza personale e dai vincoli e interessi contrattuali. Certamente la decisione di dedicarsi alla scrittura di romanzi a partire dal 1753 non è casuale, ma nasce da tappe di collaudo precedenti, una tra queste la traduzione di romanzi dal francese.⁴² Significativo in tal senso che nel momento in cui l'abate si accinge a pubblicare il suo primo romanzo, *La filosofessa italiana*, al fine di nobilitarlo, lo spacci come una nuova traduzione di un'opera francese:

Questo Romanzo, che espongo alla luce del Pubblico, è tanto nuovo, che l'ho ricevuto da Parigi a foglio per foglio, secondo che usciva dal Torchio; e posso dire con tutta franchezza, che in Italia non l'ha ancora veduto nessuno. Chi ebbe la benignità di mandarmelo con tanta attenzione, m'assicura; e può per la capacità sua assicurarmelo; esser egli migliore di quanti ne sono usciti fin ora: più istruttivo della *Marianna*, più tenero della *Pamela*, più intrecciato dalla *Contadina*, più vago, e, dirò così, filosofico del *Filosofo Inglese*, che pur fu ricevuto con tanto compatimento.

³⁷ MN, III, pp. 813-814 (*L'Incognita*, I-18). Il corsivo è mio.

³⁸ MN, III, p. 813 (*L'Incognita*, I-17). Il corsivo è mio.

³⁹ MN, III, p. 823 (*L'Incognita*, II-7). Il corsivo è mio.

⁴⁰ MN, III, p. 828 (*L'Incognita*, II-8). Il corsivo è mio.

⁴¹ MN, III, p. 861 (*L'Incognita*, III-scena ultima). Il corsivo è mio.

⁴² VESCOVO, 2016, p. 86: «Chiari – principale responsabile della voga romanzesca nel teatro veneziano di mezzo Settecento, anche se non il primo a ridurre romanzi per la scena, posto il primato della *Pamela* goldoniana – viene scaricato prima dalla sua compagnia di partenza, con cui si era inventato il romanzo teatrale a puntate, e diventa poi un romanziere di successo, rientrando infine nella scrittura teatrale e occupando la casella lasciata vacante da Goldoni presso la compagnia Medebach»

Il solo suo titolo basta a metter curiosità nelle persone di spirito; e nelle Donne particolarmente, che si dilettono di passar qualche ora leggendo. Se l'esito corrisponderà alla mia aspettazione, ed avrà la buona sorte esser gradito, gli succederanno gli altri due tomi già tradotti a quest'ora, senza che il Pubblico abbia da impazientarsi per desiderio d'averli. In raccomandazione del medesimo non dico di più. Chi lo legge, deve decidere; e se arriva a piacerli, sarà gloria mia di non averlo ingannato.⁴³

Chiari insiste sulla novità del primo tomo del romanzo stampato a Parigi e appena giunto tra le sue mani; con la traduzione spera di fare cosa gradita al pubblico e se così fosse, non si risparmia dal promettere di avere già pronta la continuazione. Le stesse precauzioni sono utilizzate dall'editore Fenzo nella prefazione al libretto *L'orfana, o sia la forza della virtù* (prima puntata del *Dittico della Marianna*); si aggiunga che, come per la commedia, anche nel frontespizio del primo tomo a *La filosofessa italiana* non è citato il nome dell'autore.⁴⁴ Si può concludere che in entrambi i casi è lampante l'intento preventivo e promozionale nel momento in cui si propone al mercato (editoriale o teatrale) un nuovo prodotto, celato sotto l'ala protettiva della traduzione o del modello romanzesco proveniente d'Oltralpe. Inoltre la protagonista cita proprio i due romanzi, *La Marianna* e *La contadina ingentilita*, dai quali Chiari poco tempo prima aveva tratto per le scene due dilogie di successo, a segnare una marcata linea evolutiva tra attività traduttiva e teatrale, per approdare infine a quella di romanziera.

Mi conviene adunque essere di parola gratitudine. Oltre di ciò, io scrivo le avventure mie, non quelle degli altri. Se la *Contadina ingentilita*, e la sventurata *Marianna* avessero fatto anch'esse questo riflesso, non avrebbero dato luogo nelle loro memorie a tante lunghissime istorie di persone affatto straniere; e facendo meno voluminosa la loro vita, l'avriano forse resa più bella.⁴⁵

Nell'adattamento di un testo narrativo per le scene il commediografo procede in maniera lineare e analitica: dalla lettura del testo originale passa alla traduzione, dalla quale trae spunto per i dialoghi della riduzione teatrale.⁴⁶ Inoltre il suo romanzesco nasce dalla ripresa diretta dalla trama di un romanzo, dunque l'opera è chiaramente riconducibile al modello e potrebbe essere denominata più che «commedia romanzesca», «commedia [tratta] da romanzo». Le ragioni che devono aver spinto Chiari a ispirarsi al romanzo sono tre: in primo luogo la trama ben strutturata e di sicuro successo può evitare al commediografo un faticoso lavoro di *inventio*; in seconda istanza, una commedia nata sulla falsariga di un testo già scritto, con un suo pubblico e di fama, può destare la curiosità e l'attesa dei destinatari; infine la trama dei romanzi offre l'opportunità a Chiari di introdurre nel suo teatro temi nuovi.⁴⁷ Per un lettore contemporaneo, un influsso così eterogeneo di materiali, dal romanzo alla commedia e dalla commedia al romanzo, può apparire alquanto paradossale. In realtà una più ampia gamma di codici letterari utilizzati, implica un maggior potenziale di destinatari e a sua volta presuppone un ventaglio di mercato più ampio. Inoltre sfruttare il materiale letterario proveniente da romanzi, da commedie antiche o moderne non è per Chiari una mancanza di originalità o un plagio, bensì il merito del poeta è quello di aver saputo ordinare in modo sorprendente un intreccio già esistente.⁴⁸ Lo spettatore sarà dunque più attento alle modalità di risoluzione, a 'come' l'autore rappresenta l'azione, piuttosto che al contenuto della trama, perché già conosciuto.⁴⁹

Un esempio del procedere di Chiari è offerto dal rapporto con il *Tom Jones* di Henry Fielding.⁵⁰ Nel 1749 l'autore inglese pubblica a Londra *The History of Tom Jones, a Foundling*, in sei volumi, presso l'editore Millar. Il successo è straordinario: quattro edizioni in un anno e sin da subito hanno vita

⁴³ CHIARI, 2004, p. 29. Sull'argomento cfr. FERRAND, 2011.

⁴⁴ CHIARI, 2004, p. 15 (*Introduzione* a cura di Carlo A. Madrignani).

⁴⁵ Ivi, p. 300 (tomo II, V parte, articolo IX).

⁴⁶ Per le commedie romanzesche di Pietro Chiari infra *Appendice 11. Le commedie di Pietro Chiari tratte da romanzi*, p. 495.

⁴⁷ EMERY, 1988, p. 312.

⁴⁸ MADRIGNANI, 2000, pp. 25-27.

⁴⁹ PIZZAMIGLIO, 1986, p. 255.

⁵⁰ Si veda BONOMI, 2015 (2).

traduzioni in varie lingue. Nel febbraio del 1750, Pierre Antoine de La Place pubblica a Parigi l'*Histoire de Tom Jones, ou l'Enfant trouvé* che raggiunge una fama tale da risultare il secondo romanzo tradotto più diffuso in Francia nel XVIII secolo.⁵¹ È il testo francese a circolare a Venezia, dal quale Pietro Chiari ricava una propria versione, *L'Orfano fortunato*, pubblicata dall'editore Giovanni Tevernin nell'aprile del 1751.⁵² L'abate non si limita alla traduzione, ma dalla stessa versione trae materiale per tre commedie, andate in scena a non molta distanza.⁵³ Inoltre la traduzione italiana non è fortuita, ma finalizzata all'adattamento teatrale, alla composizione di un nuovo genere di commedia: una sorta di 'commedia romanzesca di formazione', in cui il divertimento è garantito da un intreccio ricco di avventure, mentre la morale risulta dalle estreme prove di virtù a cui sono sottoposti i protagonisti. Il passaggio da romanzo, a traduzione italiana, fino alla commedia, può essere letto come un lavoro in continua evoluzione:

<i>Tom Jones</i> ⁵⁴	<i>L'histoire de Tom Jones</i> ⁵⁵	<i>L'orfano fortunato</i> ⁵⁶	<i>Orfano riconosciuto</i> ⁵⁷
After a short pause, Jones, with faltering accents, said – “I see, madam, you are surprised” - “Surprised!” answered she; “Oh heavens! Indeed, I am surprised. I almost doubt whether you are the person you seem”.	<u>Après un moment si théâtral</u> , Jones avec une voix tremblante, Dit... j'apperçois, Madame, que vous êtes surprise... surprise! répondit Sophie: ô Ciel! si je le suis. Je doute presque encore, que vous soyez ce que vous paraissiez être...	<u>Dopo uno spettacolo, di cui non fu mai Teatro, che rappresentasse l'eguale</u> ; cominciò a dire Tommaso con voce tremante: Madama, voi siete sorpresa? Sorpresa? Rispose Sofia, e come non esserlo? Dubito ancora di non ingannarmi; e degli occhi miei non mi fido.	SOFIA Madama Miller, dove siete? ... Mia zia vi domanda! Ahimè... Che veggio? <i>Restano tutti due sorpresi, e in silenzio.</i> JONES Siete voi, Madamigella, o travedo? ... Come qua vi ritrovo? ... e perché così attonita? SOFIA Ad un tale incontro faccia meno chi può.

Nella frase precedente a quella riportata, Fielding si dichiarava incapace di restituire le sfumature sentimentali della situazione.⁵⁸ L'inadeguatezza viene risolta da La Place nella descrizione della scena in forma drammatica: solo degli attori possono rendere al meglio tale incredulità e meraviglia. In un episodio tanto carico di *suspense* (Jones rivede inaspettatamente Sofia dopo molto tempo), La Place si serve di poche parole (cinque per l'appunto) per caricare la scena di una forte notazione teatrale, il traduttore italiano sfrutta un'articolata perifrasi che nega l'immediatezza dell'istante. È significativo che la traduzione italiana decida di tradurre l'aggettivo «*théâtral*» in un giro di parole carico di valenze: il termine viene tradotto con «spettacolo / Teatro / rappresentasse», come se la traduzione presumesse già il riversamento in un vero e proprio utilizzo per la scena in grado, contrariamente da quando afferito nell'*Orfano fortunato*, di saper rappresentare un momento tanto tenero e inaspettato.

⁵¹ COINTRE-LAUTEL-RIVARA, 2003, p. 9.

⁵² BONOMI, 2015 (2), pp. 60-76. *L'Orfano fortunato* non presenta il nome del traduttore, ma è lo stesso Pietro Chiari ad alludere a una propria traduzione del romanzo in una auto-bibliografia uscita in un articolo del 7 novembre 1761 sulla «Gazzetta Veneta» (n° 78).

⁵³ Nel capitolo *Fra romanzo e Autobiografia*, in riferimento alla genesi di Pietro Chiari romanziere (nel 1753 con *La filosofessa italiana*), Franco Fido sostiene: «[Chiari] giunse alla narrativa relativamente tardi. La sua torrenziale pubblicistica documenta una fase iniziale, fino al 1749-50, di rifiuto del romanzo. [...] Ma già l'anno seguente [1750] Chiari avrebbe sfruttato dei romanzi come miniere di materiali da riciclare nelle sue commedie per il Teatro di San Samuele. Il primo contatto “professionale” col romanzo fu dunque di tipo utilitario o parassitario». [FIDO, 1988, p. 119].

⁵⁴ TJ, t. III, l. XIII, c. XI, p. 190.

⁵⁵ LP, t. III, l. XIII, c. XI, pp. 89-91. La sottolineatura è mia.

⁵⁶ OF, t. III, l. XIII, c. XI, pp. 52-53. La sottolineatura è mia.

⁵⁷ ORI, I-5, pp. 318-319. In scena sono Jones e Sofia.

⁵⁸ TJ, t. III, l. XIII, c. XI, pp.189-190: «To paint the looks or thoughts of either of these lovers, is beyond my power. As their sensations, from their mutual silence, may be judged to have been too big for their own utterance, it cannot be supposed that I should be able to express them: and the misfortune is, that few of my readers have been enough in love to feel by their own hearts what past at this time in theirs».

La datazione della *Trilogia dell'Orfano* rimane ad oggi incerta. Partendo da Ortolani, ho formulato in altra sede due ipotesi.⁵⁹ La prima: Chiari avrebbe tradotto il *Tom Jones* dal francese già nella primavera-estate del 1750, terminando e pubblicando il lavoro solo a un anno di distanza presso Giovanni Tevernin. In questo frangente nulla vieta che l'abate abbia tratto materiale per la scrittura delle commedie, rappresentate nell'autunno del 1750, confermando l'ipotesi di Ortolani. La seconda supposizione è che Chiari inizi e concluda la traduzione prima o in contemporanea alla progettazione delle commedie e la rappresentazione a Venezia andrebbe posticipata a partire dall'autunno del 1751. Questa seconda ipotesi sembrerebbe la più appropriata, in quanto lascerebbe libero campo al *Dittico della Marianna* con i due libretti programmatici usciti in contemporanea alla messa in scena, che consacra l'autore e i teatri Grimani nel nuovo genere romanzesco. Si aggiunga che la *Trilogia dell'Orfano* più che una risposta al successo della *Pamela* di Goldoni del novembre 1750 (funzione che sembra più logico attribuire al *Dittico di Marianna*), sembrerebbe essere conseguente al successo de *L'Avventuriere onorato* del febbraio 1751, commedia che lo stesso Goldoni dichiara costruita sul modello del *Tom Jones* di Fielding.

Inoltre alla fine del carnevale 1751, annunciando le novità romanzesche per la prossima stagione veneziana, nella prefazione a *L'Orfana riconosciuta* dell'edizione Fenzo, Chiari sostiene: «Già ordite per l'anno venturo alcune commedie cavate dalla *Contadina incivilita*, dalle *Avventure d'un uomo di qualità* e dalle *Avventure di Telemaco*, tre romanzi assai noti ed accreditati».⁶⁰ Il fatto che non venga citata la trilogia dell'*Orfano* tra le opere da rappresentare per l'anno comico 1751-52, sembra avvalorare la tesi di Ortolani, secondo la quale le commedie sarebbero allora state recitate nell'autunno del 1750. Tale ipotesi appare plausibile, ma è altrettanto possibile che al gennaio 1751 Chiari non avesse ancora progettato la trilogia. Inoltre nulla sappiamo sulla teatralizzazione delle opere di Prévost e di Fénelon (ma Goldoni, nel Prologo a *I viaggiatori*, allude alla genia dei 'Telemachi' chiariani lasciando supporre una realizzazione almeno del secondo dei titoli promessi),⁶¹ mentre dal romanzo del Chevalier de Mouhy fu certo tratto il *Dittico della Contadina* (*La Contadina incivilita dal caso* e *La contadina incivilita dal matrimonio*), pubblicato solo nel 1758 nel quarto e ultimo tomo delle *Commedie in prosa*.⁶² È forse possibile che dopo l'uscita della traduzione nell'aprile del 1751 de *L'orfano fortunato*, Chiari abbia pensato di sostituire per la stagione successiva le commedie tratte dall'opera di Prévost con la *Trilogia dell'Orfano* la quale, dunque, sarebbe da collocare nella stagione 1751-52 al San Giovanni Grisostomo.

Nonostante gli obblighi di unità spazio-temporale, il poeta cerca di dilatare l'ambientazione e l'arco temporale d'azione attraverso alcuni espedienti, come la suddivisione della vicenda in commedie separate (dilogie e trilogie), la ripresa di avvenimenti avvenuti in o fuori dalla scena attraverso ripetuti riassunti, il racconto degli antefatti lungo tutta l'azione o le numerose lettere.

Nel passaggio da romanzo a commedia, Chiari interviene a modificare la struttura della trama su tre livelli: cambiamenti imposti dal genere teatrale a quello narrativo; cambiamenti dovuti a un differente contesto culturale; cambiamenti volti ad ottenere un facile consenso e successo da parte del pubblico. Le variazioni legate al genere sono le più ovvie e scontate: numero di personaggi ridotto, una caratterizzazione fissa, limitazione delle ambientazioni e riduzione della durata del racconto. Inoltre il testo narrativo consente un'analisi introspettiva dei protagonisti più profonda di quello teatrale: nel romanzo possono essere descritti gli stati d'animo, i pensieri o le intenzioni in evoluzione, mentre il commediografo deve fare i conti con delle effettive limitazioni legate al genere drammatico rispetto a quello narrativo. In primo luogo deve valutare gli impedimenti materiali, ossia le dimensioni e la

⁵⁹ BONOMI, 2015 (2), pp. 74-76.

⁶⁰ OII, p. 5.

⁶¹ *Prologo che precede la Commedia intitolata i Viaggiatori* [1755, commedia poi stampata con il titolo di *Cavalier Giocondo*]: «Vedrete in questa sera parecchi Viaggiatori, / Non Ciri, non Telemachi, guerrieri o scopritori, / Ma vari ho qui raccolti ridicoli soggetti / Perché dei Viaggiatori si veggano i difetti, / E apprendasi da gente, ch'è del viaggiar amica, / Che senza un po' di senno gettata è la fatica;» [MN, XII, p. 1001]. A proposito di questi versi Ortolani scrive: «Commedie del Chiari non mai stampate. Si allude, pare, anche al *Colombo*.» [MN, XII, p. 1207].

⁶² BONOMI, 2015, pp. 107-108.

predisposizione scenica del teatro in cui allestisce il testo, fattori logistici di cambio scena o mobilità sul palco degli attori, senza contare le restrizioni economiche. In un secondo momento deve tener conto dei problemi strutturali della commedia, la trama deve essere esaustiva e chiara nell'arco della rappresentazione, rispettando i vincoli di unità aristotelici, per cui l'autore deve compiere delle scelte spazio-temporali funzionali e verosimili. Infine è necessario tenere presente per chi si scrive, sia in riferimento al destinatario, il pubblico, sia in riferimento alla compagnia a disposizione, quindi valutare il numero degli attori e la predisposizione di ognuno.⁶³

Un aspetto significativo nella trasposizione in scena de *La vita di Marianna* è la caratterizzazione della protagonista femminile. A differenza dell'eroina di Marivaux, la Marianna di Chiari risulta un personaggio monolitico, indefesso sostenitore e difensore del proprio onore e della propria virtù. Sarebbe che la caratterizzazione dei protagonisti nelle commedie dell'abate più che al romanzo moderno, sia erede di quello ellenistico.

La coppia predestinata, presente in questi romanzi e in azione nelle *Etipiche* di Eliodoro, rimane del tutto estranea al mondo. Uniti da un amore ispirato dalla Provvidenza, i due giovani protagonisti si rendono conto di essere profondamente diversi da coloro che li circondano. L'amore e la forza d'animo costituiscono la loro «cittadella interiore», solida abbastanza da resistere alla lunga serie di traversie che svelano la natura caotica del nostro mondo sublunare. Una volta superati tutti gli ostacoli, gli amanti, non diversamente dagli adepti di un culto misterico, varcano la soglia della sacra camera nuziale.⁶⁴

È pur vero che già il romanzo settecentesco riprende alcuni temi di quello antico come la centralità dell'intreccio amoroso; l'esotismo con l'ambientazione in mondi lontani; il verosimile; gli dei che si tramutano nel destino; gli eroi o le eroine che cercano di calcolare, inquadrare, evadere o dominare la sorte loro toccata; una situazione iniziale di rottura, sradicamento o evasione/fuga da un contesto noto; eroi dotati di una bellezza sovranaturale, che provoca desideri colpevoli in coloro che hanno accanto. Tuttavia la Marianna di Chiari sembra rispettare una costante ellenistica che non è ravvisabile nella protagonista di Marivaux: a teatro Marianna è un essere incorruttibile e puro, nulla e nessuno la può scalfire: «Naufragi, rapimenti, separazioni forzate, persecuzioni, prigionie e torture non hanno il minimo effetto su tali creature più pure del cristallo e più tenaci dell'acciaio. Non si arrendono mai alle avversità, non scendono a compromessi – resistono sempre.»⁶⁵ Dunque la protagonista di Chiari manca di uno sviluppo psicologico, in quanto, come gli eroi nei romanzi greci, è perfetta fin dall'inizio e si limita a resistere e superare le molteplici disavventure che il destino le impone.⁶⁶

⁶³ VESCOVO, 2016, p. 87: «Chiari è autore – come egli stesso sa e confessa – enormemente meno capace di modellare la sua scrittura sulla pelle degli attori e con gli attori (direi di più: di usare anche il contrasto con gli attori a fini creativi): non tanto il letterato che scrive per il teatro a tavolino, che sarebbe immagine falsa e fuorviante, ma lo scrittore di testi (bellissima, dopotutto, la sua immagine) concepiti come una pittura da guardare da lontano, che ha bisogno delle 'lontananze' e del concorso degli altri mezzi di spettacolo (recitazione, scene, costumi) per 'apparire', e che proprio per questo risulta – oltre che per i suoi limiti intrinseci – difficile per noi da leggere *nel libro*.»

⁶⁴ PAVEL, 2015, p. 47. CRIVELLI, 2002, p. 44: «Nel caso italiano, l'importanza del romanzo antico è stata infatti riconosciuta soprattutto in rapporto ad alcune modalità d'intreccio tipiche del romanzo seicentesco, in particolare laddove il discorso narrativo propone la formula delle avventure patetiche e dolorose di una coppia di amanti, i quali, separati dalle avventure più disparate e dai casi più crudeli, riescono tuttavia a rispettare la promessa di castità e reciproca fedeltà, per riunirsi felicemente alla fine della narrazione.» Pavel sembrerebbe sottolineare un'interessante comunione già presente tra romanzo antico e commedia antica. Infatti parlando delle *Etiopiche di Eliodoro* sostiene: «Il romanzo è pieno di imprevisti che evocano quel genere di commedia classica in cui l'amore tra due giovani sfida l'autorità dei genitori – menzogne, stratagemmi, false malattie, fuga della coppia. Nelle commedie di Menandro, Plutarco e Terenzio, tuttavia, l'amore sboccia e fiorisce nell'ambiente familiare e alla fine i giovani amanti tornano dai genitori chiedendo il loro perdono e il loro consenso.» [PAVEL, 2015, p. 55]

⁶⁵ Ivi, p. 56.

⁶⁶ Ivi, p. 57.

2. Il 'romanzesco' per Carlo Goldoni

A differenza che in Chiari, il 'romanzesco' in Goldoni è più complesso e richiede un'analisi ampia e dettagliata (quello che si proporrà nei prossimi capitoli non è un punto d'approdo, ma un semplice inizio d'analisi). Anche nel repertorio di Goldoni al Sant'Angelo, esiste un esempio di ripresa diretta da un romanzo, ovvero la *Pamela* tratta dall'omonima opera di Samuel Richardson. Tuttavia manca il lavoro di tessitura tra testo narrativo e commedia attuato da Chiari, uno scrupoloso lavoro di 'taglia e cuci'. Goldoni procede su un versante sintetico, non interessa la ripresa del testo o la sequenza degli episodi dal modello di partenza, ma ripropone in scena lo spirito del romanzo, cogliendo gli aspetti e gli snodi essenziali, la carica psicologica e lo scambio dialogico. In questo modo il 'romanzesco' si fa *topos* ricco di allusività ed espediente scenico per la dimensione comica: «Je connoissois l'Ouvrage [la *Pamela* di Richardson]; je n'étois pas embarrassé pour en saisir l'esprit, et rapprocher les objets».⁶⁷ Goldoni elabora, sostanzialmente, due tipologie di manipolazione del romanzesco: la prima nel senso della costruzione di un intreccio volutamente e dichiaratamente 'come se fosse un romanzo', testimoniata per esempio da *L'Incognita* e da *L'avventuriere onorato*; la seconda riguarda l'inserimento dell'elemento romanzesco nell'intreccio senza diretta evidenza, ma quale elemento fondativo per la struttura scenica, come ne *I due gemelli veneziani* e *Il bugiardo*.

Ripresa direttamente da un romanzo

Da quanto attestato nei *Mémoires*, il drammaturgo sarebbe stato spinto a comporre *La Pamela* a seguito dell'insistente richiesta di alcuni amici e dalla necessità di dover moltiplicare i soggetti per la stagione delle *sedici commedie nuove*:

J'avois donc renoncé au charme de ce Roman; mais dans la nécessité où j'étois de multiplier mes sujets, et entouré à Mantoue comme à Venise de personnes qui m'excitoient à travailler d'après lui, j'y consentis de bon gré.⁶⁸

Anche ne *L'Autore a chi legge* insiste sul distacco da una personale volontà romanzesca e dice:

Quantunque riescita siami felicemente questa Commedia, che da un Romanzo, come diceva, io trassi, non arderei consigliare alcuno di farlo, nè io medesimo da cotal fonte penso volerne trarre alcun'altra. È troppo malagevole impegno restringere in poche ore una favola, a cui si è data dal primo Autore una estensione di mesi ed anni. Oltre a ciò manca il maggior merito, che nell'invenzione consiste, e rade volte succede ciò che a me questa fiata è riuscito, di valersi dei caratteri solamente, e prendendo della favola il buono, raggirar la catastrofe con un pensier nuovo, e rendere lo scioglimento più dilettevole.⁶⁹

Dunque parrebbe che Goldoni, nonostante il grande successo della rappresentazione e il legame personale al testo («Fra le povere figlie del mio intelletto, Pamela è una delle mie più dilette, ed a misura dell'amore che ho per essa, desiderato ho sempre di procurarle un Protettore magnanimo»⁷⁰), prenda le distanze da una commedia di evidente struttura romanzesca. Bisogna però tener presente due fattori. Il primo che i *Mémoires* e *L'autore a chi legge* sono una rilettura a posteriori della propria esperienza teatrale, che vuole giustificare un percorso in continua evoluzione e forse discostarsi da un procedimento tipicamente chiariano. Inoltre, secondo fattore, il distacco dal 'romanzesco' non è presente solo in questo contesto, ma si palesa tutte le volte che il poeta si accinge a considerare il romanzo *moderno*. Infatti affidando le sorti de *L'incognita* al patrocinio della contessa Margherita Paracciani Marescalchi, perché

⁶⁷ MN, I, p. 277 (*Mémoires*, parte II, cap. IX).

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ EN, 1995 (2), pp. 78-79.

⁷⁰ Ivi, p. 75 (*Dedica* a Carlo Ginori).

sotto la protezione di un nome tanto illustre possa renderla rispettata e gradita, Goldoni precisa trattarsi di una commedia diversa dalle altre perché romanzesca, genere a lui poco familiare:

Per me dando fine a questo ossequioso mio foglio, restringerommi soltanto a supplicare l'E. V. di accogliere sotto gli auspici dell'alta protezione vostra questa Commedia mia, che umilmente vi raccomando. Ella ne ha bisogno più di alcun'altra, perchè di *un genere romanzesco poco a me familiare*, e che mi può essere criticato; e il nome che porta in fronte dell'E. V. può renderla rispettata e gradita. Qualunque siami una tal Commedia riuscita, costami più fatica di tante altre, e almen per questo ho preso io ad amarla, e ingegnato mi sono di procacciarle una magnanima protettrice.⁷¹

In aggiunta nell'*Autore a chi legge* de *L'Incognita* specifica di essersi impegnato nella composizione non per una personale inclinazione al genere 'romanzesco', ma per un «mero capriccio»:

Questa Commedia che ora pubblico colle stampe, diversa è forse da tutte le altre mie. Ella è *romanzesca*, fatta per me non per inclinazione ch'io avessi ad un tal genere di teatrale componimento, che anzi ne son nemico, ma per un mero capriccio, in una certa occasione che a farlo mi ha stimolato.⁷²

È nei *Mémoires* che l'autore completa le motivazioni che lo spinsero alla realizzazione della commedia: racconta che alcuni amici lo sfidarono nella composizione di un testo tanto complesso nell'intreccio, da parere esso stesso un romanzo. Goldoni coglie al balzo la provocazione e inizia a scrivere all'istante 'una commedia intrecciata quanto un romanzo'.

Après la Comédie de Pamela, et sur-tout pendant le succès équivoque de *l'Homme de goût* et la chute du *Joueur*, mes amis vouloient absolument que je donnasse quelqu'autre sujet de Roman afin, disoient-ils, de m'épargner la peine de l'invention.

Fatigué de leurs sollicitations, je finis par dire, qu'au lieu de lire un Roman pour en faire une Piece, j'aimerois mieux composer une Piece dont on pourroit faire un Roman.

Les uns se mirent à rire, les autres me prirent au mot: faites-nous donc, me dirent-ils, un Roman en action, une Piece aussi embrouillée qu'un Roman. - Je vous la ferai - Oui? - Oui! - Parole d'honneur? - Parole d'honneur!⁷³

Si tratta di una retorica funzionale e usuale. Infatti l'espedito di pubblicare un testo contro il volere dell'autore viene applicato di frequente anche nell'ambito del romanzo. Nel paratesto introduttivo a *La vie de Marianne*, ad esempio, Marivaux finge di stampare un manoscritto ritrovato per caso perché sollecitato dagli amici, con l'interesse in realtà di rimarcare la veridicità di quanto narrato. L'insistenza di altri perché lo scrittore pubblichi un testo (frutto della sua immaginazione), è un tipico *topos* di distanziamento dell'autore dal proprio prodotto, funzionale a certificare e accentuare la veridicità del contenuto.⁷⁴ Nella finzione paratestuale l'autore non vuole arroccarsi la responsabilità della pubblicazione (adducendo a un ritrovamento fortuito, o alla necessità di ricorrere a un romanzo o a una sfida goliardica tra amici), in modo che il prodotto romanzesco acquisti credibilità, verosimiglianza e ragion d'essere svincolandosi dal solo volere autoriale.

⁷¹ MN, III, p. 794 (*Dedica de L'incognita*). Il corsivo è mio.

⁷² MN, III, p. 795 (*L'Autore a chi legge de L'incognita*)

⁷³ MN, I, p. 289 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

⁷⁴ Infra p. 197. MFr, parte I, p. 57: «on y a trouvé un Manuscrit plusieurs cahiers, contenant l'Histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta; je le lûs avec deux de mes amis qui étoient chez moi, et qui depuis ce jour-là n'ont cessé de me dire qu'il falloit le faire imprimer». MN, I, p. 289 (*Mémoires*, parte II cap. XI): «Après la Comédie de *Pamela*, et surtout pendant le succès équivoque de *l'Homme de goût* et la chute du *Joueur*, mes amis vouloient absolument que je donnasse quelqu'autre sujet de Roman afin, disoient-ils, de m'épargner la peine de l'invention. Fatigué de leurs sollicitations, je finis par dire, qu'au lieu de lire un Roman pour en faire une Pièce, j'aimerois mieux composer une Pièce dont on pourroit faire un Roman. Les uns se mirent à rire, les autres me prirent au mot: faites-nous donc, me dirent-ils, un Roman en action, une Piece aussi embrouillée qu'un Roman. - Je vous le ferai. -».

L'apparente volontà di Goldoni di prendere le distanze dalla commedia romanzesca, perché a lui poco familiare e troppo faticosa, deve essere allora riconsiderata.⁷⁵ È generalmente assodato che nel XVIII secolo, quanto nella critica letteraria, tanto nei riferimenti metatestuali delle opere, la categoria del 'romanzesco' descriveva in maniera negativa un intreccio troppo artificioso,⁷⁶ ma la presa di distanza degli autori in realtà rivela un sentimento opposto di conoscenza, adesione e adattamento. Il distacco ha più il sapore di una preterizione, ovvero di allontanamento preventivo. A un'analisi più attenta si rileva che effettivamente l'opera dell'avvocato veneziano è permeata di romanzesco anche quando non è costruita volontariamente come tale: si vedrà il caso de *I due gemelli veneziani* e dal canto loro anche *Il servitore di due padroni* o *La locandiera* possiedono elementi che potrebbero rientrare nel gusto romanzesco. Inoltre il poeta comporrà nel corso di tutta la sua carriera diverse dilogie e trilogie (quindi non solo durante il periodo al Sant'Angelo): alla *Dilogia di Bettina* (*La putta onorata* 1748 e *La buona moglie* 1749) e a quella di *Pamela* (*Pamela nubile* 1750 e *Pamela maritata* 1759), si aggiungono la *Trilogia di Ircana* (*La sposa persiana* 1753, *Ircana in Julfa* 1755, *Ircana in Ispaan* 1756), la *Trilogia della villeggiatura* (*Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, 1761) per finire con la *Trilogia di Zelinda e Lindoro* (composta in francese nel 1763, *Les amours d'Arlequin et de Camille*, *La jalousie d'Arlequin* e *Les inquiétudes de Camille*, e tradotta in italiano per la stagione 1763-64, *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *Le gelosie di Lindoro* e *Le inquietudini di Zelinda*). Inoltre nel *Compimento* fatto al popolo l'ultima sera di carnevale del 1755 la prima attrice non solo ammette che l'autore ha tratto per quell'anno una commedia da un romanzo, ma che probabilmente farà altrettanto anche per l'anno venturo, lasciando sospettare una pratica consueta e di successo:

Per esempio osservemo el so *Terenzio*, e el *Tasso*
 Compatie le xe stade, ma no le ha fatto chiasso.
La Peruviana tolta da un romanzo francese
Fatta no se pol dir sul gusto del paese.
El Cavalier Giocondo n'ha messo in bon prospetto,
 E po delle *Massere* s'ha visto el bon effetto.
 Cassa vol dir? Vol dir, che sempre piaserà
 Quando, che la commedia ridicola sarà.
 Ridicola però infina un certo segno,
 Coll'arte, che ghe vuol, coi sali, e coll'inzegno.
 Donca l'anno, che vien s'ha da operar cusi?
 L'autor ve lo promette, e mi digo de sì.
Pol esser, che dai libri una al più el ghe ne toga,
Ma l'altre el le torà da quel, che xe più in voga,
Dal mondo, da la zente, e da la verità,
Che tutti persuade, che tutti intenderà.⁷⁷

⁷⁵ Sulla commedia de *L'incognita* il contributo più significativo è quello di Crotti (CROTTI, 2001), dal quale ci discostiamo parzialmente sulle conclusioni circa il rapporto di Goldoni con il genere romanzo (osservazioni già presenti nella *Prefazione* nell'Edizione Nazionale alla *Pamela*).

⁷⁶ Nel tentativo di dedurre quale sia la concezione di romanzesco palesata da Carlo Gozzi, Crotti conclude che il termine 'romanzesco' compare più volte nelle *Memorie Inutili* per designare caratteri, indoli, figure, situazioni o avvenimenti da leggere in una veste spregiativa, ironico-parodica: «Un siffatto processo invasivo di 'romanzizzazione', che del resto non interessò il solo campo autobiografico ma altresì quello comico – come riprova esemplarmente il teatro goldoniano, sempre molto sollecito nell'auscultare e nel mediare le forme e i messaggi provenienti dai rinnovati modelli generici d'oltralpe per tradurne poi le valenze in ambito scenico – investi in una certa misura anche la prova gozziana.» [CROTTI, 2010, p. 197]. Quindi romanzesco figurerebbe in Gozzi con i significati di fantastico e velleitario, folle, falso e ingannevole e eroico [CROTTI, 2010, p. 199]. Inoltre in un passo delle *Memorie inutili* si parla della fortuna e diffusione delle commedie di Goldoni e di Chiari (*Memorie Inutili*, I-34): «Anche nella 'Frusta' infatti sono ribadite con insistenza martellante sanzioni che si premurano di accomunare il genere romanzo alla commedia goldoniana, ponendo il forzoso dittico autoriale Chiari-Goldini sullo sfondo di uno scenario patrio apocalittico, dove è appunto il fattore quantitativo a divenire vertiginosamente determinante.» [CROTTI, 2010, p. 201. A riguardo cfr. CROTTI, 1992].

⁷⁷ EN, 2011, p. 121-122 [*Compimento fatto al popolo dalla Prima Donna l'ultima sera di Carnovale, dopo la precedente commedia delle «Massere»* (1755)].

Una commedia «aussi embrouillée qu'un Roman»

Da un romanzesco inteso come ripresa dei contenuti di uno specifico romanzo, Goldoni sperimenta ben presto altri fronti. Per romanzesco in commedia si intende la moltiplicazione all'inverosimile di alcuni avvenimenti (colpi di scena, agnizioni, rapimenti, fughe, duelli, prove di coraggio e del proprio onore) che permettono un ribaltamento continuo dello *status quo* iniziale fino all'aspettato lieto fine; e può manifestarsi non solo come ripresa diretta da un romanzo, ma anche come commedia costruita con i meccanismi e gli elementi tipici della trama romanzesca. *L'incognita* rientra appunto in questa seconda categoria e nei *Mémoires* o *L'autore a chi legge* Goldoni gioca sul duplice binario, non più da romanzo a commedia, ma da commedia a romanzo:

Je rentre chez moi, et échauffé de ma gageure, je commence la Piece, et le Roman tout à-la-fois, sans avoir le sujet ni de l'une, ni de l'autre.⁷⁸

Mes amis en furent contens, le public aussi; et tout le monde avoua que ma pièce aurait pu fournir assez de matériaux pour un roman de quatre gros volumes in-octavo.⁷⁹

Non volli però io, in ciò facendo, perdere soverchio tempo nella lettura di alcun romanzo, ma ideandomi una favola romanzesca, tessei con tale immagine la presente Commedia, la quale è di tanti fatti, di tanti accidenti ripiena, che potrebbe servir di sommario per un romanzetto di quattro tomi almeno.⁸⁰

Se il giudizio apparentemente spregiativo di Goldoni nei confronti del romanzo merita una riconsiderazione, è pur vero che nel presentare una commedia come 'romanzesca' l'autore pone l'accento sulle difficoltà riscontrate in tale impresa. Per cui rimane da capire in cosa consistano le complessità rivendicate, tali da suggerire al drammaturgo di non accingersi più in un lavoro tanto arduo, il cui prodotto in fin dei conti ha una fortuna immediata e duratura. Si pensi ad esempio che sulla scia della *Pamela nubile* di Goldoni, Chiari comporrà per la compagnia Medebach giusto nel 1753 una continuazione, *La Pamela maritata*; e ancora a distanza di anni, a Roma nel 1759 il successo del testo di Goldoni suggerisce al poeta la *Pamela maritata*. In aggiunta le commedie romanzesche hanno immediata influenza sull'opera buffa, tanto da determinare la loro trasposizione musicale con risultati di altrettanta fama: *La buona figliuola* tratta dalla *Pamela* nel 1757 a Parma (musica di Egidio Duni, libretto di Carlo Goldoni), *La buona figliuola maritata* nel 1761 a Bologna (musica di Niccolò Piccinni, libretto di Carlo Goldoni) o *L'incognita perseguitata* nel 1764 a Venezia (musica di Niccolò Piccinni, libretto di Giuseppe Petrosellini).⁸¹

Per la fortuna della *Pamela*:

[...] le Public la trouva intéressante et amusante, et ce fut de tous mes Ouvrages donnés jusqu'alors, celui qui emporta la palme.⁸²

Fra le povere figlie del mio intelletto, Pamela è una delle mie più dilette, ed a misura dell'amore che ho per essa, desiderato ho sempre di procurarle un Protettore magnanimo, un Protettore autorevole e grande.⁸³

⁷⁸ MN, I, p. 289 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

⁷⁹ Ivi, p. 290.

⁸⁰ MN, III, p. 795 (*L'Autore a chi legge* de *L'incognita*).

⁸¹ Il rapporto di dipendenza e scambio tra commedia, l'elemento romanzesco e opera buffa o tra librettisti d'opera buffa e commediografi meriterebbe un approfondimento che non è possibile affrontare in questa sede.

⁸² MN, I, p. 280 (*Mémoires*, parte II, cap. IX).

⁸³ EN, 1995 (2), p. 75 [*Dedica* a Carlo Ginori].

Questa Commedia fu applauditissima, e furono ricercate le reppliche in ogni luogo dove si portò la Compagnia. In Venezia, fra l'Autunno e il Carnovale del 1750, fu replicata dieciotto sere, e prima nell'estate si fece per la prima volta in Milano.⁸⁴

Per la fortuna de *L'incognita*:

in cinquanta Commedie la varietà parmi non disconvenga, ed ho sentito colle orecchie mie dir più d'uno, essere questa la miglior Commedia che io abbia fatto.⁸⁵

Per la fortuna de *L'avventuriere onorato*:

Fu posta in iscena il dì 13 di Febbraio 1751, e repplicata per otto sere, in Venezia, ha piaciuto in ogni luogo dove si è recitata⁸⁶

Mon ouvrage, soit dans l'historique, soit dans le fabuleux, fut reçu très-favorablement. *L'Honnête Aventurier* eut un succès aussi bien décidé, que constamment soutenu, et je jouis en même-tems du bonheur de a Piece, et de l'honneur de l'allégorie.⁸⁷

Ma allora, in cosa consistono le difficoltà riscontrate da Goldoni? Si inizi prendendo in considerazione la battuta finale de *L'incognita*:

OTTAVIO [...] Gran casi, grandi accidenti accaduti sono in un giorno e in una notte! Nell'ore dell'ozio, di tali avvenimenti vo' formarne un romanzo, dal quale un giorno potrà cavarsi una qualche buona commedia.⁸⁸

Si tratta di una chiusura importante perché, non solo se ne ricorderà Gozzi a distanza di anni (*I due fratelli nemici* e *Il teatro comico all'osteria del pellegrino*),⁸⁹ ma anche perché allude alla costruzione stessa di una commedia romanzesca, ovvero al 'cavare' materiale (sottolineando la perizia e la laboriosità del processo) per una commedia da un romanzo, richiamando le modalità compositive di Chiari. Tuttavia Goldoni rimarca e cerca di superare le difficoltà, le quali, sono esposte con maggior chiarezza ne *L'Autore a chi legge* alla *Pamela* (primo tomo Paperini 1753 e primo tomo Pasquali 1761).⁹⁰

Per Goldoni la prima fatica risiederebbe nel ridurre in poche ore una trama estesa su mesi ed anni. Difficoltà menzionata ne *L'autore a chi legge* de *L'incognita* (ottavo tomo Paperini, 1754) per intendersi superata. Il drammaturgo è riuscito a rispettare il verosimile della successione degli avvenimenti perché partendo dalla commedia, invece che dal romanzo, è riuscito a tessere la favola adattandola alle sue necessità:

Questa dunque, com'io diceva a principio, è una Commedia romanzesca, perché nel giro di poche ore una moltitudine di accidenti comprende inaspettati e strani, e talor sorprendenti; tuttavolta però studiato ho di condurli in maniera tale, che non abbiano a dirsi impossibili o inverisimili, ma solo da una straordinaria combinazione diretti. Se avessi prima formato o letto un Romanzo, e i fatti sparsi pel medesimo avessi unito in una Commedia, caduto sarei anch'io per necessità nell'impossibile, o nella confusione almeno, ma la Commedia originalmente tessendo, ho accomodata la favola al bisogno mio⁹¹

⁸⁴ MN, III, p. 1183 (Da *Pamela* nel V tomo dell'edizione Bettinelli - 1753).

⁸⁵ MN, III, p. 796 (*L'Autore a chi legge* de *L'incognita*).

⁸⁶ MN, III, p. 1230 (Da *L'avventuriere onorato* nel V tomo dell'edizione Bettinelli - 1753).

⁸⁷ MN, I, p. 291 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

⁸⁸ MN, III, p. 861 (*L'Incognita*, III-scena ultima).

⁸⁹ Gozzi si ricorderà di questa battuta ne *I due fratelli nemici*, quando Brighella vuole ricavare un romanzo da quello che sta accadendo intorno a lui, ma alla fine ne trae un soggetto per una commedia (URODA, 2012 e VESCOVO, 2015 (2), pp. 303-305). Ne *Il teatro comico all'osteria del Pellegrino* Gozzi immagina Goldoni con un taccuino tra le mani che girovaga per Venezia mentre scrive *La Putta onorata*. (URODA, 2016 e CHICHIRICÒ, c.s.).

⁹⁰ EN, 1995 (2), pp. 78-79. Supra pp. 169-170.

⁹¹ MN, III, p. 795-796 (*L'Autore a chi legge* de *L'incognita*). Sulla ricerca del verosimile dettato al poeta dalla 'gran teatro del mondo' come solo modello d'ispirazione delle sue commedie, Goldoni torna anche ne *L'Autore a*

La seconda problematicità consisterebbe nella mancanza del ‘merito dell’invenzione’, il quale, traendo ispirazione da un testo di altro autore, verrebbe a risultare nullo.⁹² Tuttavia Goldoni riesce a superare il secondo *impasse* attribuendo a se stesso l’autorialità del romanzo di riferimento. Inoltre il drammaturgo non prende ispirazione dal romanzo per la commedia, ma al contrario, dalla commedia nasce il romanzo, in questo modo si potrà garantire la qualità del prodotto finale e scrivere «qualche buona commedia», a sottendere che altri esiti (ben conosciuti) non possono reputarsi altrettanto riusciti.

Effettivamente nella *Trilogia dell’Orfano* Chiari rimedia alla difficoltà di rendere in scena gli spostamenti di Jones e l’impossibile varietà spaziale del romanzo, vertendo sulla ripetitività scenica. Il risultato è, in certi casi, la mancanza di una vera e propria coerenza spaziale. Ad esempio ne *L’Orfano ramingo*, Jones compie il viaggio dalla casa di Lord Alberich fino a Londra e dunque si presuppone che il cammino da “A” (ovvero dalla contea di Sommerset) a “B” (ovvero fino a Londra) sia lineare (e attraversi dei luoghi intermedi, come il bosco dove abita Lord Somer, Bath ed Upton); invece l’itinerario dell’orfano risulta circolare, perché ritorna in luoghi dove è già passato (nel quinto atto Jones è tornato nel bosco dove abita Lord Somer). Questa circolarità è certo efficace per l’intreccio della storia (solo in questo modo Jones incontra nuovamente Lord Somer e può riconoscerlo come padre), ma non risponde alla realtà dello spazio.

Anche la scelta temporale presenta delle difficoltà. L’intreccio della commedia ha nel romanzo la durata totale di tre anni, sette mesi e tre settimane. Mentre la durata totale delle tre commedie è di sei giorni (Madama Brigitta muore due giorni prima rispetto l’inizio de *L’Orfano perseguitato*): uno per la prima (dalla mattina alla sera), due per la seconda (dalla mattina alla sera del giorno successivo) e l’ultima si svolge, a distanza di due di, nel sesto giorno (dalla mattina alla sera). Sembra alquanto irrealistico che in sei giorni Jones perda e riconquisti la stima di Lord Alberich, si innamori di Sofia, sia costretto a fuggire, vaghi e superi svariate prove per giungere a Londra, dove conosce i suoi genitori e la sua vera identità, e infine sposi Sofia. Ciò che stupisce maggiormente è la mancanza di coerenza interna a questo ingarbugliarsi di eventi.⁹³ Infatti nella prima commedia Jones ha quindici anni, mentre nella seconda e nella terza ne ha venti.⁹⁴ È un controsenso nel sistema generale delle tre commedie, che hanno la durata di soli sei giorni. L’unica spiegazione è che Chiari non si sia interessato alle coerenze temporali, con la consolazione che un testo teatrale difficilmente può essere sottoposto a un dettagliato vaglio.

Le incongruenze attuate da Chiari nella messa in scena di una «commedia romanzesca al maschile», vengono superate da Goldoni ne *L’avventuriere onorato* attraverso un astuto espediente: affidare al racconto degli antefatti nel primo atto gli spostamenti burrascosi del suo eroe, costretto a vagare continuamente e sottoposto alle prove più ardue.

Dunque per Goldoni dicesi ‘romanzesca’ una commedia che nel giro di poche ore accoglie una quantità inaspettata e sorprendente di avventure; gli avvenimenti si succedono con una giustapposizione verosimile e sono condotti da una combinazione straordinaria, ovvero eccezionale. Circa la composizione de *L’Incognita*, nei *Mémoires* l’autore fornisce alcuni dettagli:

Il faut, me dis-je à moi-même, beaucoup d'intrigue, du surprenant, du merveilleux, et de l'intérêt en même tems, du comique et du pathétique.

Une héroïne pourrait intéresser plus qu'un héros; où irai-je la chercher? Nous verrons ; prenons en attendant une inconnue pour protagoniste, et je couche sur le papier. *L’Inconnue*, Comédie: acte

chi legge de *La donna di garbo*: «Quando io mi metto a scrivere una Commedia, non mi valgo né delle Storie, né delle Opere altrui. Cerco in natura se si può dare, se è verisimile che si dia quel tal carattere da me preso di mira, e se naturale e verisimile è tutto quello, che al carattere stesso attribuisco.» [MN, I, p. 1017 (*L’autore a chi legge* de *La donna di garbo*)].

⁹² *Infra* pp. 299-300 (parte II, cap. IV).

⁹³ Si dice ne *L’Orfano riconosciuto* che Sofia ha quindici anni, ma, sapendo che nella seconda e nella terza commedia Jones ha venti anni, si deduce che i due giovani hanno cinque anni di differenza. Ne *L’Orfano perseguitato* (dove Jones ha quindici anni) Sofia dovrebbe avere dieci anni, ma questa ipotesi è alquanto improbabile.

⁹⁴ ORA, III-3, p. 250.

premier, scène première. – Cette femme doit avoir un nom; oui, donnons-lui le nom de *Rosaure*; mais viendra-t-elle toute seule donner les premières notices de l'argument de la Pièce? Non, c'est le défaut des anciennes Comédies: faisons-la entrer avec ... Oui, avec *Florinde* ... *Rosaure et Florinde*. Voilà comme je commençai l'*Inconnue*, et je continuai de même; bâtissant un vaste édifice sans savoir si j'en faisais un temple ou une halle.

Chaque scène en produisait une autre; un événement m'en produisait quatre; à la fin du premier acte, le tableau était esquissé; il ne s'agissait que de le remplir. J'étais étonné moi-même de la quantité et de la nouveauté des incidens que l'imagination me fournissait.

Ce fut à la fin du second acte que je pensai au dénouement, et je commençai dès-lors à le préparer au dénouement, et je commençai dès-lors à le préparer pour en avoir un inattendu, surprenant, mais qui ne tombât pas des nues.

Goldoni espone qui tutti gli ingredienti della propria commedia romanzesca. Innanzitutto è una commedia d'intreccio, in cui si sviluppano molti accidenti che hanno del sorprendente e del meraviglioso. Allo stesso tempo è una commedia che non deve eccedere e sconfinare il limite del comprensibile, pur cercando di mantenere vivo l'interesse del pubblico, e per far questo non dimentica di bilanciare l'intreccio romanzesco con l'elemento comico e patetico. Quindi le scene e gli atti nascono per giustapposizione di avventure, dalla prima ha adito la seconda e così via, lungo una serie interminabile di accidenti. Un'eroina è sicuramente più interessante di un eroe (lo dimostrano gli stessi romanzi moderni), la quale è posta nella condizione di non conoscere le proprie origini sociali, ma essere pienamente consapevole delle proprie qualità morali. L'autore applica a *L'Incognita* una variante. Invece di iniziare nella prima scena del primo atto dagli antefatti della trama, decide di immergere i protagonisti nel vivo dell'azione: in viaggio con l'amato nel tentativo di fuggire alle persecuzioni del rivale.

Non stupisce trovare lo stesso lessico e le stesse affermazioni usate per *L'incognita*, ne *L'Autore a chi legge* de *L'avventuriere onorato* (andato in scena giusto a seguito de *L'Incognita*), sia nella versione Paperini del 1753, sia in quella rivista nell'edizione Pasquali del 1762 (*sorprendente, naturali, «nel medesimo giorno nella medesima casa», difficile a combinarsi, meraviglia, moltiplicare gli avvenimenti, verisimile, meraviglioso, verità, morale, virtù, romanzesco, fatti veri, straordinario, combinazione possibile, avventure, accidenti, azione principale, catastrofe*).

Terzo tomo Paperini (1753)

Negar non posso, che il mio Avventuriere non abbia alcun poco del sorprendente, per alcune combinazioni che agli occhi dei delicati sembreranno non essere naturali. Che si trovino nel medesimo giorno nella casa medesima sei persone, le quali abbiano in vari paesi riconosciuto Guglielmo, pare un poco difficile a combinarsi; ma in cinquanta Commedie, non ve n'ha da essere alcuna che ecciti un poco la meraviglia?⁹⁵ Non era necessario che io moltiplicassi le professioni, le scoperte, gli avvenimenti nel mio Avventuriere, ma espressamente ho voluto farlo, per trattar la Commedia in tutte quelle maniere che ho creduto essere convenienti al Teatro nostro, salvando l'onestà, il carattere, il verisimile quantunque meraviglioso, la morale, il buon esempio, il premio della virtù ed il trionfo della verità, sopra le macchine della persecuzione.⁹⁶

Quarto tomo Pasquali (1762)

Non posso negare che questa commedia non abbia un poco del romanzesco, rispetto alla combinazione delle varie persone che si trovano nel medesimo giorno e nel medesimo luogo a riconoscere l'avventuriere, e ad informare della di lui vita passata. Non è impossibile che ciò succeda, ma non è assai verisimile che ciò sia succeduto, e so benissimo che ai fatti veri, quando sono straordinari, si ha nella commedia il verisimile a preferire.

Pure volendo io far vedere per quante vie fu dalla sorte condotto il mio avventuriere, e dovendo osservare l'unità del tempo e del luogo, fui necessitato a sforzare un poco l'ordine degli accidenti, ed a valermi di una combinazione possibile.

Se avessi voluto sfuggire la critica di un tale arbitrio, potea farlo assai facilmente; poi all'azione principale, ed alla catastrofe fortunata del protagonista necessarie non sono tutte le di lui narrate

⁹⁵ Espressione molto simile è presente ne *L'incognita*: «in cinquanta Commedie la varietà parmi non disconvenga» [MN, III, p. 796 (*L'Autore a chi legge* de *L'incognita*)].

⁹⁶ MN, III, pp. 870-871 (*L'Autore a chi legge* de *L'avventuriere onorato*).

avventure, ma ho voluto così dirgermi per una certa allegoria che vi è sotto, e per divertire un poco più l'uditorio.⁹⁷

Innanzitutto bisogna notare che se nella versione Paperini la commedia ha «alcun poco del sorprendente», nella Pasquali si esplicita immediatamente la natura romanzesca del testo: «Non posso negare che questa commedia non abbia un poco del romanzesco». Il romanzesco risiede in una combinazione sorprendente degli eventi, apparentemente innaturale in quanto nel medesimo giorno e nella medesima casa si combinerebbero una serie eccessiva di agnizioni. Per quanto si sia forzato l'ordine degli accidenti, generando meraviglia nello spettatore, si è sempre voluta mantenere una combinazione possibile e verosimile. Il moltiplicare all'eccesso le avventure del protagonista non era necessario all'azione principale, alla catastrofe e allo scioglimento, ma si è voluto «trattar la Commedia in tutte quelle maniere che ho creduto essere convenienti al Teatro nostro», mantenendo in scena l'onestà, il verosimile per quanto meraviglioso, la virtù, la morale e la verità.

Ne *L'avventuriere onorato* esistono due livelli di «fatti straordinari». Il primo è sincronico: il fatto che nel medesimo giorno più personaggi si rincontrino nello stesso luogo e riconoscano Guglielmo come un Avventuriere e lo obblighino continuamente a difendersi. Il secondo è diacronico: il racconto dei fatti passati, le plurime attività svolte da Guglielmo in circostanza rocambolesche hanno di per sé qualcosa di straordinario (lo straordinario degli antefatti).

Quindi è la moltiplicazione degli avvenimenti straordinari, ma verosimili all'interno dell'azione a rendere una commedia romanzesca, in cui i personaggi si lasciano trascinare dagli eventi. Su questi dettami Costantini sembra completare il suo decalogo per la composizione di una buona commedia, quando nel 1752 scrive *Della commedia italiana, e delle sue regole, ed attinenze* e in relazione agli accidenti afferma:

Ani[cneto Cavaliere] Ora parliamo un poco degli accidenti.

Fil[alete Studioso] Che mai dir vi posso intorno di questi? Essi dipendono dall'invenzione, e dall'ingegno. Devono esser cose, che naturalmente possano succedere in quel luogo, in quel tempo, ed aver relazione alle cose antecedenti, e susseguenti, ed alle persone, in ordine alla loro condizione, ed al carattere, e figura, che rappresentano.

[...] Ani. Vorrei, che mi diceste qualche cosa intorno al tempo luogo, e qualità, che devono aver gli accidenti.

Fil. Circa al tempo, vi dirò, che è sempre bene, quando si può impegnar l'Uditorio a prima vista con qualche cosa di straordinario, che non abbia il solo piano discorso d'introduzione. In seguito involuppare gli accidenti in guisa, che gli ascoltanti restino sospesi con l'ansietà della Catastrofe, che deve ridursi più al termine, che sia possibile.⁹⁸

La commedia romanzesca come commedia d'intreccio

Per Goldoni una commedia per essere romanzesca, deve essere una commedia d'intreccio, ma quando il drammaturgo parla di commedia d'intreccio ha chiaro il modello del teatro spagnolo per mezzo dell'intermediazione di Giacinto Andrea Cicognini. Su l'influenza del teatro spagnolo e sui rapporti con Cicognini in questa sede si propone solo qualche rapido e superficiale accenno, anche se si è consapevoli della fondamentale importanza di questa interrelazione, dal momento che il romanzesco non viene a irradiarsi in Italia, e in particolar modo nella produzione goldoniana, solo attraverso il modello francese (originale o traduzione di testi inglesi), ma anche dal modello del teatro e del romanzo spagnolo.

Ne *L'autore a chi legge* del primo tomo Bettinelli (1750), Goldoni propone un palinsesto del proprio rinnovamento teatrale, traccia la propria biografia in vista di una predestinazione a diventare «Scrittore di Commedie» e disquisisce sul proprio Genio Comico, ovvero sulla capacità di vedere il ridicolo in

⁹⁷ MN, III, p. 1231 (*L'Autore a chi legge de L'avventuriere onorato*).

⁹⁸ COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, pp. 37-38.

tutte le cose.⁹⁹ L'intento è voler «rialzare l'abbattuto spirito comico» della Commedia italiana, quindi avanza una denuncia del teatro corrotto, che invece di correggere il vizio lo fomenta con sconce arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti. Segue una breve storia di critica teatrale in cui passa in rassegna i vari predecessori che hanno tentato un rinnovamento drammatico, ad iniziare dalla traduzione di commedie dallo spagnolo o dal francese, ma, conclude, i gusti delle nazioni sono differenti.¹⁰⁰ Quindi elenca le varie sperimentazioni: c'è chi a cercato di sorprendere il pubblico con le macchine o le scenografie, ma con troppo dispendio economico; c'è chi ha introdotto gli intermezzi cantati, ma i comici non sono musicisti; c'è chi, infine, ha composto tragedie e drammi per musica da far rappresentare ai comici (citando Zeno, Metastasio, Conti, Maffei e Gasparo Gozzi). Il risultato finale sarebbe l'assoluta ed irrimediabile decadenza della commedia italiana. Infine nel ricordare le sue care letture giovanili Goldoni cita Cicognini come modello d'ispirazione per la sua prima commedia scritta a soli otto anni:

Io certamente mi sono sentito rapire quasi per una interna insuperabile forza agli studi Teatrali sin dalla più tenera mia giovinezza. Cadendomi fra le mani Commedie o Drammi, io vi trovava le mie delizie; e mi sovviene, che sul solo esemplare di quelle del Cicognini in età di ott'anni in circa, una Commedia, qual ella si fosse, composi, prima di averne veduto rappresentar alcuna in sulle Scene, di che può render testimonianza ancora il mio carissimo amico Signor Abate Don Jacopo Valle.¹⁰¹

Sullo stesso episodio ritornerà a distanza di anni, nel primo capitolo dei *Mémoires*, fornendo maggiori dettagli sull'opera di Cicognini:

Parmi les Auteurs comiques que je lisois et que je relisois très-souvent, Cicognini étoit celui que je préférois. Cet Auteur Florentin, très-peu connu dans la République des Lettres, avoit fait plusieurs Comédies d'intrigue, mêlées de pathétique larmoyant et de comique trivial; on y trouvoit cependant beaucoup d'intérêt, et il avoit l'art de ménager la suspension, et de plaire par le dénouement. Je m'y attachai infiniment: je l'étudiai beaucoup; et à l'âge de huit ans, j'eus la témérité de crayonner une Comédie.¹⁰²

Secondo Goldoni, Cicognini è autore di commedie d'intreccio, in cui si trova una commistione tra patetico-larmoyante e comico-triviale, capace di suscitare l'interesse nel pubblico e di dosare la sospensione (ovvero la sorpresa) con uno lieto fine ben costruito.

Ritornando a *L'autore a chi legge* in Bettinelli, dopo aver esposto la sua famosa teoria di ispirazione 'sul libro della Natura e del Mondo', Goldoni presenta i suoi primi passi nell'agone teatrale e le prime composizioni alla spagnola:

Ne composi alcune alla maniera Spagnuola, cioè a dire, Commedie di Intreccio, e di Viluppo, ed ebbero qualche insolita buona riuscita atteso un nonsocchè di metodico, e di regolato che le distingueva dalle ordinarie, e una cert'aria di naturalezza, che in esse scoprivasi.¹⁰³

Cita come esempio *Centro e quattro accidenti in una notte* che per varie sere fu replicata, della quale, nelle *Memorie Italiane* (Prefazione XV), aggiunge: «Convien dire che la Commedia, se non buona, fosse almeno del gusto allor domiante, poichè, quantunque spogliata di adornamenti, si replicò quattro volte di seguito. Io non so cosa fosse; non l'ho conservata, e non mi curo d'averla.»¹⁰⁴

⁹⁹ EN, 2009, pp. 88-92.

¹⁰⁰ EN, 2009, p. 92.

¹⁰¹ EN, 2009, p. 89.

¹⁰² MN, I, pp. 13-14: 13 (*Mémoires*, parte I, cap. I – il corsivo è mio). Come racconta Goldoni nelle *Memorie Italiane* (VIII prefazione Pasquali) alla rilettura di Cicognini Goldoni dedica le vacanze estive (tra giugno e ottobre) del 1722 nel periodo di studio al Collegio Ghislieri di Pavia: «Rilessi tutto il mio Ciccognini, e cominciai a conoscere le bellezze, e i difetti di quell'Autore, che se nato fosse nel nostro secolo, avrebbe avuto il talento di far delle cose buone». [EN, 2008, p. 134].

¹⁰³ EN, 2009, p. 95

¹⁰⁴ EN, 2008, pp. 264-265.

Pertanto quando Goldoni si riferisce a commedie di sviluppo ed intreccio ha in mente due modelli, uno è Giacinto Andrea Cicognini, suo antico maestro, l'altro, o meglio insieme a questo, si trova tutta la scuola spagnola tanto teatrale quanto, aggiungerei, romanzesca.¹⁰⁵

Si conceda una breve parentesi sulla giustificazione dell'ambientazione del notturno ne *L'autore a chi legge* de *La donna vendicativa*, nel quale il commediografo veneziano spiega quale sia stata la sua intenzione nella composizione del terzo atto, che differisce sostanzialmente dalla natura dei primi due. Si tratta di una chiusa molto lunga, di ben trentadue scene, intricata (i personaggi sono nascosti e vengono scoperti ripetutamente) e ambientata completamente all'oscuro («Notte. Camera di Rosaura con lumi»¹⁰⁶ e più volte si dà notizia che i lumi si spengono in scena); nell'ultimo atto Goldoni spiega di aver voluto stemperare i toni turpi dei precedenti, fondati sulla truce vendetta di Corallina.

Per ravvivare un'opera resa tetra dall'argomento medesimo, ho pensato di lavorare il terz'atto al costume degli Spagnuoli, con imbrogliato intreccio e copia d'accidenti, che hanno un poco del sorprendente; da' quali poi ne traggio lo scoprimento del cattivo animo della Vendicativa, e al fine, il di lei avvilito, la confessione e il gastigo.¹⁰⁷

Per quanto la critica di Ortolani al terzo atto restituisca perfettamente la ripetitività e stucchevolezza dell'intreccio (pur complicatissimo da seguire),¹⁰⁸ da *L'autore a chi legge* emerge un dato interessante ai fini della poetica romanzesca. Goldoni precisa «ho pensato di lavorare il terz'atto al costume degli Spagnuoli, con imbrogliato intreccio e copia d'accidenti, che hanno un poco del sorprendente». Dunque quando il poeta sovraccarica l'intreccio con l'accumulazione di avvenimenti sorprendenti, sta guardando al modello spagnolo. Si aggiunga che l'«intreccio sovraccarico di avvenimenti sorprendenti» è per Goldoni uno dei sinonimi di romanzesco (come si legge ne *L'autore a chi legge* dell'*Incognita*). Quindi rifacendosi al genere romanzo, il poeta si rivolge a due versanti precisi: quello avventuroso ed eccessivo spagnolo, e quello lacrimevole e sentimentale francese.

Nella *Prima lettera dell'Autore allo Stampatore* della *La donna di garbo* nel primo tomo Bettinelli (Mantova 1750), Goldoni ammette che la commedia presenta una scena stabile, di non averla creata volutamente tale, ma semplicemente perché si prestava all'argomento. Saggiunge che qualora servisse, cambierà senza problema la scena, specificando:

Nella Commedia mia intitolata *Il Teatro comico*, che sarà la prima delle sedici di quest'anno, parlando di questa tanto decantata Unità [di spazio], distinguo la Commedia semplice dalla Commedia d'intreccio; e dico, in quanto a me, che la Commedia semplice può agevolmente farsi nella Scena stabile, ma la Commedia d'intreccio è difficile molto, e chi si è provato a farla ha urtato ne' scogli, ed ha commesso delle inosservanze molto maggiori.¹⁰⁹

Sul concetto di scena stabile Goldoni ritorna ne *Teatro comico* quando Orazio, disquisendo con il poetastro Lelio circa i buoni precetti di una commedia, inizia a illustrare i dettami di Aristotele sull'unità di luogo nella tragedia. L'attore spiega che per i commediografi contemporanei è un obbligo arduo da

¹⁰⁵ Ne *L'autore a chi legge* de *La dama prudente* nel VII tomo Paperini (1754), Goldoni parla delle commedie degli antichi nelle quali sono dipinti solo schiavi, servi, bassa plebe, perché le persone nobili (o per nascita, o per fortuna, o per dignità) non avevano parte sopra le scene antiche: «*Don Lopez de Vega, Don Pietro Calderone, Spagnuoli, hanno persone nobili nelle Commedie introdotte, ma queste unicamente all'Intreccio servir facevano [il corsivo è mio], nulla dello loro virtù, e dei loro vizi trattando, limitato ai servi il ridicolo, ed al loro Grazioso principalmente, che corrisponde all'Arlecchino degli Italiani.*» [MN, III, p. 711 (*L'autore a chi legge* de *La dama prudente*)].

¹⁰⁶ MN, IV, p. 1053, III-1.

¹⁰⁷ MN, IV, p. 1011 [*L'autore a chi legge* de *La donna vendicativa*]. Sull'inserimento del notturno ne *La donna vendicativa* Giuseppe Ortolani dichiara: «Il gioco della commedia con la scena notturna del III atto ci richiama agli imbrogli romanzeschi del teatro dell'arte.» [MN, II, p. 1310.]

¹⁰⁸ MN, IV, p. 1271 [*La donna vendicativa*]: «Ma più singolare fu la sorte della presente commedia per questo che, dopo i due primi atti, dove non manca qualche scena degna dell'arte goldoniana, l'autore guastò del tutto, irreparabilmente, l'opera sua introducendo nel terzo atto, come confessa nella prefazione, un *imbroglio* spagnolo di cattivo genere.»

¹⁰⁹ EN, 2009, pp. 108-109.

rispettare, perché genera una serie di incoerenze e assurdità. Infatti la commedia si divide in ‘semplice’ e ‘d’intreccio’, per la prima può anche scegliersi la scena stabile, ma per la seconda si creerebbero delle improprietà. Certo, continua il capocomico, non bisogna eccedere alla maniera degli Spagnoli, ma far sì che nell’arco delle ventiquattro ore l’azione si svolga in una stessa città. Per quanto si scelga una commedia con scena stabile o con cambio di scene, l’importante, conclude, è che si debba rispettare il verisimile nella contestualizzazione spazio-temporale:

ORAZIO Vi spiegherò io cosa dice Aristotile. Questo buon filosofo intorno alla commedia ha principiato a scrivere, ma non ha terminato, e non abbiamo di lui, sopra tal materia, che poche imperfette pagine. Egli ha prescritta nella sua poetica l'osservanza della scena stabile rispetto alla tragedia, e non ha parlato della commedia. Vi è chi dice, che quanto ha detto della tragedia si debba intendere ancora della commedia, e che se avesse terminato il trattato della commedia, avrebbe prescritta la scena stabile. Ma a ciò rispondesi, che se Aristotile fosse vivo presentemente, cancellerebbe egli medesimo quest'arduo precetto, perché da questo ne nascono mille assurdi, mille improprietà, e indecenze. Due sorti di Commedia distinguo: "commedia semplice", e "commedia d'intreccio". La commedia "semplice" può farsi in iscena stabile. La commedia d'"intreccio" così non può farsi senza durezza, e improprietà. Gli antichi non hanno avuta la facilità, che abbiamo noi di cambiar le scene, e per questo ne osservano l'unità. Noi avremo osservata l'unità del luogo, sempreché si farà la commedia in una stessa città, e molto più se si farà in un'istessa casa; basta che non si vada da Napoli in Castiglia come senza difficoltà solevano praticar gli Spagnuoli, i quali oggidì principiano a correggere quest'abuso, e a farsi scrupolo della distanza, e del tempo. Onde concludo, che se la commedia senza stracchiature, o improprietà può farsi in iscena stabile, si faccia; ma se per l'unità della scena, si hanno a introdurre degli assurdi; è meglio cambiar la scena, e osservare le regole del verisimile.¹¹⁰

Inoltre, poco prima di questa battuta, Orazio esponeva a Lelio un giudizio sulle opere francesi. Il pubblico italiano, a differenza di quello francese, si aspetta il carattere principale spiritoso, arguto, brillante e ben condotto, accompagnato però da altri caratteri sorretti dalla stessa tempra. Non solo, ma l’intreccio deve essere produttivo di novità e di accidenti (ovvero avventure), però sempre in equilibrio con l’elemento comico. La morale (ovvero la condanna del vizio e il trionfo della virtù) deve essere esaltata¹¹¹ e il finale deve essere inaspettato, ma condotto dall’azione con verosimiglianza.

ORAZIO Non le disprezzo; le lodo, le stimo, le venero, ma non sono il caso per me. I Francesi hanno trionfato nell'arte delle commedie per un secolo intiero; sarebbe ormai tempo, che l'Italia facesse conoscere non essere in ella spento il lume de' buoni autori, i quali dopo i Greci, ed i Latini sono stati i primi ad arricchire, e ad illustrare il teatro. I Francesi nelle loro commedie, non si può dire che non abbiano de' bei caratteri, e ben sostenuti, che non maneggiano bene le passioni, e che i loro concetti non siano arguti, spiritosi, e brillanti, ma gl'uditori di quel paese si contentano del poco. Un carattere solo basta per sostenere una commedia francese. Intorno ad una sola passione ben maneggiata e condotta, raggirano una quantità di periodi, i quali colla forza dell'esprimere prendono aria di novità. I nostri Italiani vogliono molto più. Vogliono, che il carattere principale sia forte, originale, e conosciuto, che quasi tutte le persone, che formano gli episodi siano altrettanti caratteri; che l'intreccio sia mediocrementemente fecondo d'accidenti, e di novità. Vogliono la morale mescolata coi sali, e colle facezie. Vogliono il fine inaspettato, ma bene originato dalla condotta della commedia. Vogliono tante infinite cose, che troppo lungo sarebbe il dirle, e solamente, coll'uso, colla pratica, e col tempo si può arrivar a conoscerle, e ad eseguirle.¹¹²

Dunque, tanto per Chiari quanto per Goldoni, il rinnovamento comico ha come obiettivo l’educazione a una morale condivisa attraverso il divertimento, il tradizionale concetto di «docere delectando». Se per il «docere» i commediografi utilizzano spesso la metafora del teatro come ‘scuola di vita’, in opposizione alle scurrilità precedenti,¹¹³ per incrementare il «delectando» gli stessi si

¹¹⁰ MN, II, pp. 1071-1072 (*Il teatro comico*, II-3).

¹¹¹ Si veda *L'autore a chi legge* de *La dama prudente* nel settimo tomo Paperini (1754), nel quale Goldoni spiega lo scopo e il mezzo della commedia, ovvero correggere i particolari del mondo attraverso il ridicolo.

¹¹² MN, II, p. 1070 (*Il teatro comico*, II-3)

¹¹³ *Supra* p. 77 n. 321.

rivolgono alla «zonta» tratta dai romanzi;¹¹⁴ inoltre per essere accettabile il romanzesco deve essere modulato secondo i dettami della *mediocritas* e della *veritas*, ovvero deve rispettare la verosimiglianza. A tal proposito nel 1752 criticando la commedia di Tasso, *Gli Intrighi d'amore*, perché smodatamente eccessiva, ne *Della commedia italiana* Costantini dichiara:

Vi ho detto, e vi dirò ancora, che lo studio della natura deve guidare la Commedia, che secondo Cicerone è un'immagine della medesima. La Commedia del Tasso è un'imbroglio così intrecciato di vivi creduti morti, di Donne, ed Uomini rimaritati, perché creduti morti li primi mariti, e le prime mogli, di figli perduti, e poi conosciuti, di nomi, e professioni cambiate, che non vi si trova veruna immagine di somiglianza col vero. Che in una stessa Città, anzi in una stessa contrada, e in un medesimo giorno si scoprono tanti sconvolgimenti, niuna cosa è più lontana dal verisimile. Si vede uno sforzo di grande ingegno; ma impiegato in un bosco. *Di più l'oggetto vero della Commedia è la correzione del costume; codesta finale non si vede presa di mira; ma solo una romanzesca tessitura, che finalmente si scioglie; riportandone, se volete, il dilettevole, ma senza ottenere la parte più importante, che è l'utile*¹¹⁵

A dire di Costantini neppure le cinque commedie scritte da Ariosto possono essere elogiate, perché non propongono il vero oggetto della commedia, che è la correzione del vizio:

Fil[alete] Questo è quello, che con tanta grazia scrisse Orazio nella sua Arte Poetica
*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.*

La vera Commedia adunque deve aver per oggetto di giovar dilettaudo; e queste sono le traccie, su le quali meritamente si regge chi ha cominciato ad introdurre la riforma del nostro Teatro Italiano. Chi scrive con oggetti diversi, non farà mai buone Commedie.

[...]

Fil[alete] [...] E siccome la Commedia non è altro, che un'imitazione della natura, così la regola più necessaria si è quella della verosimiglianza. Questa è quella Cinosura, che deve dirigere ogni passo, ed ogni parola della Commedia, l'intreccio, la disposizione delle Scene, il tempo, il luogo, il carattere, e i detti.¹¹⁶

Si torni al caso specifico dell'*Incognita*, sulla quale si cercherà d'analizzare l'articolazione dell'intreccio di una commedia romanzesca. L'impulsività della scrittura e dunque una struttura scenica di getto potrebbero avvalorare la difficoltà, solo apparente, a seguire il filo narrativo della commedia; difficoltà che lo stesso Goldoni temeva per il suo pubblico, costretto, egli dice, a non soffiarsi neppure il naso per «non perdere la traccia degli avvenimenti».¹¹⁷ Una lettura accorta rivela come la 'costruzione del vasto edificio' sia in realtà attenta e ponderata. Pur di mantenere la chiarezza espositiva, il commediografo ricorre spesso all'espedito del racconto-riassunto in scena, il cui l'azione viene momentaneamente sospesa per ricordare ciò che è accaduto negli atti precedenti. Arlecchino a inizio del secondo atto e Colombina del terzo offrono delle ricapitolazioni di tutte le avventure subite da Rosaura, non solo per una consequenzialità logica, ma anche per riprendere le fila delle numerose trame romanzesche, ardue da seguire anche allo spettatore più attento.¹¹⁸

¹¹⁴ EN, 1994 (2), p. 96, (Il bugiardo, I-15 – il corsivo è mio): «LELIO Il maggior piacer dell'amante è il poter raccontare con vanità i favori della sua bella. / ARLECCHINO E con qualche poco de zonta. / LELIO *Il racconto delle avventure amorose non può aver grazia senza un po' di romanzo. (entra in locanda)* / ARLECCHINO Evviva le spiritose invenzion. (entra in locanda)»

¹¹⁵ COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, p. 15. Il corsivo è mio.

¹¹⁶ Ivi, pp. 17 e 20.

¹¹⁷ MN, III, p. 796 (*L'Autore a chi legge de L'Incognita*): «Questo è quello però che sfuggir si deve, cioè non conviene affaticare l'uditore per modo che abbiagli a doler il capo per l'applicazione, e non possa nemmeno soffiarsi il naso, per non perdere la traccia degli accidenti».

¹¹⁸ MN, III, pp. 817-819, II-1: Arlecchino riassume le ultime scene del primo atto a Beatrice – questo a sia una funzione logica (rendere noti a Beatrice degli avvenimenti che altrimenti non conoscerebbe), che funzionale (riassunto per un lettore/spettatore); ivi, pp. 819-821, II-2: Colombina è un anello di congiunzione con i fatti antecedenti la messa in scena; ivi, pp. 843-844, III-1: «COLOMBINA [...] Io non credo che in un giorno si sieno mai combinati tanti accidenti per affliggere una povera donna!» e inizia un riassunto delle peripezie accadute nel

Non solo, ma una lettura avveduta dell'ossatura dell'azione scenica rivela una meticolosa articolazione della struttura. Prendendo in riferimento i grafici presenti in *Appendice 12. Schema dell'azione scenica*,¹¹⁹ sono state inserite in una tabella le azioni dello sviluppo romanzesco e posto nell'apice superiore quelle situazioni in cui la tensione è pari a zero (contrassegnato in tabella con un segno +), o perché il desiderio della protagonista sembra realizzarsi, o si è realizzato con il lieto fine, o perché si trova in una situazione di stasi; mentre nell'apice inferiore il punto di massima tensione (contrassegnato con segno -), perché la protagonista è soggetta a diversi accidenti e pericoli, mentre nel centro sono collocate le peripezie (forze che possono condurre o verso l'apice superiore o inferiore del grafico). Nel grafico riferito a *L'Incognita* si nota che ogni atto è costruito con strutture differenti e in sé autonome. Il primo atto presenta una costruzione scalare discendente, in cui i passaggi dall'alto (es. fuga con l'amato) verso il basso (es. duello tra Florindo e Lelio e separazione degli amanti) sono gradualmente, mentre la salvezza di Rosaura (es. il ritrovamento di un protettore) sopraggiunge sempre improvvisa. Il secondo ha una struttura semicircolare, dunque è costituito da una progressione unica di avvenimenti ed è funzionale alla preparazione del terzo atto che mostra un andamento sinusoidale, cioè di continuo e veloce passaggio tra una situazione di salvezza a una di pericolo. La commedia è costruita con azioni romanzesche continue, concatenate, con colpi di scena repentini. La compattezza e la dinamicità dell'ossatura è evidente se paragonata ai grafici generati dell'azione nel *Dittico della Marianna* di Chiari. Sempre in *Appendice 12. Schema dell'azione scenica* l'andamento delle due commedie chiariane è sinusoidale e progressivo, ma se ne *La Marianna o sia l'orfana* è spesso interrotto da zone in cui l'azione romanzesca è assente (spazi neri), ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta* (conclusione del dittico) l'azione è concentrata e il quarto e quinto atto sono dedicati a una lenta preparazione del lieto fine con un'attenzione equilibrata a una progressione continua e graduale degli eventi.

Se ne *L'autore a chi legge a L'Incognita* Goldoni definisce una commedia romanzesca «perché nel giro di poche ore una moltitudine di accidenti comprende inaspettati e strani, e talor sorprendenti [...] che non abbiano a dirsi impossibili o inverisimili, ma solo da una straordinaria combinazione diretti»,¹²⁰ non stupisce che all'interno de *Il Bugiardo* buona parte di questi termini vengano indicati per caratterizzare o indicare i racconti di Lelio. Il protagonista stesso definisce le proprie avventure come «bizzarrie», dal francese *bizarrierie*, ovvero degli accidenti fuori dal comune, strani, particolari.

PANTALONE Sior fio, vegni giusto a tempo. Diseme, cognosséu a Napoli un certo sior Masaniello Capezzali?

LELIO L'ho conosciuto benissimo. (Costui sa tutte le mie bizzarrie, non vorrei che mio padre gli scrivesse.)¹²¹

I termini strano/straordinario/sorprendete/inaspettato indicano per Goldoni la presenza di un elemento di matrice romanzesca, ovvero un assembramento di fatti di per sé non comuni, la cui accumulazione potrebbe parere impossibile. Ottavio, che aveva conosciuto il protagonista a Napoli, testimonia che già nel loro primo incontro Lelio si era distinto per essere al centro di molte avventure amorose. Ma ai racconti delle nuove imprese stenta a credergli, in quanto sembrano «cose straordinarie», irreali:

OTTAVIO Amico, non per far torto alla vostra onestà, ma giudicando che vogliate divertirvi meco, sospendo di credere ciò che mi avete narrato.

LELIO Che? vi paiono cose straordinarie? Che difficoltà avete a crederlo?

OTTAVIO Non è cosa tanto ordinaria che due figlie oneste e civili, mentre il loro genitore è in campagna, aprano la porta di notte ad uno che può passare per forestiere, e permettano che in casa

primo e nel secondo atto (anche quelle ignote agli spettatori, come ad esempio cosa era successo a Rosaura tra la fine del primo atto a seguito del rapimento e l'inizio del secondo, quando ricompare sulla scena sana e salva).

¹¹⁹ *Infra* p. 496.

¹²⁰ MN, III, p. 795-796 (*L'autore a chi legge de L'incognita*).

¹²¹ EN, 1994 (2), p. 145 (*Il bugiardo*, III-5).

loro si faccia un tripudio.¹²²

Non solo, ma è l'amore, ovvero la tematica principale di ogni romanzo, a risultare straordinario e stravagante.¹²³ Inoltre come dal suo apparire il romanzo fatica a dotarsi di una definizione di genere e la stessa critica lo svisciva affibbiandogli di volta in volta diverse etichette,¹²⁴ allo stesso modo i falsi racconti di Lelio rientrano in più catalogazioni, tutte protese a smascherare o sospettare l'inganno e la falsità. Le menzogne vengono viste dalle maschere (Arlecchino, Brighella e Pantalone)¹²⁵ come filastrocche, ovvero come dei racconti nei quali emerge soprattutto la lunghezza, la ripetitività, l'oralità, la popolarità, la mancanza a volte di un senso logico e reale. Oppure Ottavio per due volte definisce le invenzioni di Lelio una «macchina», con la volontà di sottolinearne la macchinosità, la strutturazione elaborata, articolata, ma allo stesso tempo vuota in quanto falsa.¹²⁶ Infine Dottore chiama le menzogne di Lelio favole, ovvero dei racconti fantastici, leggendari e irreali.¹²⁷ Lo stesso Lelio, costretto ad ammettere di aver mentito, dichiara di aver raccontato una favola.¹²⁸

Quindi se per commedia romanzesca intendiamo una commedia d'intreccio; che presenta una coppia di innamorato in balia del destino, di cui uno (generalmente il protagonista) non conosce le proprie origini, ma è consapevole della propria virtù; con un intreccio modulato da un elevato numero di avvenimenti giustapposti; con un'ambientazione spazio-temporale complessa e variegata; dove si esalta la virtù e si condanna il vizio; in cui compare il sorprendente nel limite del verosimile; dunque se si intende per commedia romanzesca tutto questo, bisogna pur ammettere che nella ricca produzione goldoniana al Sant'Angelo esistono altri esempi che potrebbero a buon diritto entrare nel novero delle commedie romanzesche, seppur non dichiarate apertamente tali. Su questa nuova categoria nei successivi capitoli saranno presi in considerazione due esempi: *I due gemelli veneziani* e *Il bugiardo*.

¹²² EN, 1994 (2), p. 85 (*Il bugiardo*, I-8).

¹²³ EN, 1994 (2), p. 66 (*Il bugiardo*, I-2): «BRIGHELLA (Oh che amor stravagante! [...])» // Ivi, p. 118 (II-10): «LELIO Orsù, tronca ormai questo discorso odioso. A Cleonice più non penso. Amo adesso Rosaura, e l'amo con un amore straordinario, con un amore particolare.»

¹²⁴ In Inghilterra prima di approdare al termine *novel*, gli scrittori, insoddisfatti della definizione di *romance*, inventeranno di volta in volta nuovi nomi: «secret history, private history, history, true history, comic-epic-poem-in-prose, Memoirs, a narrative, progress, life, adventures, life and adventures, Works of fiction, Story, Relation of events» [LORETELLI, 2005, pp. 24-25].

¹²⁵ EN, 1994 (2), p. 76 (*Il bugiardo*, I-4): «ARLECCHINO Mi no so come diavolo fe a inventarve tante filastrocche, a dir tante busie senza mai confonderve.» // Ivi, p. 140, III-1: «BRIGHELLA [...] La sappia che costù s'ha finto con siora Rosaura autor della serenada, autor del sonetto, e'l gh'ha piantà centomille filastrocche, una pezo dell'altra.» // Ivi, p. 144, III-4: «PANTALONE [...] Ma perché Lelio contarme sta filastrocca? [del matrimonio a Napoli].»

¹²⁶ EN, 1994 (2), p. 158 (*Il bugiardo*, III-8): «COLOMBINA Oh che bugiardo! E poi dicono di noi altre donne. (parte) / OTTAVIO Avrà preparata qualche altra macchina. / DOTTORE S'egli è maritato, ha finito di macchinar con Rosaura.» // Ivi, p. 160, III-9: «LELIO Signor Dottore, ora vi svelo tutta la verità. / OTTAVIO (Qualche altra macchina.) (da sé).»

¹²⁷ EN, 1994 (2), p. 111 (*Il bugiardo*, II-5). Beatrice e Rosaura raccontano al padre i favori a loro diretti da parte di Lelio: «DOTTORE Questa è la più bella favoletta del mondo. Orsù, sentite cosa vi dico per concluderla in poche parole. Intanto state dentro delle finestre, e non andate fuori di casa senza licenza mia. Se il signor marchese parlerà con me, sentirò se sia vero quello m'avete detto, e chi di voi sia la prediletta; se poi sarà una favola, come credo, avrò motivo di dire, senza far torto né all'una né all'altra, che tutt'e due siete pazze. (parte)» // Ivi, p. 159, III-9: «LELIO Ve lo dirò io il perché. / DOTTORE Non mi state a raccontar qualche favola.»

¹²⁸ EN, 1994 (2), p. 133 (*Il bugiardo*, II-16): «LELIO Sì, signora, è mio. Il sincero e leale amore che a voi mi lega, non mi ha permesso di tirar più a lungo una favola, che poteva un giorno esser a voi di cordoglio, e a me di rossore. Non son cavaliere, non son titolato, è vero.» // Ivi, p. 148, III-5: «LELIO Briseide è una favola, ed io non sono ammogliato.» // Ivi, p. 161, III-9: «LELIO Vi dirò. La dote dei cinquantamila ducati è andata in fumo, e mio padre è pentito d'aver inventata la favola del matrimonio.» // Ivi, p. 168 (III-scena ultima): «LELIO [...] Per sostenere la favola, ho principiato a dire qualche bugia, e le bugie sono per natura così feconde che una ne suole partorir cento.»

CAPITOLO SECONDO

MARIVAUX E PIETRO CHIARI: IL DITTICO DELLA MARIANNA¹

S'il est vrai que «le XVIII^e siècle se caractérise par la promotion des genres vulgaires, non seulement du roman, mais de tous les genres en prose nés du journalisme et du théâtre», Marivaux est un des principaux instigateurs de ce mouvement.²

Il romanzo

1. La traduzione italiana: *La vita di Marianna* di Giovanni Tevernin (1746-1748)³

In Italia la traduzione de *La vie de Marianne* di Marivaux viene pubblicata da Giovanni Tevernin in quattro tomi,⁴ dei quali i primi due ottengono licenza il 19 marzo 1740, come si legge a conclusione del secondo volume. Effettivamente al 1740 Marivaux aveva pubblicato solo le prime otto parti. Tuttavia il romanzo viene stampato solo nel 1746, da quanto attestano i frontespizi dei tre volumi. Infatti a conclusione del terzo tomo, contenente la IX-X e XI parte, si trova un'altra approvazione di stampa datata 14 febbraio 1745 *m.v.*. Nei *Mandati per le licenze di Stampa* (filza 340) in data 14 febbraio 1745 *m.v.* (c. 134 v.) si trova la testimonianza della concessione di stampa del terzo tomo de *La vita di Marianna* per Tevernin. Qualcosa deve aver arrestato la pubblicazione nel 1740, forse la promessa dell'uscita presso Neulme delle altre tre parti o l'attesa di una conclusione al romanzo. Il quarto tomo, in cui è stampata la XII e conclusiva parte apocrifia (sul modello di quella di Amsterdam del 1745), esce solo nel 1748, ma non riporta approvazione, perché probabilmente poteva contare su quella del 1746.⁵

Come si vedrà in *Appendice 13. Vicenda editoriale, fortuna e rapporto romanzo e teatro ne La vie de Marianne*, l'iter editoriale del romanzo francese risulta complessa a causa della natura di 'romanzo a puntate' e delle numerose ri-edizioni (se ne possono addirittura contare trentacinque). Si aggiunga che allo stato attuale degli studi è difficile stabilire il numero di stampe autorizzate e delle contraffazioni: «Les recueils conservés des éditions les plus anciennes sont très disparates. Tant qu'une étude précise des exemplaires subsistant pour chaque partie n'aura pas été faite, le statut de certaines éditions, autorisées ou contrefaites restera incertain».⁶ Alla luce di questa problematicità si può facilmente comprendere quanto risulti intricato, se non quasi impossibile, identificare con sicurezza l'edizione di riferimento per il traduttore italiano. Si tenga conto che il romanzo completo veniva realizzato per assemblaggio di diverse edizioni e addirittura di diversi romanzi.⁷

¹ Per un primo studio della trasposizione teatrale di Chiari del romanzo di Marivaux si veda l'articolo di Lucie Comparini [COMPARINI, 1996].

² LAGRAVE, 1970, pp. 53-54.

³ Per un discorso sulla qualità dell'edizione italiana rispetto all'originale infra *Appendice 15. La qualità della traduzione italiana*, pp. 506-509.

⁴ Il primo tomo comprende dalla prima alla quarta parte, il secondo dalla quinta alla ottava, il terzo dalla nona all'undicesima e il quarto comprende l'ultima parte apocrifia, la dodicesima.

⁵ Per una storia delle edizioni, della fortuna e del rapporto tra romanzo e teatro ne *La vie de Marianne* infra *Appendice 13. Vicenda editoriale, fortuna e rapporto romanzo e teatro ne La vie de Marianne*, pp. 497-502.

⁶ MDe, p. CIV.

⁷ Come dimostra un tomo conservato presso La Bibliothèque Nationale de France (collocazione 16Y217776 7-12), in cui nel dorso si legge «La vie Marianne Tome VII-XII», ma all'interno sono contenute le parti VII (stampata nel 1737 da Neaulme), VIII (Neaulme 1738), la IX-X-XI (Neaulme 1742) e, fatto più curioso, la XII parte de *La Paysanne parvenue* di De Mouhy impressa nel 1739 da Neaulme.

Il fatto che la traduzione italiana traduca anche la XII parte apocrifa, induce a credere che, se non per l'intera opera, almeno per la conclusione anonima, il punto di riferimento potesse essere una delle tre edizioni menzionate da Françoise Weil contenenti anche la XII parte:

1745 A Londra (in realtà Lione)
 1745 Amsterdam, aux dépens de la Compagnie
 1747 La Haye, J. Neaulme⁸

Se l'edizione di riferimento per la XII parte fosse quella di Amsterdam 1745, difficilmente si capirebbe perché Tavernin la pubblichi singolarmente nel IV tomo solo nel 1748, dal momento che i primi tre tomi sono datati 1746. Si potrebbe invece credere che, almeno per questa parte conclusiva, il modello francese fosse l'edizione di Jean Neaulme, stampata nel 1747 a La Haye. Frédéric Deloffre sostiene che tutte le edizioni antiche de *La vie de Marianne* sono composte per parti provenienti da edizioni diverse, concludendo che sarebbe impossibile classificarle, mentre come edizione completa degna di interesse segnala quella di Jean Neaulme, così descritta:

*La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la comtesse de ****, par M. de Marivaux. – *La Haye, Jean Néaulme, douze parties en trois ou quatre volumes, en caractères plus petits quel es éditions originales. – Années diverses suivant les parties et les exemplaires (de 1741 à 1748⁹) – Titres ornés – douze gravures, soit huit de Schley (datées de 1735 ou 36 pour la première partie, 1736 pour les quatre suivantes, 1737 pour la sixième et la septième, de 1738 pour la huitième), et quatre de Fokke (de 1742 pour les trois dernières parties de Marivaux, sans date pour la douzième partie apocryphe).*¹⁰

L'edizione da noi consultata di Jean Neaulme è conservata nell'olandese Koninklijke Bibliotheek in tre volumi, la quale, però, non corrisponde alla descrizione di Deloffre, in quanto il romanzo, nato per assemblaggio delle parti (il primo volume contiene dalla prima alla quarta, il secondo dalla quinta all'ottava e il terzo dalla nona alla dodicesima), propone una differente data di stampa per la XII parte (le parti I-II-III sono datate 1741, la IV 1743, le V-VI-VIII 1738, la VII 1737, le IX-X-XI 1742 e la XII 1747), inoltre ogni 'puntata' presenta un proprio frontespizio con una falsa indicazione di luogo:

LA VIE / DE / MARIANNE, / OU / LES AVANTURES / DE MADAME / LA COMTESSE DE
 ***. / Par Monsiuru DE MARIVAUX. / PREMIERE PARTIE. / A LA HATE. / Chez JEAN
 NEAULME, / MDCCXLI.

L'edizione Amsterdam 1745 «aux dépens de la Compagnie»¹¹ è pensata in quattro tomi, ognuno dei quali ha un frontespizio proprio (primo: parti I-III, secondo: IV-VI, terzo: VII-IX, quarto: X-XII) e inserisce la parte apocrifa a continuazione della XI, senza specificare si tratti della conclusione: «DOUZIEME PARTIE». L'edizione Jean Neaulme, invece, nel frontespizio specifica «DOUZIEME ET DERNIERE PARTIE» e all'inizio della narrazione riporta «Douzieme & dernière Partie». La traduzione italiana ricalca il modello-Neaulme, perché nel frontespizio della XII parte, pubblicata singola nel 1748, rimarca «TOMO QUARTO E ULTIMO» e il testo viene inaugurato dalla specificazione «DODICESIMA E ULTIMA PARTE». Inoltre ne *Al Leggitore* dell'edizione Tavernin si comprende che la stampa di riferimento potrebbe essere quella del 1747 perché l'editore, giustificando il ritardo di due anni rispetto al terzo tomo, dice: «La colpa n'è stata dello stesso Autore Franzese, che portò avanti cinque interi anni a mandarla alla Luce, come nel principio della medesima gentilmente se ne discolpa». ¹² Tra il 1742, quando Marivaux pubblica l'XI parte, e il 1747 passano appunto cinque

⁸ WEIL, 1986, p. 511.

⁹ Ci chiediamo se in realtà non sia 1747, dato che questa data si trova nel frontespizio della XII parte stampata da Neaulme e concorderebbe con quanto affermato da Françoise Weil.

¹⁰ MDe, pp. CIV-CV.

¹¹ Abbiamo consultato un esemplare conservato nella Bibliothèque Nationale de France.

¹² MIIt, tomo IV, parte XII, pp. 3-4.

anni, tanto che ne *Al Leggitore* lo stampatore conclude: «Eccovela [la dodicesima ed ultima parte] finalmente subito, che m'è capitata alle mani; e vivete felice».¹³

A sostegno della possibilità che l'edizione Tevernin sia legata a quella Neaulme (1741-1747), si aggiunge un ulteriore dato. Alcune correzioni attuate all'altezza della stampa dell'Haye subentrano invariate nel testo italiano. Ad esempio nella VII parte del romanzo, si legge: «j'en avais sur-le-champ informé M^{me} de Miran, que je lui avais fait un portait *de la Dame*»;¹⁴ ma nell'edizione originale Prault del 1737 invece di «de la Dame» si trova l'errore «de la Dame de Miran», la correzione avviene nell'edizione Néaulme della settima parte nel 1743. Il testo italiano riprende quello del 1743, infatti si legge: «io n'avea dato avviso alla Signor di Mirano, descrivendole la sopradetta Signora».¹⁵ Oppure l'edizione originale del 1741 della decima parte si arresta a: «Elle s'arrêta là, elle demanda à se reposer; M^{me} Dorfrainville l'embrassa, partit à onze heures. Et six jours après ma tante n'était plus».¹⁶ In realtà a partire dall'edizione illustrata di Neaulme del 1742 vengono aggiunte alcune righe ed è quest'ultima la versione di riferimento sia per le stampe moderne, sia per la traduzione Tevernin.¹⁷ O ancora, Deloffre specifica che la frase contenuta nell'XI parte «et cette somme, que M^{me} Dorfrainville avait bien»¹⁸ è una correzione attuata nell'edizione del 1742 sull'errore dell'originale in cui al posto di «M^{me} Dorfrainville» si trovava «Madame de Vernière».¹⁹ Quindi Tevernin stampando «e questa somma, che la Signora Dorfrainville»²⁰ propone il testo rettificato.

Un ulteriore elemento potrebbe persuadere che l'edizione Neaulme sia il modello per l'intera traduzione italiana. Infatti a differenza della stampa Amsterdam 1745 «aux dépens de la compagnie», Neaulme propone dodici incisioni, la prima delle quali viene ripresa da Tevernin con una precisione impressionante.²¹ Tuttavia questa non può essere una prova univoca perché l'incisione è presente fin dalla ristampa della prima parte di Prault del 1736, dunque l'edizione italiana avrebbe potuto prendere come modello qualsiasi edizione a questa successiva.

Un dato interessante è che nella traduzione italiana a *La Paysane Parvenue*, pur stampata da Giovanni Tevernin nel 1752, viene riprodotta la medesima incisione de *La vita di Marianna* con delle varianti: viene eliminata la carrozza (episodio centrale della prima parte) e inserita una contadina (protagonista del romanzo di de Mouhy). Non è difficile riconoscere il pannello inciso per *La vita di Marianna*, infatti il materiale asportato coincide perfettamente con quello nuovamente intarsiato e si intravedono alcuni elementi della vecchia immagine (come lo stivale abbandonato o il cappello in primo piano).²²

2. Avventure e disavventure nel romanzo

Une cloche, qui appelait alors mon amie la Religieuse à ses exercices, l'empêcha d'achever cette histoire, [...] et dont je vous enverrai incessamment la fin, avec la continuation de mes propres aventures.²³

¹³ MIIt, tomo IV, parte XII, p. 4.

¹⁴ MFr, p. 398.

¹⁵ MIIt, p. 197.

¹⁶ MFr, p. 626.

¹⁷ MDe, p. 532 n. 1: «Ici se termine la dixième partie dans l'édition de 1741, qui porte, la mention *Fin de la dixième partie*. En réalité, la fin de la dixième partie, qui n'est pas reportée, comme on pourrait s'y attendre, au début de la onzième partie de l'édition de 1741, fut publiée en original dans l'édition illustrée de 1742. C'est le texte de cette édition que nous suivons désormais.»

¹⁸ MFr, p. 634.

¹⁹ MDe, p. 540 n. 1: «Les éditions de 1741-1781 portent ici *Madame de Vernière* au lieu de *Madame Dorfrainville*. La correction est faite dans l'édition de 1742.»

²⁰ MIIt, p. 208.

²¹ *Infra Appendice 14. Le incisioni*, pp. 503-505.

²² *Ibidem*.

²³ MFr, p. 678 (XI parte).

Non appare per nulla casuale che l’XI e ultima parte scritta da Marivaux si chiuda giusto sulla parola ‘aventures’, termine sul quale si basa l’intera composizione romanzesca.

Il lemma ‘avventura’ deriva dal participio futuro latino ‘adventura’, legato al concetto di ‘fortuna, destino’. A partire dal 1150 circa il termine francese ‘aventure’ designava un’ ‘impresa ardità di cavaliere’, risultando un vocabolo centrale per i romanzi cavallereschi francesi, dai quali poi si è irradiato nelle lingue europee. Il vocabolo giunge in Italia dal francese attraverso la Scuola poetica siciliana e nell’ambito della cultura cavalleresca. Anche ‘avventuriere’ è un prestito cinquecentesco dal francese ‘aventurier’. Sin dalla seconda metà del XIII secolo il termine ‘avventura’ sarebbe stato legato alla ‘sorte, destino’ e l’aggettivo ‘avventurato / avventuroso’ assumerebbe l’accezione di ‘fortunato, prospero, propizio, favorevole’. Il contrario, ‘disavventura’, assumerebbe un’accezione negativa di ‘sfortuna, disgrazia’. Nella forma più o meno derivata di ‘ventura’, l’elemento legato alla casualità e all’accidentalità sembrerebbe aumentare di pertinenza. Dalla fine del XIII secolo il sostantivo femminile ‘avventura’ viene utilizzato per indicare una «vicenda inconsueta o singolare; impresa rischiosa, pericolo» e a iniziare dal XVI secolo ‘avventurieri’ sono «coloro che per speciale privilegio possono mandare merce dalla Fiandra in Inghilterra» (1557), i «soldati di ventura» (1575) o «persona avida di avventure, che gira il mondo in cerca di fortuna» (1598). Il femminile ‘avventuriera’, di «donna avida di avventure, che gira il mondo in cerca di fortuna», è attestato solo a partire dal 1858.²⁴ Effettivamente ne *La vita di Marianna* il termine francese ‘aventurière’ non viene mai tradotto con ‘avventuriera’, ma sempre con perifrasi dispregiative: ‘femminetta, cavaleresca errante, femmina dal buon tempo’.

Nella traduzione italiana il termine ‘aventure’ al singolare viene tradotto principalmente con ‘accidente, caso’, mentre l’insieme di più avvenimenti accidentali, ovvero le ‘aventures’, vengono tradotte con ‘avventure’. È il caso o il destino, la fortuna o la sfortuna a generare una serie di avventure, tanto che con questo termine è sintetizzata la locuzione «de ce qui vous est arrivé / de ce qui était arrivé».²⁵ Il francese ‘accidents’ viene trasposto sia con ‘accidenti’, ma anche con ‘avventure’; mentre dal singolare, ‘accident’, non si trova mai ‘avventure’, ma principalmente ‘accidente’.

Il termine ‘accidente-i’ sintetizza tutta una gamma di espressioni affini ad ‘avvenimenti sfavorevoli e casuali’: ‘catastrophe, chose de sinistre, épreuve, événement-s, inconvénient, incidents, malheurs, spectacle’. Dunque un ‘fatto singolare e accidentale’ non designa una vera e propria avventura, se non nel significato generico di ‘accidente, caso, avvenimento’, è la successione di ‘avvenimenti sfavorevoli’ a dare origine a una serie di avventure e a tingere di romanzesco la storia dei personaggi.²⁶

²⁴ Cfr. LEI, vol. I, pp. 901-923.

²⁵ MFr, p. 515 > MIIt, p. 4 (IX parte); MFr, p. 650 > MIIt, p. 135 (XI parte).

²⁶ Per uno studio su alcuni termini di riferimento dell’ambito romanzesco si rimanda a *Appendice 16. Occorrenze terminologiche tra romanzo e traduzione*, pp. 510-512. Inoltre sul rapporto tra lingua francese e italiana si veda MORMILE, 1989; per i dizionari bilingue italo-francesi settecenteschi cfr. MORMILE, 1993: il dizionario di Giovanni Veneroni, pur essendo pubblicato ancora alla fine del ‘700, era stato praticamente surclassato nel 1735 dal *Dictionnaire italien, latin et françois* dell’abate salernitano Annibale Antonini, ristampato a Parigi nel 1738 e nel 1743 e apparso a Venezia nel 1745 (anche Goldoni loderà Antonini per aver diffuso la lingua italiana a Parigi). CHIARI, 1750, p. 147 (*Dell’origine, uso ed abuso della lingua italiana*, Brescia 20 maggio 1749): «Si scartabella da capo a fondo il Dizionario di Furretiere, per trasportar dal Francese un Romanzo; né si dà pur un’occhiata alla Toscana Grammatica del Buommattei; alle particole del Cinnonio, all’Ortografia del Facciolati, per non iscrivere, come si fa giornalmente, con una Crusca da campagna, che storpia l’Originale, e far venire alla Traduzione la rognà». Particolarmente interessante il giudizio di Chiari sulle traduzioni coeve: «Che dovrà dirsi poi di tante traduzioni che pullulano tutto di come funghi, e mettono gli Scrittori Oltramontani, e Latini in necessità di protestar altamente, che non riconoscono più le Opere loro, neppure come figliuole bastarde. Il tradurre principalmente dal Francese in Italiano è divenuto adesso mestiero di tutti quelli eziandio che neppur sanno esservi al Mondo la Toscana Grammatica del Buommattei, e della Francese non lessero, che le prime, e le ultime carte. Non considerando che ogni scienza in tutte le lingue ha il suo particolare dialetto, subito che giunti sono a capire le francesi Gazzette d’Olanda, non dubiteriano metter mano ad assassinare le Opere Algebraiche del Marchese dell’Ospital, e quante più difficoltose materie trattarono il Newton, il Volsio, e il Leibnizio. [...] Quindi qual meraviglia ella è mai; che in simili Traduzioni non si ritrovi né stile francese, né frase toscana; ma una farragine d’espressioni architettata alla gotica, e una tempesta di solecismi, e barbarismi a grottesco, che perder la Tramontana al Colombo; e trasmuterebbe in acqua di fogna l’ambrosia stessa di Giove?» [CHIARI, 1750, pp. 187-188 (*Delle maschere*, Dallo scoglio di ... 8 agosto 1749)].

La traduzione compie una restrizione di campo in chiave teatrale, infatti il romanzo francese descrive un momento eccezionale con termini generici legati allo sviluppo di un intreccio (ad esempio allo scioglimento, alla catastrofe o alla scena), mentre il testo italiano contestualizza l'espressione all'interno dell'esperienza drammatica e in particolare a quella comica. L'analisi della traduzione non ha permesso l'identificazione del nome del traduttore, o dei traduttori, ma colui che si è cimentato nell'impresa deve aver avuto una particolare sensibilità teatrale ravvisabile in questi esempi ed anche, come si è visto, nello spiccato uso di proverbi e modi di dire, che spesso adornano il linguaggio comico:

Cette Dame qui parlait de femme, de laquais, dont elle s'imaginait que je devais être suivie, après cette opinion fastueuse de mon état, qu'aurait-elle trouvé? Marianne. *Le beau dénouement!* Et quelle Marianne encore? Une petite friponne en liaison avec Monsieur de Climal, c'est-à-dire avec un franc hypocrite. > Quella Gentildonna, che formava di me pensieri grandi, di servi, di fanti, che avrebbe ella trovato finalmente? La Marianna, una femminetta da nulla. *Oh bello scioglimento di commedia!* E qual Marianna era quella? Una ghiotterella collegata col Signor di Climal, cioè a dire con un ipocrita schietto e netto.²⁷

Le moyen qu'aucun des assistants eût voulu renoncer à voir le progrès d'une querelle qui promettait tant! *A tout moment on touchait à la catastrophe.* M^{me} Dutour n'avait qu'à pouvoir parvenir à frapper le cocher de l'aune qu'elle tenait, voyez ce qu'il en serait arrivé avec un fiacre! > Pensate voi, se alcuno de' circostanti voleva mai moversi di là, e non istare a vedere l'esito d'una baruffa, che prometteva tanto bene, e *pareva come là tra il quarto, e il quinto atto d'una commedia, che il viluppo è vicino allo scioglimento;* perché non mancava altro, se non che la Signora Dutour cavasse il braccio dagli artigli del cocchiere, e lo percuotesse; e voi vedete, che cosa poteva accadere con un uomo di quella razza.²⁸

Ce *spectacle* le démonta; j'étais dans un transport étourdi qui ne ménageait rien; j'élevais ma voix, j'étais échevelée, et le tout ensemble jetais dans cette *scène* un fracas, une indécence qui l'alarmait, et qui aurait pu dégénérer en avanie pour lui. > A quella *vista* [Marianna in preda a un atto d'ira getta per terra la cuffia regalatale da Climal] l'uomo si cambiò; io era arrabbiata e pazza, non guardava a cosa veruna. Alzava la voce, era scapigliata, sicché tutto queste qualità aggiunte insieme facevano un romore, e una *mala commedia*, che gli faceva paura, e che di leggeri poteva scoprire il suo vitupero.²⁹

Le commedie

1. Il modello di riferimento per la trasposizione teatrale di Pietro Chiari

Dal confronto tra commedie e romanzo si conclude che per la trasposizione teatrale Pietro Chiari ha utilizzato come riferimento la traduzione italiana di Tavernin. Tuttavia non si può escludere che l'abate non avesse conoscenza o addirittura tra le mani anche la versione originale francese. Si arriva a questa deduzione dopo una serie di osservazioni:

1. La prima innegabile prova è l'esplicita ripresa del discorso diretto dalla traduzione italiana:³⁰ è difficile pensare che il traduttore e Chiari rendano casualmente con gli stessi termini il testo francese. Inoltre si è già visto come l'abate abbia agito nello stesso modo per la riduzione teatrale del *Tom Jones*: traendo materiale direttamente dalla traduzione dell'*Orfano fortunato* di Tavernin.³¹

²⁷ MFr, p. 147 > MIIt, p. 160 (II parte).

²⁸ MFr p. 157 > MIIt, p. 180 (II parte).

²⁹ MFr, p. 187 > MIIt, p. 226 (III parte).

³⁰ Infra *Appendice 19. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella Marianna ossia l'orfana e Appendice 20. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, pp. 521-541.

³¹ Si rimanda a BONOMI, 2015 (2) e BONOMI, 2015 (3).

2. La commedia eredita dalla traduzione degli elementi inconfutabili:

- Il testo italiano traduce professioni o appellativi in maniera infedele, versione che ritorna invariata in la commedia: se il testo di riferimento fosse quello francese, il dialogo teatrale non manterrebbe la libera interpretazione del romanzo italiano:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i> ³²
Le mauvais exemple débauche. M ^{me} Dutour, qui s'était maintenue jusque-là dans les bornes d'une assez digne fierté, ne put résister à cette dernière brutalité du cocher: elle laissa là le rôle de femme respectable qu'elle jouait, et qui ne lui rapportait rien, se mit à sa commodité, en revint à la manière de quereller qui était à son usage, c'est-à-dire aux discours d'une <u>commère de comptoir</u> subalterne; elle ne s'y épargna pas.	Il mal esempio insegna il male. La Signora Dutour, che fino allora avea serbata la dignità matronale, a questi ultimi vituperi del cocchiere non potè più stare un sul grave, e lasciata andare la grandezza, che poco le giovava, cominciò a darvi dentro come si suol dire a braccia quadre, e senza rispetto, e a questionare, e a garrire, e a contrastare alla sua usanza, cioè come una <u>lavandaia</u> , e una fornaia avrebber fatto.	TRUFFALDINO Gran pigna! Basta dir che la xè una <u>Lavandera</u> . DUTOUR Chi è questa <u>Lavandara</u> ? Io fo la Locandiera, son donna di condizione, e mi maraviglio dei fatti tuoi.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i> ³³
Ainsi, soyez tranquille, je vous garantis que nous le marierons, si nous n'avons que les charmes de la <u>petite aventurière</u> à combattre. Voilà-quelque' chose de bien redoutable! <u>Petite aventurière!</u> le terme était encore de mauvais augure. Je ne m'en tirerai jamais, me disais-je:	Non vi pigliate affanno di ciò, ch'io vi do parola, che faremo le nozze, quando non abbiamo altro intoppo, che le bellezze di cotesta <u>cavaleressa errante</u> . Oh so dire che è cosa questa d'averne spavento ... <u>Cavaleressa errante!</u> Anche questi vocaboli mi facevano un tristo augurio. Oimè, diceva io tra me stessa, non mi caverò mai da questo indovinello? Non saprò io mai la faccenda schietta?	MIRAN Ben è vero che tutte sanno esse modeste, quando lor torna conto. Una Giovine che vada sola, e si trovi esposta a un insulto, al più al più sarà stata un'artigianella; e chi sa che non fosse ancora qualche <u>Cavalleressa errante</u> . MARIANNA <u>Cavalleressa errante!</u> (Oimè, in qual concetto son io.)

- Ne *La Marianna ossia l'Orfana riconosciuta* compare un modo di dire che Pietro Chiari ricava dalla traduzione italiana:³⁴

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta</i> ³⁵
il faut que vous soyez née coiffée	sicchè bisogna dire che voi siete nata in piedi	e bisogna dire che voi siate nata in piedi

- La struttura sintattica ricalca quella della traduzione:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i> ³⁶
---------------------------	----------------------------	---

³² MFr, pp. 154-155 (II parte) > MIIt, p. 175 (II parte) > CG-OI, p. 230 (III-2).

³³ MFr, p. 241 (IV parte) > MIIt, pp. 326-327 (IV parte) > CG-OI, p. 269 (V-2).

³⁴ Lo stesso modo di dire compare anche nella prima parte del romanzo: «il faut que vous soyez née coiffée» > «Certo voi siete nata in piedi» > «ANTONIETTA Questo vol dire nascere fortunata» [MFr, p. 98 (I parte) > MIIt, p. 79 (I parte) > CG-OI, p. 237 (III-6)].

³⁵ MFr, p. 379 (VI parte) > MIIt, pp. 172 (VI parte) > CG-OII, p. 333 (III-5).

³⁶ MFr, p. 60 (I parte) > MIIt, p. 7 (I parte) > CG-OI, p. 192 (I-1).

Un carosse de voiture qui allait à Bourdeaux, fut dans la route attaquée par des voleurs.	Un cocchio, che andava per vettura a Bordeaux, venne assalito nel cammino da una brigata di mascalzoni, che rubavano le contrade.	MARIANNA [...] Vent'anni fa una Carrozza, che andava per vettura a Bordeaux, fu assalita in cammino da una brigata di Masnadieri.
---	---	---

- In alcuni casi di ripresa tematica (senza ripresa testuale del discorso diretto), la commedia sembra mantenere la stessa scelta terminologia o semiologica della traduzione:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i> ³⁷
Moi, dès que je vous ai vue, j'ai pris de l' <u>amitié</u> pour vous	E io voglio dirvi, che quando v'ho veduta, di subito vi posi un certo che d' <u>amore</u> .	DUTOUR [...] ed io, fin dal primo momento che vi ho vista, ho cominciato ad <u>amarvi</u> .

- Se ne *La vita di Marianna* sono inseriti dei vocaboli assenti nell'originale francese, in alcuni casi le aggiunte passano anche alla commedia:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i> ³⁸
Cependant, Marianne, je me défie de votre cœur, quand il connaîtra toute la tendresse du mien, ajouta-t-il; car vous ne la savez pas. Comment, lui dis-je, vous croyez que je ne vois pas votre amitié? Eh! ne changez point mes termes, reprit-il, je ne dis pas mon amitié, je parle de ma tendresse.	Tuttavia, Marianna, egli aggiungeva, non so che che parrà al cor vostro, quando saprà egli tutta l'affezione, che nel mio dimora; perché voi non la sapete ancor bene. Oimè, che dite voi? Io rispondeva, credete voi dunque ch'io non vegga tutta la vostra <u>buona</u> amicizia? Eh figliuola mia, diss'egli, non iscambiate ora i vocaboli, non parlo io <u>al presente</u> dell'amicizia; dell'affezione dico io.	CLIMAL Perchè tutto crede chi troppo ama. MARIANNA Non vi parrà adunque incredibile ch'io conosca ancora, e gradisca la vostra <u>buona</u> amicizia. CLIMAL Eh, figliuola mia, non iscambiate i vocaboli. <u>Adesso</u> non vi parlo dell'amicizia, ma dell'amore. MARIANNA Voi amante? [Cielo! Che intendo mai! A qual duro cimento esposta viene la virtù mia della mia povertà!)

- Ripresa dei cambiamenti di interpunzione:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i> ³⁹
Vous ne me dites mot; est-ce que vous m'entendez? me dit-il en me serrant la main.	Che è ciò, che voi non dite una parola? Non m'intendete voi forse? Così mi diss'egli stringendomi la mano;	<i>Climal</i> Che vuol dire, Marianna, che non <i>Le prenda la mano</i> . Mi rispondete parola? Cara la mia figliuola, non m'intendete voi forse?

3. Si intuisce che in certi casi Pietro Chiari proceda da una semplificazione del testo italiano:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i> ⁴⁰
Vous ne songez pas à ce qu'on en dirait; tout est plein de médisants;	Non pensate voi a quello, <u>che ne direbbe</u> la gente? <u>Il Mondo</u> è pieno di maldicenti;	Che ne' direbbe il Mondo?

4. Ne *La vita di Marianna* il personaggio di Tonion è chiamato Antonietta, stesso nome con il quale la ragazza compare anche in commedia: «La sua famiglia [di Dutour] era composta d'un fanciullo di sei o sett'anni, d'una fante, e d'una giovane detta l'Antonietta, che attendeva alla bottega di lei».⁴¹

³⁷ MFr, p. 86 (I parte) > MIIt, p. 54 (I parte) > CG-OI, p. 227 (III-1).

³⁸ MFr, p. 96 (I parte) > MIIt, p. 75 (I parte) > CG-OI, p. 234 (III-4).

³⁹ MFr, p. 96 (I parte) > MIIt, p. 75 (I parte) > CG-OI, p. 234 (III-4).

⁴⁰ MFr, p. 137 (II parte) > MIIt, p. 143 (II parte) > CG-OI, pp. 215-216 (II-2).

⁴¹ MIIt, p. 53. Sui nomi propri vi è una grande attenzione al rispetto della tradizione culturale del proprio paese: ogni nome deve alludere a delle componenti socio-caratteriali. Ad esempio i nomi di Cathos (diminutivo di

2. Riduzione del romanzo in commedia

Seguendo le indicazioni di Beatrice Didier, ne *La vie de Marianne* possono essere distinti tre livelli strutturali.⁴² Il primo è individuabile nella divisione in parti dell'intero romanzo, per un totale di undici; il secondo è tematico: si possono identificare otto parti dedicate alle vicende di Marianna e tre a quelle di Trevire (dalla IX alla XI).⁴³ Infine ogni parte può essere suddivisa in sequenze, nominate «scènes romanesques»:

Chaque partie constitue une relative unité; elle doit pouvoir donner au public la satisfaction d'une lecture qui se suffit à elle-même, mais qui pourtant appelle une suite, rappelle un commencement. [...] Le lien entre les parties va être assuré par le jeu des prolepses et des analepsies.⁴⁴

Trattandosi di un romanzo a puntate, ogni parte sarà costruita da sequenze marcate e funzionali, sono individuabili una sequenza iniziale (generalmente di raccordo e riassuntiva dei fatti accaduti precedentemente), nel mezzo una serie di quadri scenici e un finale, tutto dedicato all'azione, il cui scopo è lasciare il personaggio in una situazione favorevole o sfavorevole stimolante per il lettore. Ecco allora che nella fine della terza parte Marianna riassume alla sua interlocutrice i contenuti della quarta come se li stesse promuovendo direttamente al pubblico:

J'aurai bien des choses à vous dire de mon Couvent; j'y connus bien des personnes: j'y fus aimée de quelques-unes, et dédaignée de quelques autres; et je vous promets l'histoire du séjour que j'y fis: vous l'aurez dans la quatrième partie. Finissons celle-ci par un événement qui a été la cause de mon entrée dans le monde. > Diverse cose v'ho a dire di questa abitazione, varie persone conobbi quivi; alcune, che mi volevan bene, e alcune altre m'aveano a sdegno. Vi do parola, che nella quarta parte vi narrerò i casi che m'avvennero, mentre ch'io dimorai là dentro. Diamo fine a questa terza con la narrazione d'un accidente che fu la cagione, ch'io feci poi la mia figura nel mondo.⁴⁵

Je cachai ma lettre en attendant ma bienfaitrice, qui parut un instant après, et qui amenait avec elle une Dame que j'ai bien aimée, que vous aimerez aussi sur le portrait que je vous en ferai dans ma quatrième partie, et que je joindrai à celui de cette chère Dame qu'on appelait ma mère. > Mentre ch'io aspettava la mia Gentildonna, celai la lettera, ed ella non tardò un momento a comparire, e seco avea un'altra gentildonna, alla quale io presi poi un grande amore; e credo che voi altresì le vorrete bene, quando udirite la descrizione che ve ne farò nella quarta parte, poichè diviso di narrarvi i costumi di lei dietro a quelli della mia Gentildonna dabbene, la quale era detta la madre mia.⁴⁶

Catherine, nel romanzo è la serva del ministro, colei che rapisce Marianna) e Manon (diminutivo di Miryam, nome di origine incerta che significa 'cher, aimé', nel passato non aveva una buona reputazione e dal XVIII secolo era associato alle 'filles de joie, prostituée'), sono tradotti in italiano con i nomi molto comuni di Antonia (il cui vezzeggiativo/diminutivo è Antonietta) e Menica (diminutivo di Domenica): «si dans le monde on s'était avisé de ne donner les titres de Madame ou de Mademoiselle qu'au mérite de l'esprit et du cœur, ah! qu'il y aurait de Madames ou de Mademoiselles qui ne seraient plus que *des Manons et des Cathos!* mais heureusement on n'a tué ni leur père ni leur mère, et on sait qui elles sont.» > «E se fosse costume nel mondo di non dare titoli delle Signorie ad altre femmine, che a quelle, che ne sono meritevoli per ingegno, e per animo; io so che ci sarebbero al presente molte Signorie di grandi casati, che rimarrebbero *le Antonie, e le Meniche*: ma fu buona fortuna, che non fosse loro ucciso il Padre, né la Madre» [MFr, p. 406 > MIIt, p. 211 (VII parte)].

⁴² DIDIER, 1983, pp. 45-62.

⁴³ Il seguente studio non si occupa della storia di Trevire (in quanto viene eliminata dalla commedia). Si rimanda a DIDIER, 1983, pp. 47-51. Nell'VIII parte inizia un principio di immedesimazione tra la storia di Marianna e quella della Religiosa, le parole di Trevire sono ristoratrici: «siete giovane, e non avete speranza, poi siete nata con animo semplice, e senza atifizio; sicchè è assai naturale, che di un grave travaglio sia a voi cagione questo accidente. Piangete, sospirate, e spargete assi lagrime in su questo principio; perocché io medesima comprendo questo caso interamente, e mi vi trovai di già anch'io, ed ebbi quella medesima afflizione che n'avete voi al presente; ma una mia amica, la quale era negli anni, in cui sono io al presente, e ritrovò me stare in quel modo, nel quale ritrovo io voi, si mise a darmi conforto, parlò ragionevolmente, mi disse alcune verità latenti; io le prestai orecchio, e ne fui consolata.» [MIIt, p. 297 (VIII parte)].

⁴⁴ DIDIER, 1983, pp. 51-52.

⁴⁵ MFr, p. 226 > MIIt, pp. 302-303 (III parte).

⁴⁶ MFr, p. 228 > MIIt, p. 306 (III parte).

Interessante è l'analogia con l'atto del dipingere, intessuta a conclusione della quarta parte. Nel promettere di rimandare alla quinta parte la rappresentazione del carattere e delle qualità della signora Dorsin, Marianna utilizza una terminologia debitrice alla pittura: «dipingervi, dipintura, dipingere». Infatti l'arduo compito dello scrittore di descrivere un personaggio con verosimiglianza e vividezza, condivide le difficoltà del pittore nel tentativo di immortalare sulla tela l'uomo nella sua peculiare unicità.

Ma eccoci in casa della Signora Dorsin, e al termine di questa parte della mia vita. In questo luogo promisi di dipingervi l'animo e le qualità di cotesta Gentildonna, e mi pare anche d'avervi detto, che la dipintura sarebbe lunga; ora non ve la prometto io più tale. Forse sarà breve: pensate, ch'io sono stracca; e questo dipingere m'è di fatica. Basta, leggete ch'io scrivo di lei.
[...] Ma ho durata tanta fatica, che non posso andar più oltre, e mi addormento. [...] nè ho forza di cominciare quest'opera al presente, indugerò a un'altra volta, e ciò sarà nella mia quinta parte, dove sarà molto a proposito: e questa quinta l'avrete tosto.⁴⁷

Il dipingere e le difficoltà connesse a quest'arte, diventano *topos* letterario dello scrittore, non solo di romanzi, ma anche di teatro, nel momento in cui cerca di rappresentare con verità ciò che lo circonda; ad esempio questa similitudine è utilizzata da Chiari ne *L'Autore a' leggitori* del primo tomo delle commedie in prosa (1752):

Intendete a discrezione, ch'io vi dipingerò queste due Signore in parte; perchè sarebbe cosa impossibile poter fare quest'opera compiuta, non potendosi così bene fare il ritratto delle persone, delle quali s'ha conoscenza, però ch'io veggio molte cose in loro, ch'io le comprendo a bastanza per me; ma non so poi spiegarle altrui, e quando anche le dicessi, le direi male. Io trovo certe cose nell'intendere tanto unite tra esse, e così chiare, che quando mi pongo a farvi qualche riflesso mi s'imbrogliano, per forma, che non so da qual capo cominciare per dirle; là onde si può dire, ch'io le so, ma non posso comunicarle altrui. [...] A me sembra in mille casi, che l'anima mia sappia più di quel ch'ella possa dire, di che mi vien voglia di credere che coloro, i quali dettano i libri, sappiano più di quello, che si legge nelle loro carte.⁴⁸

Scrivendo io in questa materia per empire di Spettatori un Teatro, quelle misure adopro, quelle tinte, que' colori, quell'ombre; e vale a dire, quelle azioni, quegli episodj, que' sentimenti, quelle figure, che vedute dalla Scena, dirò così, in lontananza, sorprendono, e piacciono; ma si trovano difettose, ardite, irregolari, e mancanti, se si prendono col Libro alla mano ad esaminar da vicino.⁴⁹

Beatrice Didier sostiene che le «scènes romanesques» sono costruite grazie a una fine tecnica teatrale: nonostante le numerose digressioni morali o psicologiche, le scene sono ben delimitate da una descrizione sommaria del luogo, dall'entrare e uscire dei personaggi, ma soprattutto sono dominate dai dialoghi.⁵⁰ Esse sono di diverse tipologie: scene di riconoscimento,⁵¹ scene realiste e scene di confidenza.⁵² L'originalità rispetto alla tradizione non consiste nel contenuto, ma nell'accostamento per analogia o dissonanza, per ribaltamento o duplicazione.⁵³ È su questo presupposto che Marivaux compone la seconda parte in simmetria alla prima. Infatti se nella prima parte Climal incontra e svela il proprio amore a Marianna, nella seconda è il turno di Valville; entrambi ringraziano il destino per aver avuto la fortuna di conoscere la fanciulla e poterle donare aiuto; ambedue si prestano immediatamente a offrire qualcosa (vestiti e pannili Climal, un alloggio e una carrozza Valville); alla prodigalità maschile

⁴⁷ Conclusione della IV parte MI, pp. 398 e 404 [< MFr, pp. 279 e 282].

⁴⁸ MI, p. 309 [< MFr, p. 232] (IV parte).

⁴⁹ CG, t. I, p. IX (*L'Autore a' leggitori*).

⁵⁰ DIDIER, 1983, p. 45.

⁵¹ Su questa tipologia Didier dedica ampio spazio cfr. Ivi, pp. 53-56.

⁵² Cfr. Ivi, p. 57.

⁵³ «Marivaux ne recherche absolument pas l'originalité de la situation. Il se sert des procédés romanesques les plus traditionnels: l'accident de carrosse, la rencontre à l'église, l'invitation à la campagne, l'enlèvement: tout cela fait partie de l'arsenal romanesque et Marivaux n'éprouve par le besoin d'inventer des situations d'une originalité bouleversante: là n'est pas son propos. Il préfère créer des effets subtils de symétrie entre ces scènes.» [DIDIER, 1983, p. 52]. Si veda anche COULET, 1991, pp. 95-104.

la protagonista viene scossa da due sentimenti contrastanti: accondiscendenza (per piacere o amore) e rifiuto (per prudenza e virtù); l'iterata insistenza di Valville, per avere risposta da Marianna, provoca il pianto della ragazza e trova analogia nella prima parte, a seguito della dichiarazione d'amore di Climal; infine, sia nella relazione con Climal, sia in quella con Valville, avvenuto il primo contatto fisico, esso diventa una consuetudine.⁵⁴ Si propone un paragone di alcune scene tratte dalla prima e dalla seconda parte:

<i>La vita di Marianna (I parte)</i>	<i>La vita di Marianna (II parte)</i>
<p>e tutto ad un tratto se n'andò via tutta la mia selvatichezza, e in suo luogo mi corse al cuore un sentimento vivissimo di gratitudine, tanto che mi lasciai cadere sopra il suo braccio, e quello con molto buon garbo abbracciai, quasi piangendo di tenerezza. Piacquegli grademente quel movimento del mio animo così improvviso, e prese mi la mano, e quella mi baciò con gran tenerezza. Cotesto fatto, bench'io fossi un poco allora abbagliata dallo effetto della gratitudine, mi parve tuttavia, che avesse un poco deò singolare [...]. Sia come si voglia, da allora in poi io non istetti più tanto selvatica, cominciai ad essere più affabile, e facile nel conversar con lui.⁵⁵</p> <p>Appreso a queste cose mi diceva da me medesima: il Signor di Climal, non m'ha ancora di questo suo amore fatto parole, e forse per lungo tempo non avrà egli faccia di parlarmene; tocca forse a me l'indovinar il motivo delle sue sollecitudini? Io sono stata condotta a lui, come ad un uomo caritatevole, e pio; piace a lui beneficiarmi; e mal per lui, se non sa questo con diritta intenzione. Non sono io già obbligata a leggere nella sua coscienza; e finch'egli non dichiarerà ciò che gli va per la mente, io sarò netta d'ogni errore; tanto che io aspetterò, ch'è' mi mi parli aperto.⁵⁶</p>	<p>mi pigliò la mano, e la baciò con tanta semplicità, e così appassionato, e così tosto, che s'egli m'avesse mille volte detto: Io vi voglio tutto il mio bene, non me l'avrebbe detto cotanto chiaro. Non poteva più finger di non intendere; ecco il dubbio sparito. Io mi vedeva innanzi un innamorato; il quale si mostrava tale a viso aperto; nè io con l'infingermi poteva mostrare di non accorgermi dell'amor suo evidente.⁵⁷</p> <p>Per me era tanto conturbata, che la mia mano tremava in quella del Valville, nè m'affaticava punto per cavargliela fuori dalla sua, ma lasciavagliela, spinta a così fare non so da qual forza, che mi faceva stare in un ozio dolce, e timoroso. [...] Finalmente fatto animo [...] io conobbi, che non era decenza in quello stato mostrarsi d'animo così debole, e fiacco: e perciò procurai di correggere l'errore con un'azione generosa. Orsù bene, finiremo noi mai? Diss'io al Valville, tirando indietro fortemente la mano.⁵⁸</p>

Anche in commedia Valville cerca di abbracciare Marianna, ma questo gesto ha un effetto comico funzionale: serve a ridimensionare una scena fin qui troppo drammatica (Marianna è svenuta dallo spavento, dopo essere stata assalita da dei ribaldi ed essere riuscita a sfuggire) e lirica (Valville ha ritrovato la sua amata):

MARIANNA Oime! Lo spavento m'ha levato il respiro (*Siede sopra una desia, s'abbandona, e sviene*,
Oime! Non posso più reggermi ... vengo meno ... mi sento morire ...
VALVILLE Coraggio, Madamigella, coraggio ... Gente ... servitori ... soccorso ... È più morta, che
viva ... qual fortuna per *Procura di farla rivivere*,

⁵⁴ MIt, pp. 139-141 [< MFr, pp. 134-136] (II parte): «Non rispondete voi nulla? Disse il Valville; andrete voi via di qua senza dirmi una parola? Ho commesso sì grande errore, ch'io debba essere odiato da voi? V'ho io tanto offesa, che non possa ricevere da voi il perdono? Notate qui, che dicendo queste parole, stendeva egli la sua mano per pigliar la mia, e io gliela lasciava prendere; laond'egli chiedendomi perdono del bacio primo, la ribaciava; e quel che più è da ridere, è, che a me pareva, che quella ammenda fosse buona, e io la riceveva con buonissimo animo e semplice [...]. Io v'ho oggi veduta a caso; e dove potrò io ritrovarvi più, se non mi dite voi chi siete? Indarno andrei in traccia di voi. Nel vero sì, rispos'io più presta con la bocca, che col pensiero, e in modo che pareva, che mi dolesse per lui, e per me. Orsù, diss'egli, cara la mia Signora, (mettendomi tuttavia la bocca sulla mano, perché non si faceva tra noi più osservazione a quella minuzia, che c'era divenuta familiare; e così nel far all'amore è d'ogni cosa) Orsù, di grazia, ditemi la vostra famiglia: insegnatemi che modi deggio tenere per essere conosciuto da' vostri; lasciatemi questa consolazione prima di uscir di qua.»

⁵⁵ MIt, pp. 61-62 [< MFr, p. 89] (I parte).

⁵⁶ MIt, p. 73 [< MFr, p. 95] (I parte).

⁵⁷ MIt, p. 134 [< MFr, p. 131] (II parte).

⁵⁸ MIt, p. 135 [< MFr, p. 132] (II parte).

me? ... ma insieme che dolorosa disgrazia? ... Par che torni in sè stessa ... Coraggio, Madamigella, coraggio.
[L'abbraccia con riverenza, e la sostiene
 Non vi abbandonate sì presto. ... Son io qui in vostro soccorso.
 MARIANNA Dove sono? Chi siete voi, Signore? Scostatevi, di grazia, scostatevi.
 VALVILLE Vi domando scusa. Son qua per giovarvi, non per offendervi.
 MARIANNA Giovatemi senza toccarmi.
 VALVILLE Vi ubbidisco, poiché volete così.⁵⁹

Marivaux costruisce anche la terza parte in analogia e simmetria alla seconda. Se nella seconda Climal sorprende Valville inginocchiato a baciare la mano di Marianna, nella terza la scena è ribaltata: è Valville a sopraggiungere e trovare Climal inginocchiato, mentre bacia la mano a Marianna. Se nella seconda l'insistenza di Valville per avere risposta da Marianna suscita il pianto della fanciulla, nella successiva le lacrime sono provocate dal crudele monologo di Climal. Ecco una schematizzazione delle sequenze della seconda e terza parte:

Dialogo tra Valville e Marianna > Dialogo tra Climal e Marianna
 Monologo di Valville > Monologo di Climal
 Silenzio e lacrime di Marianna > Silenzio e lacrime di Marianna
 Amore e decoro di Marianna verso Valville > Sdegno e dolore di Marianna verso Climal
 Insistenza di Valville perché Marianna parli > Insistenza di Climal perché Marianna parli
 Valville inginocchiato bacia la mano > Climal inginocchiato bacia la mano
 Sopraggiungere improvviso di Climal > Sopraggiungere improvviso di Valville

Questi contrappunti per analogia o contrasto tra sequenze, capaci di donare compattezza a una struttura romanzesca frastagliata e a una composizione dilatata nel tempo, sono stati evinti e mantenuti in commedia da Pietro Chiari. Infatti se nel romanzo sussiste un'analogia tra il primo dialogo di Climal e Marianna e quello tra Valville e la fanciulla, essa permane anche in commedia: il primo incontro tra Climal e Marianna è a introduzione del primo atto (I-1), mentre quello tra Valville e Marianna è a introduzione del secondo (II-2). Anche in commedia, sia per Valville, sia per Climal, è una gran fortuna poter agire in soccorso di Marianna, perché nel gesto caritatevole intravedono la possibilità di soddisfare il proprio desiderio. Inoltre Chiari sembra costruire sul medesimo gioco dialogico il primo incontro fondato sull'identificazione di Marianna (il nome, la casa d'appartenenza, i genitori e la patria): se la protagonista è ben disposta a rispondere a Climal, in quanto dall'uomo ne dipende la sua salvezza, a Valville è ritrosa, perché di discapito al proprio onore. Inoltre nella trasposizione teatrale è presente la scena di Valville inginocchiato a baciare la mano di Marianna, colto dall'improvviso sopraggiungere di Climal (II-2 e II-3) e la situazione invertita, Climal inginocchiato sorpreso da Valville (III-8 e III-9).

⁵⁹ CG-OI, pp. 212-213 (II-2).

CLIMAL ... Se la vostra persona, l'indole vostra, e il vostro contegno essiggonno ammirazione, e stupore, son di parere che i casi vostri, e le vostre vicende siano degne della curiosità mia, e della mia compassione.

[...]

CLIMAL Il voto nome, figliuola?

MARIANNA Marianna.

CLIMAL La Patria?

MARIANNA No'l so.

CLIMAL I Genitori?

MARIANNA Non ebbi la sorte di conoscerli.

[...]

CLIMAL I casi vostri non m'arrivano nuovi; e mi sovviene adesso d'averne a Bordeaux sentito parlare altre volte. Il Sig. di Reinsac ha ragione, scrivendomi replicatamente, che voi meritate pietà. Egli giura, e possiamo credergli, che ve l'avrebbe usata egli stesso, se all'animo di lui generoso, e benefico corrispondessero le sue presenti fortune. Porgendomi l'occasione di far io per voi quanto egli non può, m'incoraggisce a far quanto deggio per esso lui ...

[...]

CLIMAL Tacete, Marianna, che non è più Orfana miserabile chi in me ritrova suo Padre. Io ringrazierò con mie Lettere il Sig. di Reinsac dell'onor che m'ha fatto, donandomi una tal figlia; e spero che tra poco lo ringrazierete voi pure d'avervi procacciato un tal Padre.⁶⁰

MARIANNA Non altri, che un galantuomo par vostro, potria esser meco così obbligante.

VALVILLE Ringrazio la mia buona fortuna, che m'abbia presentata questa occasione di servirvi.

MARIANNA La necessità, in cui sono d'esservi obbligata, diminuisce la mia sofferta disgrazia. Signore, con vostra permissione. (*In atto di partire.*)

VALVILLE Che? Volete andarvene sì tosto? Qui non avete di che temere.

MARIANNA Perché appunto non ho di che temere, non ci deggio restare più a lungo.

VALVILLE Vi compatisco; la mia compagnia non vi alletta.

MARIANNA Tutto quello, che alletta, non è sempre giovevole ... Mio Signore, le son serva. [*come sopra*]

VALVILLE Ancora un momento. Almeno degnatevi di dirmi il vostro nome.

MARIANNA Il mio nome non è degno de' vostri riflessi.

VALVILLE La vostra casa è troppo lontana di qua?

MARIANNA Vicina, o lontana che sia, sarà sempre casa d'una vostra umilissima serva.

VALVILLE Voi siete giunta da Bordeaux questa mattina: vi ho veduta cogli occhi miei.

MARIANNA Quando sapete tanto, tutte le ricerche ulteriori sono soverchie.⁶¹

In ognuna delle prime tre parti del romanzo avviene l'incontro con alcuni dei personaggi fondamentali per le sorti di Marianna: nella prima Climal, nella seconda Valville, mentre nella terza Madame Miran.⁶² In tutte e tre le circostanze la situazione è analoga: la conoscenza avviene in una situazione di estremo pericolo (nella prima Marianna ha perso la madre adottiva e non sa da chi poter sperare aiuto; nella seconda Valville la soccorre dopo l'incidente con la carrozza; nella terza Marianna disperata cerca aiuto in un convento), i personaggi non svelano immediatamente il loro nome,⁶³ che verrà rivelato solo successivamente, e la relazione inizia sempre dall'effusione degli sguardi.⁶⁴ Tale corrispondenza è identificabile anche ne *La Marianna o sia l'orfana*: Marianna fa conoscenza dei tre personaggi singolarmente nel primo (Climal), nel secondo (Valville) e nel terzo atto (Miran); e non conosce immediatamente le loro identità, che sono svelata successivamente. Inoltre anche nella pièce

⁶⁰ CG-OI, pp. 191-194 (I-1).

⁶¹ CG-OI, pp. 214-215 (II-2).

⁶² MFr, p. 211 (III parte): «J'etais dans le plus fort de mes soupirs et de mes exclamations, du moins je le crois, quand une Dame, que je ne vis point arriver, et que je n'aperçus que lorsqu'elle se retira, entra dans l'Eglise.» > MIT, pp. 273-274 (III parte): «Io era nella piena de' sospiri, e de guai; o almeno cred'io così, quando una gentildonna, la quale non fu da me veduta capitare, ma solamente nel partire, entrò nella Chiesa.»

⁶³ Come per il Signor di Climal, anche il nome di Valville non compare alla sua prima apparizione, ma solo a MIT, p. 122 (II parte): «Finalmente fui portata alla casa del Valville, che così era chiamato il giovane, di cui ho poco sopra parlato, il quale fece aprire una stanza, e me sopra un letto posare».

⁶⁴ L'effluvio di sguardi amorosi tra Marianna e Valville della seconda parte, trova un corrispettivo nella terza. MIT, pp. 116-117 [< MFr, pp. 227-228] (II parte): «Tra gli altri giovani, che mi guardavano, uno era, che m'era paruto da più, che gli altri [...]. Quel giovinetto medesimamente, con attenzione diversa dagli altri, stava rimirandomi [...]: era egli più modesto; ma pure più attento a guardarmi [...] egli secondo che a me pareva, l'effetto della mia bellezza sentiva.» MIT, pp. 275-276 [< MFr, p. 212] (III parte): «Quel poco di romore ch'ella fece uscendo, mi richiamò in me stessa; ond'io sentendo camminare, volli veder chi era; ella se l'aspettava, sicchè ci riscontrammo con gli occhi. Io diventai un po' rossa, vergognandomi, ch'ella m'avesse così udito lamentarmi: e ad onta del mio turbamento, m'avvidi benissimo che la mia fisionomia le piaceva, e che le rincresceva di vedermi turbata. Tutte queste cose io le compresi dal suo guardare, e se a lei potè trasparire ne' miei occhi quel, ch'io chiudeva nel cuore, credo ch'io gli sarò sembrata paurosa, e grata a' suoi sentimenti; imperciocchè l'anime tra loro parlano, e si rispondono.»

teatrale l'incontro avviene a seguito di una sventata situazione di pericolo: la commedia si apre con la protagonista che giunge al cospetto di Climal per chiedere aiuto (I-1); in II-2 Marianna ripara in un Caffè dopo che in carrozza un ribaldo aveva cercato di assalirla e vi trova Valville pronto ad assisterla; infine in fuga nel bosco di notte, la protagonista viene soccorsa da Tibot che la conduce a casa di Miran, la quale si prodiga per lei all'istate (V-1).

Nel romanzo le scene sono alternate da digressioni morali e riflessive, le quali servono a donare uno spazio alla voce narrante della Marianna cinquantenne, ma frenano considerevolmente il ritmo della narrazione. Esistono varie forme di digressioni: possono essere poste a fine di una scena romanzesca a funzione di commento, oppure possono precedere una narrazione a conferma del presentimento di un personaggio o come prolessi della narratrice, infine possono trovarsi in parallelo al racconto, in una sorta di *a parte*.

Rispondendo alle critiche seguite alla prima pubblicazione, che reclamavano l'eccessivo spazio riflessivo, nel secondo *Avertissement* Marivaux spiega la natura dell'opera che non ha l'ambizione di essere un romanzo, ma piuttosto il resoconto di vita fatto da Marianna ad una amica; ne consegue che la casualità e la spontaneità del racconto non rispecchiano la volontà compositiva dell'autore, ma quella ingenua e spontanea di una 'donna che pensa':

Si vous regardez la Vie de Marianne comme un roman, vous avez raison, votre critique est juste; il y a trop de réflexion, et ce n'est pas là la forme ordinaire des romans, ou des histoires faites simplement pour divertir. Mais Marianne n'a point songé à faire un roman non plus. Son amie lui demande l'histoire de sa vie, et elle l'écrit à sa manière. Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit. Ce n'est point un auteur, c'est une femme qui pense, qui a passé par différents états, qui a beaucoup vu ; enfin dont la vie est un tissu d'événements qui lui ont donné une certaine connaissance du cœur et du caractère des hommes, et qui, en contant ses aventures, s'imagine être avec son amie, lui parler, l'entretenir, lui répondre; et dans cet esprit-là, mêle indistinctement les faits qu'elle raconte aux réflexions qui lui viennent à propos de ces faits: voilà sur quel ton le prend Marianne. Ce n'est, si vous voulez, ni celui du roman, ni celui de l'histoire, mais c'est le sien: ne lui en demandez pas d'autre. Figurez-vous qu'elle n'écrit point, mais qu'elle parle⁶⁵

Nel tentativo di rispecchiare una conversazione confidenziale tra due amiche, a metà strada tra un racconto epistolare e memorialistico, Marianna è alla ricerca continua di uno stile: «Forse ch'io scriva male, e nel principio della mia vita pochi avvenimenti si sono detti». ⁶⁶ Tuttavia la ricerca di spontaneità, che si basa sull'alternanza tra parti narrative e riflessive, si scontra con l'eccessivo utilizzo di «marcatori di connessione» e l'effetto finale è quello contrario, di scarsa fluidità. I 'segnalatori' indicano la chiusura di una sezione e l'inizio di un'altra, infatti, nel dialogo fittizio con la sua interlocutrice, Marianna si ripropone un ritorno continuo alla narrazione, a suo dire, da troppo tempo trascurata:

Ma ritorniamo alla nostra narrazione tosto

Sarebbe forse buono, ch'io lasciassi di scrivere tutte queste cose [ovvero dell'atteggiamento ambiguo e malizioso di Climal e l'accettazione lusinghiera di Marianna], ma vo innanzi con la scrittura il meglio, ch'io fo nè mi passa per mente, che vado facendo in libro. Guai a me! Questo pensiero mi terrebbe in un travaglio, che non mi lascerebbe tirare il fiato non ch'altro. Vo immaginando di parlare con voi, e così mi par che il mio dire, fa una conversazione. Andiamo dunque innanzi così.

Ma non è ora da parlar di questo.

Ma io mi dilungo sempre dal mio proposito. Perdonatemi; questo mi ricrea, o mi ristora un poco, e torno a dirvelo, vi fo conversazione.⁶⁷

⁶⁵ MIt, pp. 111-112 (II parte). Per l'appellarsi al lettore nelle prefazioni alle parti del romanzo si veda CUSSET, 1996.

⁶⁶ MIt, p. 15. Marivaux sta rispondendo alle critiche di Desfontaines: «Marianne a bien de l'esprit, mais elle a du babil et du jargon» [*Les Noivellistes du Parnasse*, tomo I, p. 512].

⁶⁷ MIt, p. 32, 64, 75, 97. Ecco altri esempi di marcatori: «Ma ho io a scostarmi sempre in questa forma dal filo della storia? [...] Dove ho lasciata la storia? / Torniamo alla storia. Ma voi siete accostumata alle mie digressioni

Solo Marianna può manipolare la narrazione e questo privilegio viene esibito al lettore: «Non vi ragionerò punto della educazione, che mi fu data nella mia prima giovinezza» o «Non mi allungherò qui a riferire tutte le cose, ch'egli mi disse ancora prima della partenza; tronco questa narrazione».⁶⁸ L'interloquire costante della protagonista con l'amica ritma la narrazione e assume un tono programmatico; come a conclusione della seconda parte, in cui la narratrice prepara la sua destinataria a ciò che accadrà nella parte successiva:

Da qui in poi cominceranno ad essere i miei casi in gran numero, e notabili; e non ho a stare in casa della Signora Dutour più lungo tempo, che due di; e un'altra cosa voglio promettervi, che se vi riescono fastidiose, non iscriverò più tante considerazioni; fatemi avvisata del vostro genio.⁶⁹

Non sempre un 'marcatore' da una sezione riflessiva per una narrativa rispetta il suo scopo. Infatti più volte una narrazione, appena annunciata e ripresa, viene subito interrotta da un'ennesima pausa riflessiva e recuperata solo qualche pagina dopo. Un esempio di questo racconto singhiozzato è offerto dal dialogo tra Climal e Marianna nella seconda metà della prima parte:

- Descrizione dell'atteggiamento e delle frasi languide di Climal nei confronti di Marianna (MIIt, pp. 64-65).
- La fanciulla inizia a sospettare i veri sentimenti dell'uomo. (MIIt, pp. 65-66)
- *Lunga digressione sulla crudeltà del benefattore nel pretendere amore dai propri beneficiati, come causa di un'ulteriore umiliazione.* (MIIt, pp. 65-68)
- Ripresa della narrazione per sole quattro righe (acquisto di un abito). (MIIt, p. 68)
- *Analisi e giustificazione del comportamento di Marianna.* (MIIt, pp. 68-69)
- Ripresa della narrazione. (MIIt, p. 69)
- *Narrazione sospesa per una valutazione del comportamento di Climal.* (MIIt, p. 70)
- Ripresa narrazione: Climal invita Marianna a specchiarsi. (MIIt, pp. 70-71)
- *Soliloquio interiore di Marianna su quale atteggiamento assumere nei confronti di Climal.* (MIIt, pp. 71-74)
- Ripresa narrazione (ritorno verso casa di Dutour), ma subito interrotta. (MIIt, p. 74)
- *Ulteriore riflessione divisa in due parti:* la prima riporta la risoluzione presa da Marianna (senza una dichiarazione la fanciulla non darà credito alle sue convinzioni), il che dà adito a una seconda meditazione sulla natura e sulla qualità delle passioni provate dal Signor Climal. Vi è un continuo andirivieni su due piani riflessivi: quello della Marianna quindicenne, che riflette in contemporanea agli eventi, e quello della Marianna cinquantenne, che giudica a distanza di tempo e nella piena consapevolezza dei fatti (MIIt, pp. 74-75).

/ e tornerebbe conto a voi, Signora, s'io non facessi tante ciance. Credo che volentieri mi direste un tratto, finiremo noi mai? / La considerazione non è fuori di proposito: ma solamente è un poco più lunga, ch'io non credeva / Il popolo di Parigi è così fatto, per quanto ho osservato nelle occasioni. A voi forse sarebbe importato poco di saper la sua inclinazione; ma una diffinizione più, una meno, quando è a proposito, non fa danno alla storia: poichè è scritta, lasciamo stare anche questa.» [MIIt, pp. 115-116, 128, 137, 163, 179-180 (II parte)]; «Vo un poco a lungo con questa considerazione, per giustificarmi di quello ch'io vi diceva: e ciò è ch'io pensava a un punto, il quale mi stava più a cuore del mio stato. E questo punto era il Valville, che in altro linguaggio lo chiameremo, la faccenda dell'animo mio. / Ripigliasi la Storia / Ma lasciamo qui; parlo di quel che pare, non dico d'altro. Ritorniamo alla Badessa; forse che ne farò in parte il ritratto» [MIIt, pp. 237, 242, 280 (III parte)]. «Ma diamo principio a questa quarta parte / Non ragiono più sopra ciò, che anderei troppo a lungo; ritorno alle due Gentildonne, e a' lor ritratti. / Emmi uscita della penna questa considerazione senza ch'io m'avvedessi: ventura, ch'è breve; sicchè ho speranza che non vi darà noia. Andiamo oltre» [MIIt, pp. 308, 309, 392 (IV parte)]. «Ritorniamo alla Signora Dorsin, e allo spirito di lei / Ho detto, che avrei ragionato di lei a lungo, e attengovi la parola, come voi vedete. Lasciatemi ancora dire un poco, e farò punto; lasciando tuttavia indietro molte cose, ch'io avea in animo di dire, ma che empierrebbero troppi fogli. Con pochi tratti di pennello abbozzasi un Ritratto; ma non si terminerebbe mai a compierlo perfettamente, come promisi di fare. Passiamo a dire questo altro poco, e non più. / Dove ho lasciata la mia storia? In casa della Signora Dorsin, donde uscirò tra poco. / Ripigliamo ora la materia della storia» [MIIt, pp. 10, 20, 24, 40 (V parte)]. «Ripigliamo il filo del nostro ragionamento / Ripigliamo il filo, siamo nella sua stanza» [MIIt, pp. 104, 191 (VI parte)]. «Seguitiamo ed entriamo di nuovo nelle malinconie. / Andiamo oltre. / Vedrete dipoi, ch'io pensava giustamente; ma ora non è tempo di dir più oltre sopra ciò. Ritorno a me.» [MIIt, pp. 290, 359, 365 (VIII parte)]. «Orsù, andiamo innanzi» [MIIt, p. 121 (X parte)].

⁶⁸ MIIt, pp. 16 e 20.

⁶⁹ MIIt, p. 189.

- Si pone finalmente fine alla digressione, attraverso una chiusura netta: «Ma non è ora da parlar di questo. Io feci dunque...». La narrazione riprende: i due fanno finalmente ritorno verso casa di Dutoir. (MIt, p. 75)

Un elemento fortemente distintivo de *La vie de Marianne* è il punto di vista della narrazione: si tratta di «une femme qui pense» e per questo il discorso è fondato sull'estetica del tono libero della conversazione.⁷⁰ L'opera di Marivaux non può più essere iscritta nella tradizione dell'«haute romancie», ma nel quadro di una mondanità galante.⁷¹ A confermare la teoria distintiva sulla base del punto di vista, può essere utile il confronto con lo stile compositivo de *Le Paysan parvenue*, l'altro romanzo di Marivaux. Sussistono innegabili differenze, a iniziare dalla limitazione delle divagazioni moraleggianti e psicologiche. Ciò che cambia nelle due opere è il referente principale del romanzo: ne *La vie de Marianne* vi è la rappresentazione dell'universo femminile, nei cui tratti predomina il gusto per la conversazione orale, il rifiuto a tutti i costi di dar vita a un libro, la pratica sistematica alla digressione, la ricerca di un contatto-compartecipazione emotivo.⁷² Maria Rosa Ansalone arriva a concludere che i due romanzi possono essere ascritti a due macro-generi differenti sulla base di elementi strettamente legati al genere dei protagonisti: al «romanzo d'avventure» per *Le Paysan* e al «romanzo mémoires» per *La vie de Marianne*.⁷³

La commedia romanzesca eredita questa duplice prospettiva. Il dover coniugare un'azione avvincente a un intento istruttivo in cui il teatro è visto come una 'scuola di vita', trova materiale nel 'romanzo al femminile', dove è preponderante la vena moral-pedagogico. Anche nelle commedie romanzesche sono ravvisabili due sottogeneri sulla base del genere d'appartenenza del protagonista: si distinguono le 'commedie romanzesche al femminile' (come il dittico di Marianna, il dittico della Contadina, *La Pamela*, *I due gemelli veneziani*, *L'Incognita*) e le 'commedie romanzesche al maschile' (come il trittico tratto dal *Tom Jones*, *L'avventuriere onorato*, *Il bugiardo*). A muovere i protagonisti in entrambe le occorrenze è l'amore, ma nel caso in cui la protagonista è una fanciulla, l'azione è propensa a salvaguardare e preservare il proprio onore e a dimostrare la propria virtù. Viceversa se il protagonista è un ragazzo l'azione si distingue per un eccessivo numero di accidenti in varie ambientazioni; l'eroe si rende onorato per la prontezza d'animo con cui riesce a far fronte a una serie di sventure e a cogliere le continue e nuove opportunità, nella logica del *self-man* alla *Robison Cruise*. Il protagonista maschile è il viaggiatore per eccellenza, sia che il viaggio avvenga realmente in commedia, come nell'*Orfano ramingo*, sia che il viaggio si materializzi attraverso il racconto, come ne *L'avventuriere onorato*.

Nella riduzione de *La vita di Marianna* in commedia Chiari tiene conto dei diversi livelli di suddivisione del romanzo e, soprattutto, seleziona le principali scene romanzesche; inoltre l'abate non può prescindere dai distinti piani narrativi. Infatti l'opera presenta più finzioni. La prima è quella della cornice: in un paratesto introduttivo, l'autore finge di stampare un manoscritto ritrovato, in questo modo può rimarcare la veridicità di quanto avvenuto, perché «non si intende scrivere un romanzo, ma una semplice e reale 'conversazione' tra Marianna e un'anonima amica». L'insistere degli amici perché Marivaux pubblichi il testo, è un tipico *topos* di distanziamento dell'autore dal proprio prodotto, funzionale a certificare e accentuare la veridicità del 'manoscritto ritrovato' e dunque della storia narrata.⁷⁴

⁷⁰ Sulla voce narrante all'interno del romanzo di Marianna si veda DIDIER, 1980 e BERTONI-FUSILLO, 2002, p. 46: «L'espansione settecentesca del romanzo è, se non scandita da costanti precise, alimentata da questioni dominanti: in particolare la curiosità per un reale in divenire [...] e la formazione dell'individualità moderna. [...] Il peso della costituzione dell'identità determina – insieme all'affettazione di veridicità dovuta alla ricerca di legittimazione del genere- la predilezione per il racconto in prima persona e per le forme epistolare e diaristica; e si imbeve di temi ricorrenti nel pensiero dell'epoca, quali il riverbero degli eventi nelle sensazioni, la percezione della discontinuità del tempo, il rapporto fra virtù e felicità, fra socialità e natura.»

⁷¹ MARTIN, 2014, pp. 64 e segg.

⁷² Cfr. ARNAUD, 1982; DELOFFRE, 1959; GALLOUËT-SCUTTER, 1989; STORME, 1989.

⁷³ ANSALONE, 1985. Si veda a tal proposito anche DELOFFRE, 1959.

⁷⁴ THOREL-CAILLETEAU, 2002, p. 72: «Ora, l'autobiografismo ha grande successo nel Settecento: il procedimento più comune consiste nel dar voce a uno o più persoanggi, autori di lettere o di memorie che in origine non sarebbero

Il secondo livello della finzione narrativa è quello affidato alla voce narrante della Marianna cinquantenne, che a sua volta si articola su tre diversi gradi in rapporto al tempo della storia:

Marianna, cinquantenne e narratrice, racconta le proprie avventure
 Marianna, cinquantenne e narratrice, riporta i pensieri, i timori della Marianna personaggio
 Marianna, cinquantenne e narratrice, commenta od offre delle riflessioni alla luce degli anni passati e della sua saggezza

Pietro Chiari seleziona e mette in scena il primo punto, ovvero le vicende narrate, e da esso eredita le parti dialogiche. Per la caratterizzazione del personaggio (e dei personaggi) si basa sulla rielaborazione del secondo e del terzo livello.

In corrispondenza con quanto messo in atto dall'abate per la trasposizione teatrale del *Tom Jones*, anche nel caso de *La vie de Marianne* le sequenze del romanzo possono essere riprese in commedia *per via diretta*, con analogia tematica o/e testuale (il drammaturgo seleziona una sequenza del romanzo e la traspone in commedia o con un adattamento testuale o con una fedeltà letterale), o *per via indiretta*, ovvero Chiari sfrutta alcuni dialoghi o sequenze narrative de *La vie de Marianne* per completare una scena drammatica (in questo caso alcune sequenze romanzesche vengono inserite in altre per dar vita a una sola scena drammatica). Si propone un esempio di ripresa *per via indiretta*. Nel romanzo nel suo ultimo discorso poco prima della morte, la sorella del piovano consegna a Marianna una sorta di eredità (o meglio di responsabilità) morale, per la quale il tesoro più importante consiste nell'amore per la virtù. In commedia il tema dell'«eredità e dote mia più bella» viene inserito nel dialogo iniziale tra la protagonista e il signor di Climal (nella trasposizione drammatica, *alter ego* della sorella del piovano, in quanto depositario della saggezza e dei valori morali). In commedia Marianna pare abbia già assimilato gli insegnamenti della povera madre, mentre nel romanzo sono direttive comportamentali da seguire seppur, almeno nelle prime parti, non sempre vengono rispettate.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i> ⁷⁵
je n'ai plus qu'une chose à vous dire; c'est d'être toujours sage. Je vous ai élevée dans l'amour de la vertu : si vous gardez votre éducation, tenez, Marianne, vous serez héritière du plus grand trésor qu'on puisse vous laisser ; car, avec lui, ce sera vous, ce sera votre âme, qui sera riche. Il est vrai, mon enfant, que cela n'empêchera pas que vous ne soyez pauvre du côté de la fortune, et que vous n'avez encore de la peine à vivre: peut-être aussi Dieu récompensera-t-il votre sagesse dès ce monde.	una cosa ho ancora a dirvi, e ciò è che voi siate sempre saggia. Io v'ho allevata con l'amore della virtù; e se voi osserverete bene la vostra educazione; Marianna, voi sarete erede del maggior tesoro, che mai uomo potesse lasciarvi, perché con questo ricca sarete voi, e l'anima vostra: è ben vero, fanciulla mia benedetta, che questo non potrà far sì che voi non siate povera de' beni di fortuna, e che non abbiate a vivere con disagio; ma forse Iddio darà guiderdone [?] alla vostra virtù anche in questo mondo.	MARIANNA L'eredità della mia buona Madre sta in questa borsa, dove sono trenta Luigi d'oro: ma la mia dote più bella ha da essere la mia onestà. CLIMAL Con tali sentimenti la dote vostra equivale a un tesoro. Con tutto ciò, per quanto veggio, avete bisogno di molte cose.

destinate alla pubblicazione (il che introduce nell'opera l'incompiuto). Marivaux, Prévost, Diderot, Rousseau, Laclous, e ancora Senancour e Benjamin Constant si presenteranno (non senza equivoci, certo) come semplici editori di testi casualmente capitati tra le loro mani; la maggior parte di loro insisterà sui difetti formali (riflesso di difetti d'altro genere) impliciti in un procedimento simile, e difenderanno così, indirettamente, una nuova idea del valore dei romanzi: l'imperfezione della scrittura e degli individui stessi diventa una garanzia della verità morale del libro» e FERRAND, 2002, p. 112 n. 1: «Secondo la medievista Emmanuèle Baumgartner, il *topos* del manoscritto ritrovato, per quel che riguarda il romanzo francese, appare per la prima volta nel XII secolo, nel *Romanzo di Troia* di Benoît de Sainte-Maure (*Du manuscrit trouvé au corps retrouvé*, in J. Herman e F. Hallyn (a cura di), *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, Louvain-Paris 1999, p. 3).»

⁷⁵ MFr, p. 71 (I parte) > MIIt, p. 27 (I parte) > CG-OI, p. 194 (I-1).

La descrizione di alcuni comportamenti nel romanzo possono influenzare la trasposizione dialogica della commedia. Ad esempio la prima battuta a teatro, affidata al Signor di Climal, pare parafrasare l'atteggiamento con il quale l'uomo accoglie per la prima volta Marianna.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i> ⁷⁶
Il nous reçut bonnement et sans façon [...] et puis nous fit asseoir.	Raccolseci senza studio di cerimonia e alla buona [...] e ci fece finalmente a conciar a sedere.	CLIMAL Alzatevi, figliuola, e sedete. La sommissione, il turbamento, le lagrime, con cui mi venite davanti, fan torto ai meriti del Sig. di Reinsac, che a me si caldamente vi raccomanda; e supponendo in me un animo disdegnoso, ed altiero, fa un ingiustizia a me stesso.

Anche nella seconda commedia viene utilizzato lo stesso espediente. Ad esempio nella settima parte del romanzo Miran avvisa Marianna che il matrimonio dovrà essere posticipato di tre settimane perché Valville è in attesa di conseguire di un'importante carica. In commedia la scusa viene escogitata da Climal per celare a Marianna le vere ragioni della negligenza di Valville, il quale sarebbe assente da così tanto tempo perché impegnato a Versailles nell'attesa, appunto, di ottenere un'importante carica.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana riconosciuta</i> ⁷⁷
Deux jours après, Madame de Miran vint me reprendre à l'heure de midi; vous savez qu'elle me l'avait promis; je dînai chez elle avec Valville; il y fut question de notre mariage. En ce temps-là même on traitait pour Valville d'un charge considérable, il devait en être incessamment pourvu; il n'y avait tout au plus que trois semaines à attendre, et il fut conclu que nous nous marierions dès que cette affaire serait terminée.	Di là a due di, in sul mezzo giorno la Signora di Mirano venne a pigliarmi secondo la promessa, sicchè desinai in casa di lei insieme col Valville, e quivi trattossi del nostro maritaggio. In quel tempo si designava di ritrovare al Valville una Carica di grandissima considerazione e fra tre settimane dovea essere provveduto; sicchè si concluse che ciò fatto si compiessero gli sponsali.	CLIMAL [...] E Valville viene spesso a visitarvi? MARIANNA C'è stato una volta sola, dacchè son risanata. Mi disse allora che andava a Versaglies; e suppongo che non ne sia pur anco tornato. CLIMAL [A Versaglies? L'ho veduto ieri in Parigi. Gioventù volubile, spensierata, e bugiarda! Dissimuliamo, per non tormentarla.) MARIANNA Posso lusingarmi, Signore, che torni presto? CLIMAL Nol so. Si tratta di fargli [a Valville] avere una Carica. Affari di questa sorte non si sbrigano così tosto. Mia sorella ve lo avrà detto; essendo questo l'unico oggetto che ritarda di qualche settimana ancora le vostre nozze.

In commedia le didascalie e gli 'a parte' traducono i comportamenti o i sentimenti dei protagonisti del romanzo che i dialoghi non possono esprimere:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna ossia l'Orfana</i>
Hé, quoi! Mademoiselle, vous pleurez? me dit-il en venant se jeter à mes genoux avec un amour où l'on démêlait déjà je ne sais quel transport d'espérance; vous pleurez? Eh! Quel est donc le motif de vos larmes? Vous ai-je dit quelque chose qui vous chagrine? Parlez, je vous en conjure. D'où vient que je vous vois dans cet état-là? ajouta-t-il en me prenant une main qu'il accablait de caresses, et que je ne retirais pas, mais que dans	Che è ciò? Voi piangete? Diss'egli. E venne a porsi <u>inginocchiati innanzi di me</u> , con un amore cos' fervente che si cominciava da quello a conoscere ch'egli non vivea senza qualche speranza. Voi piangete? E che vi fa così piangere? V'ho io detta cosa ch'abbia potuto offendervi? Dite, vi prego, parlate. Per qual cagione vi vegg'io stare a quel modo? Soggiunse egli <u>pigliandomi la mano, e facendole mille carezze, nè io la tirava</u>	VALVILLE Non rispondete, Madamigella? Piangete? <u>(Se le inginocchia davanti.</u> Che vuol dir questo? V'ho detta io forse cosa, che sia giunta ad offendervi ... parlate, cara, parlate ..., che son qui pronto a chiedervene perdono, e farne l'ammenda, se fa d'uopo, co 'l mio sangue medesimo. <u>[Le prende la mano per baciarla, lessa la ritira.</u> ⁷⁸

⁷⁶ MFr, p. 80 (I parte) > MIIt, p. 42 (I parte) > CG-OI, p. 191 (I-1).

⁷⁷ MFr, pp. 425-426 (VII parte) > MIIt, p. 244 (VII parte) > CG-OII, pp. 289-290 (I-1).

⁷⁸ MFr, p. 141 (II parte) > MIIt, p. 150 (II parte) > CG-OI, p. 216 (II-2).

<u>ma consternation je semblais lui abandonner avec décence, et comme à un homme dont le bon cœur, et non pas l'amour, obtenait de moi cette nonchalance-là.</u>	<u>indietro, ma gliela lasciava con una certa modestia, e quasi con un atto trascurato, che pareva volesse dire, al tuo buon cuore, non all'amor tuo, è questa mano conceduta.</u>	
un laquais qui dit à Valville que le carrosse qu'il avait envoyé chercher moi était à la porte.	un servo, il quale riferì al Valville, che il cocchio, ch'egli avea mandato cercando per me, era già all'uscio.	<i>[Esce un Servitore] È qua fuori la Carrozza, che ha mandata ordinare⁷⁹</i>
on ouvrit avec grand bruit la porte de la salle, et que nous vîmes entrer une Dame menée, devinez par qui? Par M. de Climal [...] dans ce moment, il [Valville] avait la tête baissée sur une de mes mains, ce qui concluait aussi qu'il la baisait.	con gran romore fu spalancata la porta della stanza, e vedemmo venir dentro una gentildonna condotta, indovinate da chi. Dal Signor di Climal [...]. Egli [Valville] era davanti di me inginocchiato; e perché in quel punto egli teneva il viso basso sopra una delle mie mani; la qual cosa conchiudeva, ch'egli allora la baciasse.	<i>(Torna ad inginocchiarsi davanti a lei, e le bacia la mano. In questo entra il Sig. di Climal, e tutti tre restano attoniti).⁸⁰</i>
car fallait-il qu'il me connût ou non, et moi-même allais-je en agir avec lui comme avec un homme que je connaissais? [...] En un mot, j'en fis trop et as assez. Dans la moitié de mon salut, il semblait que je le connaissais; dans l'autre moitié, je ne le connaissais plus;	Che s'avea a fare? Era bene, ch'egli dicesse di conoscermi, o non era bene? E io, doveva trattar con lui come con uomo da me conosciuto, o no? [...] Per dirvi brevemente la cosa, feci troppo, e non abbastanza; nell'una metà del saluto pareva, ch'io lo conoscessi, nell'altra metà non lo conosceva più.	MARIANNA (Misera me! È qui il mio Protettore. Dissimuliamo.) [...] MARIANNA [...] [Egli finge di non conoscermi; è meglio che io pure secondi i suoi prudenti riguardi]. ⁸¹

L'adattamento di un testo 'A' per l'elaborazione di un'opera 'B' non solo genera delle contiguità, ma anche può produrre delle trasformazioni. Le esigenze sceniche, di genere e di compagnia spingono Chiari ad apportare dei cambiamenti rispetto al modello iniziale. Si propone un breve elenco:

1. La prima, banale, differenza riguarda la selezione delle scene perché non tutti gli avvenimenti, le sfumature o le caratterizzazioni possono essere trasportati a teatro per questioni di comprensibilità e chiarezza. Si procede quindi attraverso il duplice binario della selezione o del riassunto: alcune sequenze sono semplicemente eliminate,⁸² mentre altre vengono riassunte o accorpate alle principali. Nella composizione di una commedia, una volta stabilita l'impalcatura principale dell'intreccio, servono delle scene di raccordo, le quali possono risultare nuove rispetto al modello, al fine di rafforzare il comico con equivoci, malintesi, arguzie delle maschere o dei personaggi ridicoli, oppure ereditare dal romanzo alcune peculiarità secondarie e non consequenziali rispetto al momento dell'azione.
2. Sempre legata alla dissimile fruibilità del testo drammatico rispetto a quello romanzesco, un'altra differenza riguarda la scansione spazio-temporale.⁸³
3. Una sostanziale divergenza nella caratterizzazione dei personaggi.⁸⁴

⁷⁹ MFr, pp. 148-149 (II parte) > MIIt, pp. 163-164 (II parte) > CG-OI, p. 219 (II-3).

⁸⁰ MFr, p. 143 (II parte) > MIIt, p. 154 (II parte) > CG-OI, p. 218 (II-2).

⁸¹ MFr, p. 145 (II parte) > MIIt, p. 157 (II parte) > CG-OI, pp. 218-219 (II-3).

⁸² Tagliare parti del romanzo vuol dire eliminare non solo alcuni malintesi accessori (come nella II parte quando inizialmente Valville crede che Madama Dutour sia una serva della nobile Marianna – MIIt, pp. 152-153), ma anche intrecci primari (come la storia di Tervire che occupa ben tre parti del romanzo - IX-X-XI).

⁸³ Infra pp. 205-209 e *Appendice 17. Scansione temporale nel romanzo*, pp. 513-518.

⁸⁴ Infra pp. 209-219 e *Appendice 18. Personaggi tra commedia e romanzo*, pp. 519-520.

4. Come illustrato nella teoria dei modi di Aristotele, nella forma drammatica gli avvenimenti vengono mostrati direttamente al pubblico attraverso l'azione e il dialogo degli attori, mentre nella forma narrativa l'intreccio si snoda attraverso il racconto in prima o in terza persona e il dialogo viene reso in forma diretta o indiretta. Ne *La vie de Marianna* raramente il discorso diretto viene riportato per bocca di un altro personaggio che non sia la protagonista (una sorta di discorso diretto o indiretto in un discorso diretto primario). Sono ravvisabili solo due esempi: nel primo Valville restituisce a Marianna le parole che Climal fece a Miran affinché la fanciulla fosse condotta al suo capezzale;⁸⁵ nel secondo Madamigella Varton espone a Marianna un'esclamazione da lei pronunciata a Valville durante un loro incontro segreto.⁸⁶

Nei due generi letterari a cambiare è anche il punto di vista: se nel teatro i pensieri e le emozioni si mostrano in contemporanea e dal vivo rispetto all'agire e per mezzo dei personaggi, ne *La vie de Marianna* la voce narrata è Marianna stessa, la quale conosce chiaramente gli avvenimenti da lei vissuti e dal proprio punto di vista, mentre i pensieri e sentimenti dei personaggi sono solo intuizioni e ciò che accade in sua assenza è ricostruito a distanza di tempo perché a sua volta le è raccontato.

Infatti solo la 'Marianna cinquantenne e scrittrice' può conoscere quei fatti che sono avvenuti trentacinque anni prima in sua assenza. Ad esempio quando nella VI parte la serva Violante narra alla padrona, Madame di Fare, quanto udito, spifferando la vera storia di Marianna (MI, p. 106),⁸⁷ la narratrice onnisciente inserisce nel racconto un dato cronologicamente corretto, ma che la protagonista in quel momento non può conoscere. La narrazione è sì lineare, come dice Deloffre, ma le lacune vengono colmate dal prezioso intervento della Marianna cinquantenne e onnisciente. Bisogna tuttavia specificare che nel corso del romanzo questo tipo di intromissione da parte della narratrice è piuttosto raro, la cui presenza è piuttosto rilevante nelle numerose digressioni riflessive o moraleggianti.

Per contro in commedia Chiari può riempire gli spazi ignoti del romanzo. Ad esempio, se nell'opera di Marivaux Climal sopraggiungere improvvisamente in casa di Valville e chiarisce immediatamente il motivo della visita,⁸⁸ in commedia la precisazione non è necessaria perché deducibile dalla scena successiva, dove sono i personaggi a dialogare in assenza di Marianna. Con questo stratagemma Chiari può inserire un tema completamente assente nel romanzo, ovvero il rapporto tra genitori e figli secondo coppie oppostive (una da correggere, l'altra esemplare).

Non solo Chiari esplicita in scena quanto Marianna può intuire o conoscere solo a distanza di tempo, ma può anche immaginare e rappresentare lo sviluppo di un intreccio. Un esempio in tal senso è offerto dalla scena terza del quarto atto. Nel romanzo dopo una serie di proposte indecenti non corrisposte, Climal decide di abbandonare Marianna, la quale restituisce a Dutour i regali ricevuti e una lettera per Valville. In commedia Chiari compie un passaggio ulteriore: dona una continuazione a questo fatto ed immagina che la perfida Dutour avverta Climal della progettata partenza di Marianna (non è Climal ad

⁸⁵ MFr, p. 310 > MI, pp. 51-52 (V parte): «Noi non sappiamo altra cosa, salvo, rispose, che stamattina domandò mia madre, s'ella avea cognizione di quella giovane, che ne' di passati avea salutata al monastero: mia madre gli ha risposto, che sì, e in poche parole gli disse in qual maniera vi conobbe al monastero; nè gli tenne celato, ch'ella v'ha posta in quello. Voi potreste farla venire, rispos'egli, e pregovi, che mandiate per lei; è bisogno, ch'io la vegga; e che alcune cose le dica prima, ch'io muoia.»

⁸⁶ MI, p. 310 (VIII parte): «Signore, gli diss'io (è la Signora Varton che favella) voi siete molto ardito».

⁸⁷ MI, pp. 89-102 (V parte): Marianna si sveglia in casa di Madame di Fare, viene aiutata ad agghindarsi da una cameriera, in quel mentre entra Madamigella di Fare, inaspettatamente, insieme a Dutour, la quale riconosce la fanciulla e svela a sproposito la sua storia. Quindi Valville è costretto a raccontare la verità a Madamigella di Fare, la quale, commossa, decide di divenire aiutante degli amanti. Tuttavia la cameriera ha visto la scena, preannunciando prossime disavventure: «La Violante venne rossa, promettendoci di tacere; ma il male era fatto; ed ella avea già detto ogni cosa. Quello che perciò avvenisse, e di che danno mi fossero le sue parole, lo leggerete nella Sesta Parte: pensate che c'ebbero che fare fino a' Magistrati.» [MI, pp. 101-102 (V parte)].

⁸⁸ MI, p. 165: «Oh giacchè siamo ancor noi per andare, vi diremo per qual cagione ci siamo venuti. Avete voi novelle della Signora vostra madre? Quando terminerà ella di villeggiare? Rivedremla noi presto?».

abbandonare la fanciulla, ma è costei a decidere di partire)⁸⁹ e nel frattempo gli consegna la missiva diretta all'amato:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i> ⁹⁰
<p>Je suis extrêmement pressée, lui dis-je; je vais me déshabiller, et mettre cet habit dans un paquet que j'ai commencé là-haut, qu'il faut que j'achève, et que vous aurez la bonté de faire porter aujourd'hui chez le Neveu de M. de Climal. Oui, oui, reprit-elle, chez M. de Valville; je le connais, c'est moi qui le fournis. [...]</p> <p>Il y avait une petite écritoire et quelques feuilles de papier sur la table; j'en prends une, et voici ce que j'y mets pour Valville.</p> <p>«Monsieur, il n'y a que cinq ou six jours que je connais M. de Climal, votre oncle, et je ne sais pas où il loge, ni où lui adresser les hardes qui lui appartiennent, et que je vous prie de lui remettre. Il m'avait dit qu'il me les donnait par charité, car je suis pauvre; et je ne les avais prises que sur ce pied-là. Mais comme il ne m'a pas dit vrai, et qu'il m'a trompée, elles ne sont plus à moi, et je les rends, aussi bien que quelque argent qu'il a voulu à toute force que je prisse. Je n'aurais pas recours à vous dans cette occasion, si j'avais le temps d'envoyer chez un Récollet [Fratello minore dell'ordine di San Francesco], nomme le Père Saint-Vincent, qui a cru me rendre service en me faisant connaître votre oncle, et qui vous apprendra, quand vous le voudrez, à vous reprocher l'insulte que vous avez fait à une fille affligée, vertueuse, et peut-être votre égale. »</p>	<p>Ho grandissima fretta, rispos'io; vo a spogliarmi, e mettere questa veste in un fardello, ch'io ho cominciato sù; e bisogna ch'io lo termini, e certo bisogna che voi lo mandiate per grazia oggi alla casa del Nipote del Signore di Climal sì, bene, io so, a casa il Signor di Valville; lo conosco io bene, perch'io gli dò le tele, che gli abbisognano [...].</p> <p>Quivi era un tavolino, e suivi alquanti fogli col calamajo, piglio un foglio, e scrivo queste parole al Valville.</p> <p>«Signore; sono da cinque o sei di solamente, ch'io ho cognizione del Signore di Climal, vostro zio, nè so dov'egli stia a casa, nè come nè dove indirizzare a lui queste sue robe, le quali io vi prego fargli capitare alle mani. Dissemi, che me le dava per carità, perch'io son povera, e con questo titolo di carità le presi. Non disse il vero, fu falsità, e io non levoglio più, e gliene restituisco, insieme con certi danari, che volle a viva forza, ch'io ricevessi. Non ricorrerei ora a voi, se avessi il tempo di mandare a un Padre detto il Padre Vincenzo, il quale pensò difarmi utile facendomi conoscere il vostro zio, ed egli vi darà a conoscere quanto avete mal fatto a schernire una meschina e sventurata fanciulla, virtuosa, e forse vostra pari»</p>	<p>DUTOUR Sign. Presidente, Madamigella, già m'intendete, vuol andarsene ad ogni patto da casa mia; e a quest'ora ne sarà forse partita.</p> <p>CLIMAL Come? Perché?</p> <p>DUTOUR No 'l so: m'ha ordinato il consegnarvi quelle robe che le avete mandate, ed una spada, che, no so come' si trovava in sua mano con questo biglietto, che è diretto nelle vostre mani in prova della mia fedeltà. <i>(Gli dà il biglietto.)</i></p> <p>CLIMAL Egli è aperto: leggiamolo.</p> <p><i>Mio Signore. E' un giorno solo, che conosco vostro Zio, perchè a lui sono stata raccomandata. Mi ha fatto molte finenze, e le ho accettate, credendole effetti d'una compassione da Padre. Voi, vedendomi seco lui, avete sospettato tutt'altro; ed io però rimando al medesimo quanto ho avuto da lui, onde conosciate l'insussistenza de' vostri sospetti. Nè vostro Zio, nè voi mi vedrete forsemai più; ma pensando seriamente al mio contegno, mi troverete forse non indegna di tutti due.</i></p> <p><i>Marianna</i> (mi basta così ... che angustia è la mia! ... Qui non occorre confondersi ...) Madame Dutour, ricapitate pure a mio Nipote il biglietto; custodite quelle robe appresso di voi; procurate di trattenerne Madamigella. Andate.</p> <p>DUTOUR Le son serva.</p>

5. A partire dalla scena I-2 (e nelle successive del primo atto), Chiari inserisce due elementi del tutto assenti nel romanzo. Il commediografo risponde in questo modo alla volontà di rinnovamento morale (il teatro come 'scuola di vita') e alle peculiarità dell'organico della compagnia. Il primo elemento è l'introduzione di una seconda trama: il rapporto difficoltoso tra un figlio dissoluto (La Fontaine) e un padre prudente (Climal). Questo episodio è talmente fondamentale nel disegno strutturale

⁸⁹ MFr, pp. 191-192 (III parte) > Mit, pp. 234-235 e 240 > CG-OI, p. 252 (IV-3): «Voi mi volete pur tormentare, rispos'io, con una voce un po' alterata: non v'ho io detto, che domani uscirò di quà? Volete voi ch'io esca tosto? Sia come vi piace. [...] No, Signora, diss'io con voce piana: io non intendo di veder nulla, perché ho deliberato, e anche gielo ho promesso, di rimandar tutto al Signore di Climal. [...] perchè con la veste, con le tele, e co' danari avea pensato di congiungere una polizza per isgannare il Valville, e fargli rincrescere d'avermi perduta.» > «DUTOUR Sign. Presidente, Madamigella, già m'intendete, vuol andarsene ad ogni patto da casa mia; e a quest'ora ne sarà forse partita. / CLIMAL Come? Perché? / DUTOUR No 'l so: m'ha ordinato il consegnarvi quelle robe che le avete mandate».

⁹⁰ MFr, pp. 224-225 > Mit, pp. 298-299 > CG-OI, pp. 252-253 (IV-3).

della prima commedia che, la sua risoluzione, occupa l'intero IV atto.⁹¹ Inoltre la relazione trova un modello oppositivo ed esemplare nel legame tra Valville e la madre; non solo, ma nella seconda puntata, *La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta*, le coppie si invertono, in quanto Valville si dimostra infedele e simulatore nei confronti non solo di Marianna, ma anche dei propri parenti, mentre La Fontaine, pur non tradendo la sua natura passionale,⁹² instaura un rapporto solidale con il padre. La dissolutezza del Signor di Climal e il ravvedimento in fin di vita del romanzo vengono affievoliti in scena: manca completamente nel personaggio comico questa evoluzione e Chiari affida l'apice della deplorazione a un nuovo personaggio, ovvero a La Fontaine.

6. La seconda immissione consiste nella centralità della maschera di Truffaldino, la quale è presente con tutti le sue peculiarità: parla dialetto e per metafore, storpia i nomi,⁹³ risponde per le rime ai propri padroni,⁹⁴ interpreta alla lettera ciò che gli viene ordinato generando un'immediata comicità,⁹⁵ è connotata dai soliti *cliché* (si lamenta della fame,⁹⁶ causa malintesi, scambia missive,⁹⁷ gioca sui doppi sensi), soprattutto appositamente per essa sono create scene per sfoggiare i suoi virtuosismi e lazzi.⁹⁸ L'introduzione della maschera, interpretata dall'eccellente Antonio Sacchi, in una commedia tratta da un romanzo e ambientata a Parigi (dunque non in un contesto propriamente da *commedia dell'arte*), non risulta un'anomala novità in Chiari. Anche nella *Trilogia dell'Orfano* Chiari assegna all'attore la parte del barbiere Beniamino-Partridge, fidato compagno di Jones.⁹⁹ La vera sorpresa risiede nell'affidare a Truffaldino un ruolo del tutto inesistente nel romanzo e allo stesso tempo concedergli la chiave risolutiva della commedia. Infatti sarà il servitore a facilitare l'agnizione di Marianna. Il drammaturgo sfrutta in maniera eccellente un dato secondario presente nella XII parte apocrifia (1745) de *La vie de Marianne*, secondo cui la madre di Marianna, una certa Giulia Morosini, avrebbe avuto origini veneziane. Questo dato fornisce una spiegazione logica alla presenza di Truffaldino a Parigi. Infatti costui, casualmente, riconosce con sorpresa in Marianna una somiglianza con la sua antica padrona, servita anni prima a Venezia, dalla quale si era licenziato a causa della sua terribile paura del mare, dal momento che la nobildonna stava per imbarcarsi per la Scozia.

7. A Venezia esisteva un'implicita censura teatrale secondo la quale non era possibile rappresentare tutto ciò che poteva sfiorare la religione cattolica.¹⁰⁰ Per questo motivo alcune connotazioni di luoghi o personaggi fondamentali per il romanzo, vengono profondamente mutate nell'adattamento per la scena. Ad esempio la madre adottiva, prima di morire, affida Marianna a un protettore, ma se nel romanzo è un Religioso, padre Vincenzo, il quale conduce la giovane dal Sig. di

⁹¹ Per un confronto con *L'incognita* nello sviluppo del tema cfr. pp. 266-276 (parte II, cap. III).

⁹² CG-OII, p. 295, I-3: «LA FONTAINE [...] Il mio naturale è troppo focoso, e caldo; né ho pazienza che basti, per reggere ad un insulto.»; ivi, p. 345, IV-1: «CLIMAL [...] Quella vostra ciera torbida, e fosca, quegli occhi di fuoco mi presagiscono qualche disgrazia. Dopo il vostro ravvedimento non vi ho mai più veduto così. Font. Se col ravvedimento mio ho imparato a venerare mio Padre, non per questo ho cangiata natura. / [...] / CLIMAL [...] Qui, figliuol mio, non ci vuole né furia, né fuoco; ma destrezza, riflessione, e prudenza.»

⁹³ CG-OI, pp. 205-206, I-6: Cavadente e Castigamatti per Presidente.

⁹⁴ CG-OI, pp. 205-206, I-6: «LA FONTAINE Perché son padrone di farlo; e ben te lo meriti, se non sai dire una parola senza storpiarla. [...] TRUFFALDINO Perché no savè parlar, se no strupie le persone.»

⁹⁵ CG-OI, p. 208, I-7.

⁹⁶ CG-OII, p. 296, I-3: Truffaldino affamato rivendica le proprie doti di far ridere la gente, è ben più arduo far divertire che far piangere.

⁹⁷ CG-OI, p. 222, II-5.

⁹⁸ A conclusione del primo atto de *La Marianna o sia l'orfana* Truffaldino recita un sonetto e in IV-4 (CG-OI, pp. 254-255), in scena tutto solo, si destreggia in un monologo: compie lazzi, si lamenta per il sonno, trova qualche stratagemma per non addormentarsi. Oppure nella seconda commedia in II-4 compie i lazzi di paura e di collera.

⁹⁹ Infra pp. 346-347 (parte II, cap. V).

¹⁰⁰ Cfr. COZZI, 2000.

Climal, in commedia l'intermediario è un signore di Bordeaux, un tal Sig. di Reinsac, che non compare in scena, ma del quale viene menzionata la generosità e lo stato precario della fortuna economica.¹⁰¹

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i> ¹⁰²
Je n'oserais vous donner l'argent qui me reste, vous êtes trop jeune, et l'on pourrait vous tromper : je veux le remettre entre les mains du Religieux qui me vient voir, je le prierai d'en disposer sagement pour vous: il est notre voisin; s'il ne vient pas aujourd'hui, vous irez le chercher demain, afin que je lui parle.	[Tratto dall'ultimo discorso della sorella del piovano] Non mi dà l'animo di lasciare a voi que' denari che ci rimangono, perché voi siete troppo giovine, e facilmente potreste essere ingannata; ben voglio darli nelle mani a quel Religioso che vien a visitarmi, e pregherollo, che deponga di quelli con ottima cautela pro' vostro; egli è qui nostro vicino, se per avventura oggi non capitasse, e voi potrete domani andar per lui, perché voglio dirgli alcune cose.	MARIANNA [...] Morendo lasciommi raccomandata al Sig. di Reinsac, suo gran Protettore, e Padrone; che, mosso a pietà della mia situazione presente, a voi, Signore, mi manda sulla ferma speranza, che in questa Metropoli il vostro credito, la generosità vostra, il vostro favore procacciar possano un qualche dicevole stabilimento alla mia pericolante fortuna.

In commedia non è possibile parlare di luoghi religiosi, del desiderio di prendere i voti o di tutto ciò che possa sfiorare la fede cattolica, per questo motivo quando un personaggio è costretto a ritirarsi in convento, si allude semplicemente a un «ritiro» (si veda due casi ne *L'Avventuriere onorato* [III-19 edizione Bettinelli], *La donna vendicativa* [III-7] o ne *Il padre di famiglia* [I-18]).

Il monastero è il luogo in cui nel romanzo *Marianna* si rifugia e si svolge la maggior parte dell'azione, dove, ad esempio, la fanciulla incontra e conosce Madame Miran, la sua salvatrice. In commedia l'azione ha una diversa ambientazione: nella prima puntata *Marianna* si perde in un bosco, sarà solo il buon Tibot, servo di Miran, a trovarla e condurla dalla sua padrona; oppure ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta* la protagonista è accolta in una casa d'educazione, non in un monastero. Non solo, quando nella sesta parte del romanzo la protagonista viene rapita e condotta in un convento per essere assistita da una badessa, nella commedia, invece, viene incarcerata addirittura nella Bastiglia (anche se a fronte di una pena tanto dura, le colpe a suo carico non sono ben chiare¹⁰³) e soccorsa dal Sig. di Plessi. Nell'eliminare ciò che non può essere rappresentato, Chiari compie delle scelte funzionali ad innescare nuove situazioni romanzesche e avventurose, come può essere l'ambientazione in un bosco o in prigione.

8. Il commediografo seleziona solo alcune delle sequenze romanzesche principali non solo per ragioni rappresentative, ma anche per intensificazione l'azione.

Nel punto di massima criticità del quarto atto della *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, dopo aver scoperto il tradimento di Valville e aver messo in scena il dialogo straziante tra i due amanti (IV-4/5), Chiari decide di tagliare un avvenimento presente nel romanzo. Dopo sei giorni dall'incontro con Valville, fa visita a Marianna un ufficiale caro amico di Dorsin, «un uomo, che potea avere cinquant'anni, ben disposto, con bell'aria, e pulitamente vestito, benchè alla semplice, nel viso aperto»,¹⁰⁴ il quale aveva preso a cuore il caso della fanciulla. L'uomo si offre come sposo, ma Marianna chiede otto giorni di tempo per pensare e avere l'approvazione di Miran.

Rimuovendo nella trasposizione scenica un avvenimento che avrebbe avuto l'intento di lenire le lacrime e la disperazione della fanciulla, nel momento di massimo sconforto, Chiari decide di sopprimere

¹⁰¹ CG-OI, p. 193 (I-1): «CLIMAL [...] Il Sig. di Reinsac ha ragione, scrivendomi replicatamente, che voi meritate pietà. Egli giura, e possiamo credergli, che ve l'avrebbe usata egli stesso, se all'animo di lui generoso, e benefico corrispondessero le sue presenti fortune.»

¹⁰² MFr, p. 71 (I parte) > MIt, p. 26 (I parte) > CG-OI, p. 193 (I-1).

¹⁰³ Se qualcuno viene portato alla Bastiglia nel romanzo, quello è Valville nella XII parte apocrifia, luogo in cui rinsavisce prima di chiedere perdono a Marianna.

¹⁰⁴ MIt, p. 367 (VIII parte).

qualsiasi possibile alternativa capace di alleviare lo stato miserevole di Marianna ed intensificare lo strazio del tradimento.

3. Questioni spazio-temporali

Ai due piani narrativi dell'autore e del narratore corrispondono tre livelli temporali: il primo è il momento in cui Marivaux ritrova il manoscritto; il secondo è il periodo della scrittura delle proprie memorie da parte della Marianna cinquantenne; per finire, l'ultimo comprende il tempo del racconto. Quest'ultimo a sua volta si snoda su un arco temporale più dilatato.

In rapporto alle prime pagine del romanzo, in cui Marivaux data la scoperta del manoscritto, Frédéric Deloffre conclude che la storia deve essere stata scritta quaranta anni prima rispetto al rinvenimento; se dunque la stampa della prima parte avviene nel 1731, le pagine ritrovate risalirebbero al 1690 circa. Si aggiunga che quando Marianna scrive, ha ormai cinquant'anni cosicché le avventure narrate risalirebbero a un periodo antecedente, tra il 1640 (ritrovamento della bambina dopo l'assalto alla carrozza) e il 1655 (arrivo a Parigi).¹⁰⁵ Tuttavia, si ha l'impressione che la vicenda si svolga in un'epoca più prossima a quella dell'autore: «Nous penchons à croire que Marivaux a oublié ce détail et que, de façon très vague d'ailleurs, il situe l'action de son roman dans les dernières années du XVII^e siècle.»¹⁰⁶ Nell'opera si specifica che la seconda parte si svolge la domenica del giorno di San Matteo, dunque il 21 settembre.¹⁰⁷ Rispetto a tale data le vicende narrate avrebbero inizio ventitré giorni prima, verso fine agosto, e si concluderebbero sei mesi dopo, a febbraio dell'anno successivo.¹⁰⁸

Nel romanzo Marianna dichiara che all'età di trentacinque anni non sapeva ancora nulla delle sue origini, per cui bisogna supporre che nel progetto iniziale la fanciulla si sposa prima di scoprire la sua identità.¹⁰⁹ Tuttavia la composizione di un'opera che non si basa su un piano unitario, ma si evolve lungo un tempo dilatato, tanto da rimanere inconclusa, porta con sé delle possibili incoerenze. Ad esempio, si ha un'incertezza sull'età della protagonista all'epoca dei fatti narrati, perché se nella prima parte Marianna sostiene di avere quindici anni e mezzo, nella terza, successiva di poco meno di una settimana, si paragona a una giovane di diciotto anni: «mi dipingevano il mio caso spaventevole e acerbo e ciò era per la mia poca divozione, però che una giovane di *diciott'anni*, come sente dirsi; raccomandatevi a Dio, non vi resta da sperare che nel suo aiuto».¹¹⁰ Non solo, ma nell'ottava parte, successiva di una manciata di mesi, l'ufficiale, sposo volontario, rimarca la differenza d'età e ammette che la fanciulla non ha ancora vent'anni: «voi non giungete a' vent'anni, e io son vicino a' cinquanta».¹¹¹ In commedia Marianna ammette di avere diciotto anni circa: «Vent'anni fa una Carrozza, che andava per vettura a Bordeaux, fu assalita in cammino da una brigata di Masnadieri. [...] Io sola in età d'anni due fui trovata viva tra tanti morti da certi Uffiziali, che di là passarono a caso.»¹¹²

La prima parte del romanzo permette di sintetizzare i cinque livelli temporali rispetto ai fatti narrati:

¹⁰⁵ MDe, p. 7 n. 1.

¹⁰⁶ MDe, p. 349 n. 1.

¹⁰⁷ Il 21 settembre cade di domenica nel 1687 (non riporto anni antecedenti), 1692, 1698, 1704, 1710, 1721 e 1727 (nel febbraio del 1727 viene consegnato ai censori il manoscritto della prima parte del romanzo, può essere che nel settembre Marivaux si accinga alla stesura della continuazione).

¹⁰⁸ MDe, pp. 97-98 n. 1: «Donc le 21 septembre. Les aventures de Marianne à Paris couvriraient donc la période allant de fin août au mois de février. Mais il est très douteux que Marivaux, à la différence de Robert Challe, attache une quelconque importance à l'exacritude chronologique ou à la signification symbolique des saisons ou des jours de l'année.»

¹⁰⁹ MDe, p. 10 n. 1.

¹¹⁰ MFr, p. 210 > MIt, p. 272 (III parte): «c'est que je n'étais pas assez dévotte, et qu'une âme de *dix-huit ans* croit tout perdu, tout désespéré, quand on lui dit en pareil cas qu'il n'y a plus que Dieu qui lui reste».

¹¹¹ MFr, p. 508 > MIt, p. 374: «Vous n'avez pas vingt ans, j'en ai près de cinquante».

¹¹² CG-OI, p. 192 [I-1].

Livello temporale:	Età di Marianna / Scansione temporale:¹¹³	Prima parte:
Antefatto	All'epoca dell'incidente della carrozza Marianna dice di avere avuto al massimo 2 o 3 anni.	MFr, p. 60 > MIIt p. 7
Vicende narrate	Marianna ha più o meno 15 anni quando parte per Parigi con la sorella del piovano.	MFr, p. 66 > MIIt, p. 16
	Quando muore la sorella del piovano Marianna ha 15 anni e mezzo.	MFr, p. 72 > MIIt, p. 29
	Marianna dice di avere 15 anni e mezzo all'epoca delle vicende narrate.	MFr, p. 75 > MIIt, p. 34 ¹¹⁴
Agnizione delle origini	15 anni prima rispetto al momento della scrittura (a 35 anni) Marianna non conosceva ancora le proprie origini.	MFr, p. 60 > MIIt, p. 6
Marianna scrive la propria storia	Momento di scrittura del romanzo: 40 anni prima rispetto al ritrovamento.	MFr, p. 57 > MIIt, p. 2
	Marianna ha 50 anni.	MFr, pp. 74 e 90 > MIIt, pp. 32 e 64
Marivaux ritrova il manoscritto	Il manoscritto viene trovato e pubblicato 40 anni dopo la sua realizzazione.	MFr, p. 57 > MIIt, p. 1

Nella trasposizione teatrale Chiari mette in scena alcune sequenze tratte dal livello delle «vicende narrate» (altra questione è il rapporto con l'«agnizione delle origini», in quanto l'abate ricava l'intreccio dalla XII parte apocrifia). È interessante a questo punto confrontare la diversa articolazione del tempo del romanzo, rispetto a quello della commedia, che risulta più circoscritto e denso. Di seguito è proposta un riassunto della scansione temporale nel romanzo:¹¹⁵

Parte	Durata
I	Gli avvenimenti della prima parte hanno la durata di circa 23 giorni: da fine agosto a domenica 21 settembre.
II	Inizia la mattina di domenica 21 settembre e si conclude nel primo pomeriggio del medesimo giorno.
III	Da domenica 21 settembre a tre settimane dopo (dovrebbe essere intorno al 12 ottobre).
IV	Inizia lo stesso giorno in cui termina la terza parte e si conclude 11 o 12 giorni dopo (dovrebbe essere il 23 o 24 ottobre circa).
V	È continuativa alla quarta e termina circa 10 giorni dopo (dovrebbero essere i primi giorni di novembre).
VI	Inizia nel momento esatto in cui si era conclusa la quinta e termina circa 17/19 giorni dopo (si è intorno al 19-22 novembre).
VII	La settima parte è continuativa alla sesta e ha la durata di circa due mesi (concludendosi verso il 20 gennaio).
VIII	L'ottava parte è continuativa alla settima dura circa otto giorni (dovrebbe essere la fine di gennaio).
IX-X-XI	Sono dedicate alla storia di Tervire che occupa un'intera giornata (dalla mattina alla sera).
XII apocrifia (1745)	Inizierebbe il giorno successivo l'XI e le vicende narrate avrebbero la durata di poco meno di due mesi (potrebbe essere fine marzo circa).

L'ambientazione del romanzo privilegia gli spazi interni, ma senza troppa varietà: stanze nei palazzi di Climal, Miran, Dorsin, del Ministro, in casa di Dutour e nel monastero. Gli spostamenti di Marianna avvengono per brevi tragitti, al massimo intorno a Parigi: la protagonista attraversa gli esterni solo per mezzo della carrozza, quindi sempre all'interno di uno spazio protetto. Nella prima parte, dalla

¹¹³ LO CASTRO, 2010, p. 255: «l'itinerario narrativo del romanzo delle origini, come in questa *Filosofessa*, è scandito da due età-limite: l'eccezionale vicenda comincia a sedici anni e si conclude a trenta (fine del III tomo) o a trentacinque (IV tomo), quando la donna si sente in grado di rielaborare l'esperienza e tradurre la propria vita in un esempio didattico, degno di essere divulgato.»

¹¹⁴ MFr, p. 139 > MIIt, p. 147 (II parte): «Dite di grazia, Signora mia, s'io aveva torto di trovarmi vinta, scoraggiata, abbattuta, e piangente, con un cervello di quindici, o sedici anni».

¹¹⁵ *Infra Appendice 17. Scansione temporale nel romanzo*, pp. 513-518.

casa del piovano nei pressi di Nouan (un villaggio situato sulla riva della Loira tra Orleans e Blois), Marianna giunge insieme alla madre adottiva a Parigi, dove la donna muore. A questo punto ha avvio la narrazione vera e propria. Di seguito si riporta una sintesi per parte delle principali ambientazioni:

Parte:	Ambientazione:
I parte	Casa di Climal, casa di Dutour.
II parte	Strada, chiesa, casa di Valville, casa di Dutour.
III parte	Casa di Dutour, convento del religioso, monastero. ¹¹⁶
IV parte	Monastero, casa di Miran.
V parte	Casa di Dorsin, monastero, viaggi in carrozza, casa di Climal e casa di Madame di Fare a due miglia da Parigi.
VI parte	Viaggi in carrozza, monastero, convento di reclusione, palazzo del Ministro.
VII parte	Palazzo del Ministro, convento di reclusione, casa di Miran, monastero, casa di Miran in campagna.
VIII parte	Monastero, casa di Miran, casa di Dorsin.
IX-XI parte	Camera di Marianna nel monastero.
XII parte	Convento, casa Dorsin, casa Miran, Bastiglia.

Probabilmente tra la prima e la seconda commedia trascorrono quattro settimane, se in questa battuta della *Marianna o sia l'orfana riconosciuta* si reputa come ultimo incontro tra Marianna e Climal quello avvenuto nella scena finale della precedente rappresentazione: «CLIMAL [...] Quanto sarà, figliuola mia, che non ci siamo veduti? / MARIANNA Quattro settimane, e non più».¹¹⁷ Inoltre questo salto temporale trova una giustificazione nel romanzo. Infatti la prima commedia si fonda sulle prime quattro parti, l'ultima delle quali termina con le parole di Madama di Miran: «Non mi pare anche ben fatto, Marianna, che dimoriate troppo a lungo in questo Monastero; ma solamente vi lascerò per tre settimane, o al più un mese, e in questo tempo cercheronne un altro, dove non si sappia alcuna delle vostre avventure».¹¹⁸

In commedia le ambientazioni sono meno numerose rispetto a quelle del romanzo, seppur vi sia maggior alternanza tra spazi interni ed esterni. Nella *Marianna o sia l'orfana riconosciuta* le scelte di Chiari sono più sistematiche e dettagliate rispetto a quelle della prima puntata, infatti ogni atto si apre con una lunga didascalia descrittiva della scenografia e non ci sono cambiamenti nel suo interno. È ovvio che in commedia non si può avere la stessa varietà e alternanza del modello narrativo. Ad esempio, nella prima parte del romanzo Marianna e Climal si recano in un negozio ad acquistare un abito e della biancheria e sulla strada del ritorno in carrozza l'uomo si dichiara alla fanciulla; in commedia la scena è ambientata in casa di Dutour, dove, all'interno di un forziere, sono conservati i preziosi regali.¹¹⁹ Nell'adattamento drammatico alcune scelte spaziali rimangono inalterate rispetto a quelle del romanzo (come la casa di Climal o di Miran), altre subiscono una trasformazione: il monastero diventa una casa di educazione, il negozio di tele di Dutour una locanda, il palazzo di Miran fuori Parigi un casino di campagna.

Per la scansione temporale, l'abate sceglie di comprimere l'azione entro ventiquattro ore (dalla mattina nel primo atto, alla mattina successiva nel quinto) e l'articolazione giorno/notte è funzionale a scandire l'intreccio romanzesco. Infatti il quarto atto, ovvero nel momento di massima tensione, in ciascuna commedia è notte e ci si trova in uno spazio aperto, in un bosco o in un giardino.

¹¹⁶ «Andavamo tutti e tre qua è là per un boschetto vicino alla casa [...]. Questo era il nostro passatempo, quando ci venne detto che per mettersi alla tavola niun altro s'aspettava fuor che noi, sicchè andammo alla sala. Si cenò, [...]. Quando fu la cena terminata, i convitati se ne andarono, e la Signora di Fare pregò il Valville, che rimanesse con noi fino alla vegnente mattina; [...]. Or ecco, ch'io mi vo avvicinando ad un fiero accidente, per lo quale nella vegnente mattina mi toccherà spendere molte lagrime. Nel seguente dì mi levai, e di là a un quarto d'ora entrò una cameriera per ajutarmi a vestire, ed acconciare» [MI, pp. 88-90].

¹¹⁷ CG-OII, p. 285 (I-1).

¹¹⁸ MI, p. 387.

¹¹⁹ MFr, pp. 93-96 > MI, pp. 70-75 > CG-OI, pp. 93-96 (III-4).

Si potrebbe concludere che in commedia Chiari compie delle scelte per rendere ‘iper-romanzesco’ il contesto, ovvero per accentuare la situazione patetica e pericolosa in cui si trova l’eroina. Ad esempio, la venditrice di stoffe diventa in commedia una locandiera (che perfettamente si confà al carattere avido ed interessato di Madama Dutour nel romanzo) e la locanda diventa il luogo perfetto in cui è possibile abbandonarsi a comportamenti lascivi, mettere in scena scambi di persona o insidie (come in III-7 in cui è rappresentato il tentativo di La Fontaine di approfittare di Marianna, perché creduta una ballerina di facili costumi). Alla proposta di andare ad alloggiare in casa di Madame Dutour, la reazione di Marianna differisce: se in commedia è contrariata all’idea di essere ospitata in una locanda, perché metterebbe in pericolo la propria virtù, nel romanzo è ben lieta di prendere dimora da una venditrice di stoffe.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna ossia l’Orfana</i> ¹²⁰
La Demoiselle qui est morte, n’avait-elle rien résolu pour vous? Elle avait, lui dis-je, intention de me mettre chez une marchande. [...] je vais vous mener chez ma marchande de linge, et vous y serez la bienvenue: êtes-vous contente? Oui, monsieur, lui dis-je, et jamais je n’oublierai vos bontez [sic].	La Signora, la qual è morta, non avea studiato partito alcuno per vostro profitto? Ella aveva, risposi io, in mente di acconciarmi in casa di qualche mercatantessa. [...] oggi voi sarete alloggiata; andremo insieme in casa di una mercatantessa, la quale mi fornisce di pannilini, e quivi so io che sarete la ben veduta questo vi soddisfa? Signor mio sì, risposi-io, e tante grazie, e così fatta bontà non mi usciranno mai dal cuore.	CLIMAL ... Ho parlato a tal fine a Madama Dutour, che in casa sua preparata vi tiene una stanza. Ella è una Locandiera mia dipendente, donna d’ottimo cuore, che non ommetterà diligenza, perché siate servita. [...] MARIANNA (Condizione durissima di chi ha bisogno degli altri! Al solo pensiero d’abitare in una Locanda io raccapriccio d’orrore.

Ecco una sintesi della scansione spazio-temporale nelle due commedie:

Atto	Luogo	Tempo
<i>Marianna ossia l’orfana</i>		
I	I-1 Gabinetto del Signor di Climal	Partita da Bordeaux sei giorni prima, Marianna è a Parigi da due ore. ¹²¹ È mattina. ¹²²
II	II-1 Camera interna di un caffè	Dal primo al secondo atto trascorre un’ora. ¹²³
III	II-1 Locanda di Dutour	Dal secondo al terzo atto trascorre un’ora. ¹²⁴
IV	IV-1 Camera del Sig. di Climal (IV-1) e Notte oscura nel Bosco [a circa due miglia da Parigi ¹²⁵] (IV-9)	Tra il terzo e il quarto atto vi è un salto temporale considerevole. ¹²⁶ dalla sera ¹²⁷ alla notte. ¹²⁸
V	V-1 Camera in un casino di Campagna	È la mattina de giorno successivo. ¹²⁹

¹²⁰ MFr, pp. 81-82 (I parte) > Mit, pp. 44 e 46 (I parte) > CG-OI, pp. 196-197 (I-1).

¹²¹ CG-OI, p. 191 (I-1): «CLIMAL Quanto è, che siete giunta a Parigi? / MARIANNA Poco più di due ore. / CLIMAL E da Bordeaux quando siete partita? / MARIANNA Sei giorni fa».

¹²² Riferendosi all’arrivo di Marianna a Parigi: «VALVILLE Ho veduta questa mattina di buon’ora una giovine più bella di lei» [CG-OI, p. 210 (II-1)] e «VALVILLE Voi siete giunta da Bordeaux questa mattina» [ivi, p. 215 (II-2)]. In riferimento a I-2 (pp. 198-199): «CLIMAL Se questa mattina io non era opportunamente avvisato» [ivi, p. 220 (II-4)].

¹²³ CG-OI, p. 210 (II-1): «FONTAINE È da un’ora che ti cerco per tutto Parigi».

¹²⁴ Riferendosi a un ordine ricevuto in II-5: «TRUFFALDINO L’è un’ora che el cammina» [III-2 p. 230]. CG-OI, p. 242 (III-8): «MARIANNA Non è un giorno appena, ch’io dimoro in Parigi, e non conosco persona».

¹²⁵ CG-OI, p. 261 (IV-9).

¹²⁶ In riferimento a II-1 (pp. 210-212): «MIRAN La sua spada non l’ha; che l’ha prestata appunto questa mattina a vostro figliuolo» [CG-OI, p. 249 (IV-1)].

¹²⁷ CG-OI, p. 250 (IV-2): «LA ROQUE Signor Presidente, l’aria è già scura / [...] / CLIMAL Questa sera io non cenò»; ivi, p. 253 (IV-3): «CLIMAL È un giorno solo che conosco vostro Zio / [...] / Non mi occorre altro questa sera dalla servitù».

¹²⁸ CG-OI, p. 257 (IV-6): «TRUFFALDINO Felice notte. / FONTAINE Dove vai? / TRUFFALDINO A dormir.»; CG-OI, pp. 260 e 261 (IV-9): «Notte oscura» e «TIBOT Ma perché, figliuola mia, partir così sola da Parigi, e di notte? / [...] / MARIANNA Non posso conoscerla, perché questa mattina sono arrivata a Parigi, e ne son partita la sera».

¹²⁹ CG-OI, p. 273 (V-3): «TRUFFALDINO La lo dixè, perché gli tocca a ella stamattina da darne da magnar». In riferimento a IV-3 (pp. 252-253): «MIRAN Mio Figlio ieri, contro il suo solito, non fu a casa a pranzo. Ho saputo che cercava di quella Giovine per tutto Parigi; che ieri sera ne ha ricevuto un biglietto» [CG-OI, p. 269 (V-2)]. In riferimento a IV-10 e 11: «TRUFFALDINO [...] Il Paron zovene xe diventè el più bon putto del Mondo. / MIRAN Da quando in qua? / TRUFFALDINO Da sta notte.» [CG-OI, p. 272 (V-3)].

<i>Marianna ossia l'orfana riconosciuta</i>		
I	Loggia al pian terreno di una casa di educazione. ¹³⁰	È mattina. ¹³¹
II	Nella piazza interna alla Bastiglia. ¹³²	È l'ora del pranzo. ¹³³
III	Sala in casa del signor di Climal. ¹³⁴	
IV	Giardino in casa di Madama Miran. ¹³⁵	Notte illuminata dalla luna. ¹³⁶
V	Sala di Madama Miran con due Porte a portiere calate.	È la mattina del giorno successivo. ¹³⁷

4. Personaggi tra romanzo e commedia¹³⁸

Il nome Marianna, dietro il quale si cela la protagonista, ha un alto valore simbolico: è il diminutivo di Marie, il nome più comune e frequente a livello mondiale (anche Fielding aveva compiuto una scelta analoga, chiamando Jones il protagonista del suo romanzo). Marivaux vuole narrare le vicende di una ragazza semplice, senza particolari qualità, in cerca di una propria identità.¹³⁹ Come si vedrà, proprio sulla caratterizzazione della protagonista (e, più in generale, dei protagonisti) avviene la maggior trasformazione dalla forma narrativa alle commedie: a teatro i personaggi sanno già chi sono e la loro soggettività è ben marcata.

La storia di Marianna si tinge di romanzesco fin dal suo ritrovamento a seguito dell'assalto della carrozza, tanto che la bambina diviene l'attrazione del villaggio, perché simbolo di un avvenimento sorprendente:

On venait pour me voir de tous les cantons voisins [...] on s'imaginait remarquer dans mes traits quelque chose qui sentait mon aventure, on se prenait pour moi d'un goût romanesque > Da tutte quelle vicinanze correvano le genti a vedermi [...] pareva loro d'avermi a veder ne' lineamenti, e nelle fattezze, qualche cosa, che avesse relazione all'accidente avvenutomi; pareva che per me avessero nell'animo un po' del romanzo.¹⁴⁰

Quando in convento si sparge la voce delle numerose avventure, Marianna diventa per le compagne un'eroina in carne ed ossa, da avere il privilegio di vedere e conoscere (forse che Mariavaux voglia stereotipare la passione femminile per le eroine dei romanzi?):

Per altro tutte vollero la mia amicizia, e mi fecero vezzi, e credo bene che ciò fosse per la curiosità di sentirmi parlare. Pensate, che una fanciulla della mia condizione, come entra in un monistero,

¹³⁰ CG-OII, p. 285 (I-1): «Loggia a pian terreno con una Porta in faccia, per cui si entra nella Casa di educazione, dove abita Marianna; ed altre due Porte laterali, che mettono in strada.»

¹³¹ CG-OII, p. 303 (I-7): «PETITE Tanto meglio. Madama Miran, mia Padrona, e Madre vostra, mi manda espressamente colla Carrozza, perché veniate a pranzo con lei». In riferimento a I-1: «PLESSI [...] Partito appena questa mattina da voi» [ivi, p. 314 (II-3)].

¹³² CG-OII, p. 307 (II-1): «Piazza interna della Bastiglia. In prospetto le muraglie della Fortezza, che siano praticabili, con un soldato in sentinella. Nel mezzo la Porta serrata da un Cannello, che possa aprirsi, con due soldati di sentinella, e più altri di guardia.»

¹³³ Cfr. CG-OII, II-4/5/6/7; ivi, p. 326 (II-8): «PLESSI Ora, Madamigella, che siete contenta, sbrighiamoci, e andiamo a pranzo.»

¹³⁴ CG-OII, p. 328 (III-1): «Sala del Presidente.»

¹³⁵ CG-OII, p. 345 (IV-1): «Giardino nella Casa di Madama Miran con una tavola di marmo nel mezzo attornata da una corona d'Alberi isolati.»

¹³⁶ CG-OII, p. 348 (IV-1): «CLIMAL La notte è vicina»; ivi, p. 356 (IV-5): «VALVILLE La notte è inoltrata»; ivi, p. 357 (IV-6): «Notte illuminata dalla Luna.»

¹³⁷ In riferimento a II-4: «CHILINARE (Oh Cielo!) Vive alcuno di quegli Ufficiali? Uno so che ne vive, perché ieri appunto ho parlato seco» [CG-OII, p. 368 (V-2)]. In riferimento alla conclusione del IV atto: «CLIMAL [...] Sapete che tali furono ieri a sera gli ordini della Corte. Essa volle che mio Nipote passasse la scura notte nella Bastiglia col solo fine d'impedirne la fuga.» [ibidem].

¹³⁸ Infra *Appendice 18. Personaggi tra commedia e romanzo*, pp. 519-520.

¹³⁹ Cfr. DIDIER, 1987, p. 85.

¹⁴⁰ MFr, p. 63 > MI, p. 12 (I parte).

diventa la meraviglia dell'altre. È ella grande? È piccola? Come cammina? Come parla? Che veste ha? Che portamento? Tutte son cose da saperle. [...] Questo è l'effetto, che nasce da certe voglie di vedere alcune persone, delle quali ci vengono dette le meraviglie.¹⁴¹

È sorprendente, invece, che Marivaux descriva Valville come l'anti-eroe romanzesco. Nell'ottava parte la destinataria del romanzo è sdegnata per l'infedeltà dell'amante, non vuole più sentirne parlare, al che la scrittrice interviene per difenderlo: non lo si può incolpare di incostanza, in quanto non è un eroe da romanzo. Il fanciullo è un uomo dei suoi tempi, dabbene, ma incostante, il suo animo si lascia prendere assai facilmente da una bella giovane vicina alla morte.¹⁴²

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i> ¹⁴³
C'est qu'au lieu d'une histoire véritable, vous avez cru lire un roman. Vous avez oublié que c'était ma vie que je vous racontais: voilà ce qui a fait que Valville vous a tant déplu; et dans ce sens-là, vous avez eu raison de me dire: Ne m'en parlez plus. Un héros de roman infidèle! on n'aurait jamais rien vu de pareil. Il est réglé qu'ils doivent tous être constants; on ne s'intéresse à eux que sur ce pied-là, et il est d'ailleurs si aisé de les rendre tels! Il n'en coûte rien à la nature, c'est la fiction qui en fait les frais. [...] Je vous récite ici des faits qui vont comme il plaît à l'instabilité des choses humaines, et non pas des aventures d'imagination qui vont comme on veut. Je vous peins, non pas un cœur fait à plaisir, mais le cœur d'un homme, d'un Français qui a réellement existé de nos jours.	Ciò è avvenuto [l'abbaglio dell'interlocutrice contro Valville], perchè in cambio di leggere una storia, voi credevate d'aver a leggere un Romanzo; e dimenticandovi, ch'io vi scrivessi la mia vita avete ricevuto tanto dispetto dal Valville, e se voi la pigliate per questo verso, mi dite a ragione, ch'io non ne parli più. Domin fallo! che fosse un Eroe di Romanzo mancatore di fede, sarebbe una nuova cosa. È regola, che debbano essere tutti costanti, nè si leggerebbero tanto volentieri i lor fatti, se non fossero tali; e poi è assai agevole descriverli sì fatti, non entrandovi la natura ed essendo tutto finzione. [...] Io vi narro qui cose, che corrono secondo l'instabilità dell'umana natura, e non già cose tratte dalla fantasia, che sono ordinato secondo il genio di colui, che le scrive. Io non vi fo il ritratto d'un animo a mia volontà, ma d'un animo umano, e francese, il quale fu realmente ne' nostri giorni.

All'inizio del romanzo, Marianna non conosce ancora le potenzialità affabulatrici delle sue parole e come arma perorativa preferisce usare il pianto. Solo la consapevolezza di essere vittima di una serie di sfortune tanto singolari, rende Marianna 'un'eroina da romanzo'¹⁴⁴ cosciente delle proprie virtù patetiche e del proprio valore retorico, tanto da far spesso sfoggio della carta vincente della

¹⁴¹ MIt, pp. 30-31 (V parte).

¹⁴² MIt, p. 289 (VIII parte).

¹⁴³ MFr, pp. 457-458 > MIt, p. 288 (VIII parte).

¹⁴⁴ MFr, p. 140 > MIt, p. 147-148 (II parte): «C'est que cet abattement et ces pleurs me donnèrent, aux yeux de ce jeune homme, je ne sais quel air de dignité romanesque qui lui en imposa, qui corrigea d'avance la médiocrité de mon état, qui disposa Valville à l'apprendre sans en être scandalisé; car vous sentez bien que tout ceci ne saurait demeurer sans quelque petit éclaircissement. Mais n'en soyez point en peine, et laissez faire aux pleurs que je répands; ils viennent d'ennoblir Marianne dans l'imagination de son amant» > «Quel pianto, e quell'aria dolente, mi diedero un certo che di nobiltà di Romanzo, che mi fece più pregevole agli occhi di quel giovane; e fu come un riparo, e una medicina per apparecchiare ad udire senza ribrezzo la bassezza della mia condizione. Voi vedete bene che qualche cosa bisognava dirne; ma non vi travagliate, lasciare fare alle lagrime, le quali fanno nobile, e grande la Marianna nella fantasia del suo amante». MFr, p. 140 > MIt, p. 149 (II parte): «Il y a de certaines infortunes qui embellissent la beauté même, qui lui prêtent de la majesté. Vous avez alors, avec vos grâces, celles que votre histoire, faite comme un roman, vous donne encore» > «Avvengono al mondo certi casi, che alla stessa bellezza, accrescono grazia, e aggiungono splendore; e talvolta avviene che congiunte alle vostre naturali bellezze, vi trovate aver quelle che di più dà la vostra storia somigliante a romanzo.» Nella IV parte del romanzo, la preparazione di Marianna all'incontro con Valville ha un che di eroico: «Le cœur me battit dès que j'appris qu'il était là. Et je partis. Mais je marchai lentement, pour me donner le temps de me rassurer. J'allais soutenir une terrible scène, je craignais de manquer de courage; je me craignais moi-même, j'avais peur que mon cœur ne servît lâchement ma bienfaitrice.» > «Quando sentii, ch'egli era giunto, il cuore mi palpito [...] andai al parlatorio, ma camminando assai adagio per aver tempo di fortificare l'animo [...]. Andava a sostenere un grande assalto, e temeva, che il coraggio non mi mancasse: avea paura di me stessa, e stava in dubbio di non poter servire fedelmente alla mia Benefattrice.» [MFr, p. 257 > MIt, pp. 357-358 (IV parte)].

compassione.¹⁴⁵ Dunque se all'inizio (si pensi al primo incontro con Climal, Valville o Miran) a suscitare l'interesse, il desiderio e la compatimento per la fanciulla sono il suo aspetto e le sue lacrime,¹⁴⁶ più avanti nel racconto la fisicità non suscita più una reazione immediata, provocata invece dall'attitudine retorica, segno del raggiungimento di una propria virtù morale.¹⁴⁷

Anche la bellezza è inizialmente la sola qualità, accidentale e svincolata dalle virtù morali, che permette a Marianna di conquistare l'amicizia e l'aiuto dei benefattori: «perchè non conosceva altra via da guadagnarmi amici da quella della mia bellezza in fuori».¹⁴⁸ La consapevolezza della propria bellezza produce nell'animo della giovane ragazza il conseguente amore per l'apparire e un certo gusto per la vanità: «io non aveva intorno il vizio dell'avarizia, bensì quello della vanità.»¹⁴⁹ Il tono vanitoso e frivolo di Marianna permane anche alla mortificazione, alla sventura e perfino al dolore più penetrante dell'abbandono e del tradimento:

¹⁴⁵ Cfr. HARTMANN, 1996.

¹⁴⁶ Nella seconda parte del romanzo si offrono due esempi di come la bellezza fisica e le lacrime siano uno strumento utilizzato dalla protagonista a suo favore. Di fronte al dottore che la visita, la fanciulla spera che la visione di un piede tanto grazioso possa suscitare la benevolenza di Valville: «il Cerusico [...] disse, qui vuoi vedere il piede. Udendo questa proposizione, arrossai prima un pochetto; ma [...] mi ricordai, ch'io aveva un piede picciolletto bellissimo; e che Valville era per doverlo vedere, senza ch'io n'avessi colpa [...] e certo quella era una buona fortuna per me; una buona fortuna, e onesta, e fatta proprio come si poteva desiderare, perché pareva, ch'essa mi rincrescesse, e mi desse fastidio» [MIIt, p. 123 (II parte)]. Quindi nel vano tentativo di celare le proprie origini all'amato, Marianna si serve di un'astuzia quasi ammalatrice (desidera apparire nobile sperando di poter contare sul nuovo abito che indossa) e non di uno spirito ingenuo (come invece vorrebbe far credere la giovane età). Man mano che non si intravedono più via d'uscita, le lacrime della fanciulla aumentano e preparano il campo alla confessione. Sembra che le lacrime siano utilizzate come stratagemma, degno di essere insegnato alla propria interlocutrice attraverso l'utilizzo di un generico 'voi': «Non vi dia fastidio il non sapere la vostra nascita, lasciate fare all'amore a fantasticare, e formare i suoi concetti sopra di quella: e pensate, ch'egli acconcerà sì le cose, che innalzerà la vostra nascita, e formerà argomenti utilissimi a voi dal non sapere il vostro parentado. Se mai una donna potesse esser creduta Dea, tale la crederebbe un amante appunto in così fatto caso.» [MIIt, p. 149 (< MFr, pp. 140-141 – II parte -)]; ivi, pp. 90, 95, 97 e 101 (V parte): «Or ecco, ch'io mi vo avvicinando ad un fiero accidente, per lo quale nella vegnente mattina mi toccherà spendere molte lagrime.», «A me tremavano le ginocchia sotto, e sentivami debole, tanto, che mi posi a sedere sopra una sedia, ch'era a lato di me, e quivi non feci altro, che sospirare e piangere.», «Io seguitava tuttavia a sospirare e a piangere; non ardiva levare gli occhi; pareva come uscita di sentimento.» e «Non mi fu possibile parlar più oltre; e la Damigella di Fare abbracciandomi, piangeva tuttavia»; MIIt, p. 117 (VI parte): «Nel tempo che intrattenevasi con queste parole, io tutta sbigottita sospirava; e talvolta diceva singhiozzando; ah! Che non c'è rimedio, noi non ci avremo riparo».

¹⁴⁷ Cfr. BONACCORSO, 1996.

¹⁴⁸ MIIt, p. 86 (I parte). Cfr. MFr, p. 58 > MIIt, p. 3 (I parte): «Nous autre jolies femmes, car j'ai été de ce nombre» > «Noi altre donne belle, dacchè mi convien dire, ch'io sia stata di codeste così fatte»; MFr, p. 63 > MIIt, pp. 12-13 (I parte): «j'étais jolie, j'avais l'air fin; vous ne sauriez croire combien tout cela me servait, combien cela rendait noble et délicat l'attentissement qu'on sentait pour moi.» > «Io era bella, aveva una cert'aria nobile, sicché non potreste credere come tutte queste qualità mi giovavano, e mi facevano amare con uno amore, e con una affezione gentile, e piena di nobiltà»; MIIt, p. 64 (I parte): «e non credo che mai altra donna gli [i capelli] avesse più belli de' miei. [...] bel colore [...] di castagna chiarissimo»; MIIt, pp. 109-112 (II parte): adorna del nuovo abito Marianna entra nella Chiesa e lascia tutti sbalorditi; MIIt, p. 358 (IV parte): «io non m'era ben vestita nè ornata, ma così rimasi trascurata com'era uscita del letto, con la camicia intorno della notte. Non dico che fosse bianca, ma non era fine nè pulita [...] non aveva indosso altri ornamenti, che quelli, ch'io non potea lasciar giù, cioè quelli dell'età, e del corpo, co' quali potrò ancora parer bella, dicevaio tra 'l mio cuore segretamente, e tanto segretamente, ch'io non vi avea fatto riflesso».

¹⁴⁹ Cfr. DIDIER, 1991; GEVREY, 2012/13; MATUCCI, 1991 e MIIt, p. 243 (III parte). MFr, p. 120 > MIIt, pp. 113-114 (II parte): «De temps en temps, pour les tenir en haleine, je les régalais d'une petite découverte sur mes charmes; je leur en apprenais quelque chose de nouveau, sans me mettre pourtant en grande dépense.» > «E in primo luogo tratto tratto per dar loro un poco di pascolo, scopriva alquanto le mie bellezze, e sempre qualche nuova gentilezza in me lasciava ritrovar loro, tanto che lor paresse ricevere qualche gran dono, che a me tuttavia costava poco.»; MIIt, pp. 390-391 (IV parte) [< MFr, p. 275]: «Pensate ch'io avea intenzione di ornarmi pulitamente anche prima d'aver letto quel comandamento; ma il comandamento i stuzzicava mille volte più che prima, e fu come legna aggiunta al fuoco; sicché per ubbidienza io volea avere un poco di civetteria. Dicendo civetteria, intendo dire, che qual donna con un poco di sollecitudine si ripulisse, e si adorna, sempre ne adopera; altro non voglio significare, perché ornandomi io non mi sono mai dilungata dalla onestà, benché molta cura metessi nell'acconciarmi la persona. Sempre mi piacque attenermi alle cose oneste tanto per una mia salvezza naturale, quanto per mio privato amore. Certo sì, per mio privato amore.»

Non solamente pensai, che il Signor di Valville non sarebbe più stato mio sposo; ma che la Signora di Mirano non sarebbe più diventata mia madre. Ecco che dolore! Non esser più sua figliuola, e non aver più quelle belle stanze, che m'avea mostrate in casa sua.¹⁵⁰

Oltre la bellezza, Marianna possiede un'apparenza di origini nobili, sagge e onorate. Questo punto si allaccia al tema fondante delle due commedie,¹⁵¹ ovvero il contrasto tra natura (un atteggiamento innato più o meno propenso alla virtù, che dovrebbe crescere proporzionalmente al grado d'educazione ricevuta) e lo stato sociale d'appartenenza, che risulta essere l'unico aspetto difettivo della protagonista, orfana e inconsapevole delle proprie origini: «Guardate come ella è bella, com'ha la cera da fanciulla saggia!» e «povera figliuola! Ella fa compassione. Non è alcuno, che vedendola non dicesse, ch'ella è di gran casato».¹⁵²

Ne *Marianna o sia l'orfana*, in casa di Madama Dutour, Climal invita Marianna ad aprire un forziere colmo di indumenti pregiati. La fanciulla ripugna tale vista, non vuole accettare il dono e mostra un atteggiamento di fiero sdegno. Nella medesima scena del romanzo più che indignazione e risoluzione, Marianna viene assalita da uno stato d'animo contrastante: da un lato gli insegnamenti della madre la inviterebbero a non accettare i doni, d'altro il bisogno e l'amore per il 'piacere e piacersi' la persuadono a riceverli.¹⁵³ L'accondiscendenza femminile alle lusinghe e ai regali, unito al bisogno, giocano una gran forza nell'animo della protagonista: «Dall'altra parte non m'era rimasto alcun albergo da poter istare, se non quello che m'era dato dal Signor di Climal; non aveva vestimenti, ed egli d'ogni cosa opportuna

¹⁵⁰ MIt, p. 307 (VIII parte): Marianna è completamente distrutta, ha appena scoperto il tradimento di Valville. Nonostante la mortificazione e la sventura, Marianna non abbandona un briciolo di vanità e, ai complimenti di due uomini sentiti di sfuggita, non nega «ch'io sentissi un piccolo piaceruzzo quasi di passaggio [...]. Appunto fu come quando si passa e si sente il buon odor d'un fiore.» [MIt, p. 186 (VI parte)]

¹⁵¹ CG-OI, pp. 193-194, I-1: dati gli abiti con cui fu trovata a seguito da bambina e i suoi sentimenti e pensieri, Marianna suppone di non avere umili, ma nobili origini. Lo stesso concetto ritorna in CG-OI, p. 197, I-1 e CG-OI, p. 229, III-1: «VALVILLE Le vostre gentili maniere fanno ch'io vi prenda per una Dama: ma qualunque voi siate, vi accetto, e vi venero come l'arbitra della mia volontà.» [CG-OI, p. 215, II-2]. I sospetti della ragazza ottengono un naturale scioglimento nella conclusione de *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*: «MARIANNA [...] Della mia presente fortuna non darò più tutto il merito alla virtù mia; perché la Natura medesima ha contribuito a farmi essere virtuosa, facendomi nascer grande.» [CG-OII, p. 376, V-scena finale] e «MARIANNA La virtù unita alla nobiltà diventa natura; naturale essendo, che ben operi chi nasce bene. / [...] / *Marianna riconosciuta*, Figlia del Marchese di Flacour, non sarà mai diversa dell'*Orfana Marianna*» [CG-OII, pp. 375-376, V-scena ultima].

¹⁵² MFr, pp. 116-117 (II parte): «j'allai à l'Église [...]. Mon habit neuf et ma figure y auraient trop perdu; et je tâchai, en me glissant tout doucement, de gagner le haut de l'Église, où j'apercevais de beau monde qui était à son aise [...] Et moi, je devinais la pensée de toutes ces personnes-là sans aucun effort; mon instinct ne voyait rien là qui ne fût de sa connaissance, et n'en était pas plus délié pour cela; car il ne faut pas s'y méprendre, ni estimer ma pénétration plus qu'elle ne vaut»; MFr, p. 129 > MIt, pp. 129-130 (II parte): «j'avais moi-même l'air si mignon, si distingué; il y avait si loin de ma physionomie à mon petit état» > «Oltre a ciò, anch'io aveva un visetto nobile, e gentile, e alle fattezze non pareva mai ch'io fossi in così basso stato»; MFr, p. 162 > MIt, p. 187 (II parte): «et sous prétexte que vous ne connaissez point vos parents, vous allez toujours vous imaginant qu'on n'a que cela dans la tête.» > «e perchè voi non conoscete i vostri parenti, voi andate tutto 'l di fantasticando, che non s'abbia altra cosa nel capo»; MFr, p. 162 > MIt, p. 188 (II parte): «Dans le monde, on est ce qu'on peut, et non pas ce qu'on veut.» > «In questo mondo non siamo noi quel che vorremmo essere, ma solamente quel che possiamo»; MIt, p. 283 (III parte) e MIt, p. 247 (III parte). Cfr. MFr, p. 223 > MIt, p. 296 (III parte): «c'est qu'elle est sage, vertueuse, remplie d'esprit, de bon cœur, civile, honnête, enfin la meilleure fille du monde [...]. Il n'y a ni père ni mère, on ne sait qui elle est: voilà tout son défaut.» > «Ella è la più savi fanciulla, che voi vedeste, la più virtuosa, spiritosa, gentile, di buon animo, onesta, e finalmente non trovereste una sua pari [...] non ha padre, non ha madre, non si sa chi ella sia, e questo è quanto difetto ell'ha»; MIt, p. 331 (IV parte): «Per farmi stimar altrui io non avea nulla, nè io medesima era nulla; Ma chi non ha nobiltà o ricchezze, per farsi stimare, ha l'animo, e questo gli basta.»; cfr. MFr, pp. 277-279 > MIt, pp. 394-398 (IV parte); MIt, p. 38 (V parte): «Chi non ha pessimo animo, non dee perciò pigliar baldanza contra di voi, massime essendo voi una figliuola adorna di così buoni, e bei costumi, che non potrebbero d'altro luogo derivare in voi, che da una illustre nascita.»

¹⁵³ «L'abito fu comprato, e io lo scelsi a mio modo» [MIt, p. 69 (I parte)] e «Dietro [=dopo] all'abito, parlò il Signor di Climal, di telerie e merlature, delle quali cose veramente aveva gran bisogno» [ibidem].

mi forniva bene».¹⁵⁴ La vergogna per un comportamento leggero e civettuolo non nasce tanto da un amore proprio per la virtù, ma piuttosto dagli insegnamenti ricevuti dalla buona madre, i quali emergono in un dilemmatico soliloquio interiore: «Parevami, che il mio nuovo accidente facesse una grande offesa a quel rispetto ch'io doveva ad una così tenera amicizia; e quasi parevami di sentirla sospirare [la sorella del piovano] nel mio petto medesimo».¹⁵⁵ L'onore, il decoro in questo punto del romanzo si impongono come una forza esterna, una norma non ancora interiorizzata. Sulla base di questa dicotomia, Marianna preferisce dar vita a una propria illusione: in mancanza di una dichiarazione esplicita, si persuade a non voler interpretare i segnali della passione amorosa di Climal: «In questa guisa, feci la decisione di cotesto casetto di coscienza, tanto che tutti gli scrupoli sparirono via, e le tele e l'abito mi parvero acquistati giustamente» e «A poco a poco si andava togliendo la maschera, e il valent'uomo si scopriva innamorato, in modo ch'io gli vedeva la metà del viso; ma già era risoluta, che per riconoscerlo bisognava vederglielo tutto intero, altrimenti era ferma di non voler vederne niente».¹⁵⁶ Nel romanzo la narratrice giustifica il comportamento ingenuo di Marianna e cerca di alleviarne le colpe: se avesse avuto piena coscienza dell'animo di Climal, probabilmente non lo avrebbe assecondato.¹⁵⁷ Il comportamento di Marianna in commedia (III-4) è diametralmente opposto a quello della protagonista di *Marivaux*. L'atteggiamento vanitoso¹⁵⁸ e la consapevolezza del proprio potere seduttivo del romanzo¹⁵⁹ sono improponibili per la protagonista della commedia, in cui ogni azione è in funzione della difesa e della prova del proprio onore.

MARIANNA La mia dote più bella ha da essere la mia onestà.
CLIMAL Con tali sentimenti la dote vostra equivale a un tesoro / [...] / Voi siete giovine, vistosa, ed amabile¹⁶⁰

MARIANNA [...] più mi preme di comparire onesta, che d'essere fortunata. / [...] / Son miserabile; ma l'innocenza è un patrimonio che le sue ricchezze deriva da' tesori del Cielo. Non ho genitori, non ho amici, o parenti; ma l'esser orfana non mi toglie l'esser onesta. Il nascer grande è fortuna propria di molti; ma il farsi tale co' suoi sudori è di pochi; ed è propriamente pregio della sola virtù.¹⁶¹

Marianna narratrice confessa di non essere sempre stata un esempio di rettitudine, integra e incorrotta, anzi ammette di aver commesso in passato qualche 'sciocchezza'.¹⁶² La trasposizione teatrale, invece, rappresenta delle azioni che si svolgono nell'*hic et nunc*, dunque non permette un commento a posteriori che possa attenuare le colpe dei gesti del personaggio. Inoltre nel teatro di Chiari, che vuole offrire al pubblico una scuola di valori morali, i protagonisti non possono che essere monolitici esempi di virtù, esenti da ogni tipo di corruzione. Per questo, dopo aver dichiarato di alloggiare presso Madame Dutour (II parte), nel romanzo mancano completamente le ultime battute della commedia in cui Marianna esprime tutta la sua virtù eroica e stoica:

¹⁵⁴ MIt, p. 72 (I parte). MIt, p. 73 (I parte): «non senza vergogna sentiva il piacere, che m'arrecava nell'animo; e io forse aveva caro di sentir quel piacere, senza mia colpa».

¹⁵⁵ MIt, p. 72 (I parte).

¹⁵⁶ MIt, pp. 73-74.

¹⁵⁷ MIt, p. 69: «io era ancora in dubbio, e non poteva comprender bene quello, ch'egli avea in cuore [...] era quella dunque un'amicizia grandissima, che meritava finalmente, ch'io lo compiaceessi deponendo la mia alterezza».

¹⁵⁸ MIt, p. 94 (I parte) «Oh come mi batteva il cuore, quando pensava, che tosto sarei stata così bella, così leggiadra!»

¹⁵⁹ MIt, p. 97 (I parte): «Allora studiava ogni modo e ogni via per piacere altrui; e sapeva farmi molte femmine in una femmina sola. Talvolta voleva avere un certo che di ghiotto, ed ecco ch'io ritrovava un aspetto e un'acconciatura, che faceva bene il fatto mio. La mattina mi ritrovavano piena di vezzi, e di tenerezza; di là a poco era una bella donna modesta, seria, e trascurata negli ornamenti. Non era uomo così incostante, ch'io non l'avessi inchiodato nel proposito d'amarmi, perch'io sottilmente lo ingannava, facendogli ogni di comparire in me una innamorata nuova, che a lui era il medesimo, come se m'avesse cambiata.»

¹⁶⁰ CG-OI, pp.194-195, I-1.

¹⁶¹ CG-OI, p. 246, III-9.

¹⁶² MFr, p. 73 > MIt, p. 30 (I parte).

MARIANNA Ci abito, e non ci abito. Non è che ciò sia per capriccio, ma mi ci conduce la mia maligna fortuna. Signore, il dissimulare con voi sarebbe delitto. Se mai credeste d'aver ben impiegate le vostre finzze, disingannatevi. Ve ne priego in medesima, benchè sia fatale al mio cuore un tal disinganno. È ben fatto ch'io perda la vostra stima, se me l'avete donata alla cieca, senza trovarmi in istato di meritarsela. In me voi vedete un'Orfana miserabile, che nè dalle sue qualità, nè dal suo carattere è resa degna della vostra bontà. Perchè vi fece compassione il mio caso, desideraste troppo presto conoscermi: ma io sono infelice cotanto, che deggio offendermi di questa compassione medesima, perocchè ho avuto l'onore di conoscervi troppo tardi.

VALVILLE Qualunque siate, Madamigella, io son vostro; nè presto, nè tardi ritratterò quell'offerta che qui a' vostri piedi vi fo di tutto me stesso.¹⁶³

Marivaux vuole descrivere un personaggio la cui virtù si consolida giorno dopo giorno, la cui identità è in 'gestazione e formazione'. Si tratta di un 'romanzo di formazione' nel senso di 'formare una fanciulla alla virtù', seppur nelle circostanze più avverse e sfavorevoli. La commedia invece vuole essere una 'scuola di vita in azione', per questo la protagonista viene presentata fin dalla prima battuta come vero e unico esempio di integrità morale (vi è molto della Pamela nella Marianna di Chiari):

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i> ¹⁶⁴
Après cela, me dis-je, M. de Climal ne m'a point encore parlé de son amour; peut-être même n'osera-t-il m'en parler de longtems, et ce n'est point à moi à deviner le motif de ses soins. On m'a menée à lui comme à un homme charitable et pieux, il me fait du bien; tant pis pour lui, si ce n'est point dans de bonnes vûës: je ne suis point obligée de lire dans sa conscience, je ne serai complice de rien, tant qu'il ne s'expliquera pas; ainsi j'attendrai qu'il me parle sans équivoque.	Appreso a queste cose mi diceva da me medesima: il Signor di Climal, non m'ha ancora di questo suo amore fatto parole, e forse per lungo tempo non avrà egli faccia di parlargli; tocca forse a me l'indovinar il motivo delle sue sollecitudini? Io sono stata condotta a lui, come ad un uomo caritatevole, e pio; piace a lui beneficiarmi; e mal per lui, se non sa questo con diritta intenzione. Non sono io già obbligata a leggere nella sua coscienza; e finch'egli non dichiarerà ciò che gli va per la mente, io sarò netta d'ogni errore; tanto che io aspetterò, ch'e' mi mi parli aperto.	MARIANNA [...] Sventurata Marianna! In qual labirinto ti trovi mai? Il Signor di Climal ha avuto l'ardire di dichiararsi tuo amante. La povertà tua ti fa bisognosa del suo soccorso. Tu amarlo non puoi senza essere ingiusta. Non devi odiarlo, per non esser ingrata.

In commedia la protagonista non subisce i cambiamenti psicologici del romanzo: dal tormento alla vergogna, dall'amore alla virtù, dalla vendetta al ripensamento:

Io mi contentava di poter dare tomento al Valville, poi non voleva saper di lui più nuova, nè imbasciata; e avea tra me formato disegno di più non volerlo vedere in vita mia, la qual cosa pareva a me bellissima, e gloriosa¹⁶⁵

ed è da ridere, che tra i pensieri magnanimi, e alteri, io non tralascava tuttavia ripiegandoli di considerar bene que' pannilini, e diceva tra me, ma così piano che appena io m'intendeva, sono molto belli! Le quali parole significavano: oh, è gran peccato dover rimanerne senza. Questo poco di rincrescimento faceva alquanto d'onore a quella mia grandezza d'animo, con la quale sdegnosamente dispregiava que' doni.¹⁶⁶

¹⁶³ CG-OI, pp. 217-218 (II-2).

¹⁶⁴ MFr, p. 95 (I parte) > MIIt, p. 73 (I parte) > CG-OI, p. 238 (III-6).

¹⁶⁵ MIIt, p. 241 (III parte).

¹⁶⁶ MIIt, pp. 241-242 (III parte).

Inizialmente il Signor di Climal non viene nominato, se non che per epiteti:¹⁶⁷ il nome comparirà ben oltre la metà della prima parte.¹⁶⁸ Lo svelamento dell'identità corrisponde a uno sdoppiamento della personalità:¹⁶⁹ un'immagine esemplare verso la società e un comportamento deplorabile, interessato, languido e lascivo nei confronti di Marianna:

quel Signor di Climal, ch'era meco a ragionamento, non somigliava al Signor di Climal, il quale parlava all'altre genti. Sommariamente, egli era due uomini; e quando io gli vedeva quel viso così composto alla santità, e alla divozione, non sapeva intendere come mai quel viso poteva fare a diventar profano, e tale, quale egli era quando meco si ritrovava.¹⁷⁰

L'innamoramento di Marianna per Valville provoca un'evoluzione anche nell'atteggiamento della ragazza nei confronti di Climal, la quale diviene inaspettatamente consapevole dei sentimenti dell'uomo e non se ne sente più lusingata, anzi:

ora non mi appagava più di ciò [sta parlando del comportamento risoluto nei confronti di Climal nella prima parte]; e non istava così in pace né così mansuete verso di lui: egli m'era uno scandalo, un tedio; non poteva patirlo; e in poche parole a' miei occhi non era più quell'uomo di prima. Le tenerezze del nipote, giovane, gentile, piacevole, m'avevano illuminata per vedere il zio come meritava d'esser veduto, e com'egli era. Parvami da poco tempo in quà un uom fracido, gli contava le rughe, gli anni, e massime i suoi costumi laidi e sozzi mi s'erano manifestati.¹⁷¹

Nella seconda parte del romanzo, Marianna prende coscienza anche dell'amore di Valville¹⁷² ancor prima che il giovane lo sveli: «Il Valville mi voleva bene, non me l'aveva detto ancora, avrebbe avuto il tempo di dirlomi. Io amava lui, egli non lo sapeva, o così credev'io, e anch'io glielo avrei fatto sapere»,¹⁷³ in commedia, invece, l'essere innamorata non è una priorità di Marianna, non deve scalfire la sua integrità.

Nella commedia il personaggio di Climal appare dissimile da quello del romanzo,¹⁷⁴ nel quale, non solo è un personaggio fosco e impulsivo, ma non è protagonista dell'intero romanzo (compare nelle prime cinque parti) e si pente in fin di vita.¹⁷⁵ La morte viene eliminata dall'abate, seppur sia un punto

¹⁶⁷ MFr, pp. 78-79 > MIIt, pp. 39-42 (I parte): MIIt, p. 39: «un cert'uomo ragguardevole, caritatevole, e pio, il quale, secondo ch'egli mi disse, s'era dato all'opere buone»; MIIt, pp. 41 e 42: «uomo dabbene» e «uom divoto, il quale era tra i cinquanta, e i sessant'anni, ancora ben disposto, uomo ricco, con un certo viso piacevole, e serio, e con un certo che mortificazione, che non lasciava co[?]non capisco] alla prima comprendere la sua buona cera».

¹⁶⁸ MFr, p. 88 > MIIt, p. 58.

¹⁶⁹ MFr, p. 83 > MIIt, p. 50 (I parte): «je trouvais sa conversation singulière; il me semblait que mon homme se mitigeait, qu'il était plus flatteur que zélé, plus généreux que charitable; il me paroissait tout changé.» > «il favellare che mi faceva avea certe cose che mi parevan da notarsi, ed egli avea molto del domestico, e più del lusinghevole, che del zelante, e finalmente più del generoso, che del caritatevole; in breve e' mi pareva un altr'uomo.»

¹⁷⁰ MIIt, p. 78 (< MFr, p. 97). Nella terza parte Climal svela la sua vera anima. MIIt, pp. 196-197 (III parte) [< MFr, p. 171]: «Essere co' piedi mai nella fossa, avere il viso di romito, essere riputato un buon Cristiano; e venir poi secretamente a dire a una fanciulla: Non badate a coteste cose, perch'io sono uno astuto, che fa professione d'ingannar tutti; e vi amo perduto, e vorrei condurre anche vïo a una vita libertina. Vi pare che sia costui un gentile innamorato?»; MIIt, p. 254-255 (III parte) [< MFr, p. 202]: «Quantunque il Signore di Climal fosse solito a tener fermo il viso, e da valente ipocrita, usasse di non mostrarsi conturbato; con tutto ciò non potè tanto star forte, che non mostrasse di fuori la coscienza. Io gli vidi scoppiar fuori pel viso la confusione, e non seppe anche fingere; sicchè temendo, che il Religioso giungesse a comprendere il fatto, e a formare qualche sospetto, come valentuomo, ch'egli era, prese un subito partito, e ciò fu di mostrarsi naturalmente confuso, e confessare il suo impaccio.»

¹⁷¹ MIIt, p. 196 (III parte) [< MFr, p. 170].

¹⁷² MIIt, p. 120 (II parte): «In vita mia non ho provato tanta agitazione, e non saprei dichiararvi quel ch'io sentiva. Quest'era un miscuglio di turbamento, di piacer, e di tema».

¹⁷³ MIIt, p. 132 (II parte) [MFr, p. 130].

¹⁷⁴ CG-OI, p. 195, I-1: «CLIMAL [...] L'età mia piuttosto avanzata»; CG-OI, p. 228, III-1: «Il Signor Presidente e l'uomo più caritatevole, che sia in tutto Parigi»; CG-OI, p. 243, III-8: «CLIMAL [...] in questa età son più atto a raffreddare gli affetti, che accenderli. Se fossi più giovine, vi sarei forse più caro».

¹⁷⁵ La notizia della morte viene data nella VI parte – MIIt, p. 118.

fondamentale nell'evoluzione formativa di Marianna. Infatti nella quinta parte del romanzo,¹⁷⁶ in una scena fortemente patetica, ritmata dalle lacrime degli astanti,¹⁷⁷ Marianna raggiunge il capezzale e l'uomo ammette le ingiuste meschinità compiute a danno della fanciulla, le chiede perdono, l'affida a Madame Miran e le accorda una rendita di 1200 lire. Marianna commossa concede il proprio perdono e rimane colpita dal sincero ammaestramento alla virtù di Climal. Il pentimento di Climal è un tassello fondamentale nella formazione di Marianna necessario al pieno raggiungimento della virtù personale:

Non è opera mia il dare a voi ammaestramenti, che non uscirebbero di bocca pura: ma poiché credete di perdere un amico, siemi lecito dirvi una cosa. Hovvi tentata nella virtù, e feci ogni sforzo per farvi cadere nella rete, ora volete voi aiutarmi a purgare cotesto fallo? Tenetela sempre carissima, acciocch'ella solleciti la misericordia di Dio a mio prò.¹⁷⁸

In commedia Climal è protagonista di entrambe le puntate, è un personaggio positivo, rappresenta il buon padre di famiglia che non può abbandonarsi liberamente alle passioni. In commedia si fa depositario di azioni attribuite a Miran nel romanzo.¹⁷⁹ Nell'opera di Marivaux, Climal esprime direttamente a Marianna il proprio amore, in commedia questa inclinazione è presentata fin dalla prima scena, ma può essere ammessa solo in un monologo interiore, in quanto il sentimento è costantemente in bilico tra passione e senso del dovere:

<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna ossia l'orfana</i> ¹⁸⁰
Gran consolazione avrei io, rispo'egli [Climal], che ci foste contenta, perch'io v'amo con tutto l'animo; e dicovi, che tutto ad un tratto mi siete piaciuta; e io son quà, per darvi prova di queste mie parole, e fare quanto mai possa per voi: oh povera fanciulla!	CLIMAL Se Marianna mi piacque fin da quando a Bordeaux la vidi la prima volta, oggi sto per dire che m'innamora, che indole, che maniere, che spirito! Sarei crudele, se non pensassi seriamente a fare la sua fortuna: ma non vorrei che la sua fortuna fosse per me una disgrazia.

Nel romanzo la riconoscenza di Marianna verso Climal non è solo verbale, ma supera i confini del contatto fisico, anche se la protagonista cerca di giustificarsi ripetutamente, come ingenua e inesperta del mondo.¹⁸¹ Questo atteggiamento non rientra negli schemi virtuosi della Marianna in scena, dove

¹⁷⁶ MIIt, pp. 47-71 (V parte).

¹⁷⁷ MIIt, pp. 61-62 (V parte); ivi, p. 65: «Ahi, il mio Zio, eslamò il Valville con le lagrime negli occhi»; ivi, p. 66: «E io singhiozzando disse: Signor mio, non saprei che rispondervi [...]. Qui l'amaro lagrimare mi troncò le parole»; ivi, p. 69: «Poco mancò, che non mettessi uno strido di doglia»; ivi, p. 70: «rispose la Signora di Mirano, piangendo quanto me. Non più, di grazia non più, ch'io mi sento così struggere».

¹⁷⁸ MIIt, pp. 66-67 (V parte) [< MFr, p. 319].

¹⁷⁹ MIIt, pp. 310-311 e 313-314 (IV parte) [< MFr, pp. 232-233 e 234-235]: «Non v'ho detto ancora il nome della mia Benefattrice, la quale era chiamata la Signora di Miran: e poteva avere cinquant'anni. [...] Tale, cred'io che fosse stata ne' suoi di migliori la Signora di Miran. Niuno si ricordava ch'ella fosse bella, ma solamente l'avea per bonissima sopra tutte l'altre; e perciò mi fu detto, che non avea avuti molti innamorati; ma amici, e amiche moltissime. Nè io duro fatica a crederlo, pensando alla sua semplicità, a que' suoi modi soavi, e pieni di tranquillità, de' quali dovevano essere contente, e fuori di sospetto le sue compagne, come quelle alle quali pareva vedere in lei una buona, e leal amica, non già una rivale.» e «Ell'era buona per virtù, e per ottima qualità d'animo; era la sua vera bontà; [...] la Sinora di Mirano non desiderava lode; nè usava generosità, perché sia bella cosa l'usarla: bensì perchè vedeva in altrui bisogno della sua liberalità, e larghezza; e tutto il suo fine era di mettere in quiete voi, per esser quieta anch'ella, e paga della vostra tranquillità. [...] In breve niun'altra cosa tanto la ristorava de' servigi prestati, quanto il vedere allegro chi gli avea ricevuti.» MDe, p. 167 n.1: Ecco la prima apparizione del nome e della descrizione di Miran, nella quale Deloffre sottolinea si tratti del ritratto di Madame de Lambert, morta il 12 luglio 1733. Costei, rimasta vedova nel 1686, aveva aperto un 'salon de bon ton', al quale Marivaux fu introdotto sicuramente da Fontenelle e La Motte verso il 1713.

¹⁸⁰ MIIt, p. 59 (I parte) > CG-OI, p. 198 (I-1).

¹⁸¹ MIIt, pp. 61-62 (I parte) [MFr, p. 89]: «...e tutto ad un tratto se n'andò via tutta la mia selvatichezza, e in suo luogo mi corse al cuore un sentimento vivissimo di gratitudine, tanto che mi lasciai cadere sopra il suo braccio, e quello con molto buon garbo abbracciai, quasi piangendo di tenerezza. Piacquegli grandemente quel movimento del mio animo così improvviso, e presemi la mano, e quella mi baciò con gran tenerezza. Cotesto fatto, benc'io fossi un poco allora abbagliata dallo effetto della gratitudine, mi parve tuttavia, che avesse un poco del singolare [...] Sia come si voglia, da allora in poi io non istetti più tanto selvatica, cominciai ad essere più affabile, e facile nel conversar con lui.»

infatti, la fanciulla la ritira con gran rossore nel momento in cui Climal dichiara il suo amore e tenta di prenderle la mano.¹⁸² Nel romanzo l'uomo non solo prende più volte la mano dell'amata tra le sue e la bacia,¹⁸³ ma il contatto si estende anche ai capelli.¹⁸⁴

Fondamentale per l'educazione e i primi anni di vita di Marianna è la figura della sorella del piovano,¹⁸⁵ che in commedia si trasforma nel ricordo della 'buona vecchia' che le fece da madre:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁸⁶
Cette soeur m'éleva comme si j'avais été son enfant. [...] Il est vrai qu'à mon tour, je l'aimais comme ma mère.	Cotesta sorella m'allevò, come s'io fossi stata una sua figliuola. [...] E veramente, anch'io dal mio lato, come s'ella mia madre fosse stata, l'amava teneramente;	MARIANNA Quella buona vecchia mi fece sempre da madre, ma mia madre non era. / [...] / Essi mi consegnarono a quella buona vecchia a voi nota, che mi nodrì, mi educò fino alla fine del mese passato, in cui quella mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura, e morì.

Nel romanzo Madame Dutour¹⁸⁷ è una venditrice di stoffe e il suo personaggio viene costruito da Marivaux su un carattere e un linguaggio volutamente ridicolo:¹⁸⁸

Le parole sue erano come il suo animo, che andava alla buona, senza malizia, né sottigliezza

la Signora Dutour tentava di svolgermi a fare a suo modo, per suo vantaggio, e per mio. Per suo, perch'ella avrebbe avuto assai caro, che il Signor di Climal le avesse lungo tempo dati i danari per le mie spese, e che avessimo fatto qualche stravizzotto insieme con la borsa di lui; e ridendo anche lo diceva: perch'è la buona femmina era golosa, e interessata, e io di queste die qualità non n'avea alcuna.¹⁸⁹

In commedia, invece, Madame Dutour è una locandiera e dal romanzo eredita il carattere rustico e villano, più interessato ai soldi (e in questo spalla perfetta di Truffaldino) che a consolare Marianna.¹⁹⁰

Insieme a Dutour, vera antagonista di Marianna in commedia è la perfida Antonietta (nel romanzo si chiama Tonion e non è la figlia di Dutour, ma una sua dipendente¹⁹¹). Nell'opera narrativa manca il contrasto oppositivo attuato da Chiari: il buon animo di Marianna non può provare risentimento nei confronti di Antonietta, anche quando si dimostra malvagia ed invidiosa. Marianna conclude in suo

¹⁸² CG-OI, p. 235 (III-4).

¹⁸³ MFr, pp. 89 e 90 > MIIt, pp. 61 e 63 (I parte).

¹⁸⁴ MIIt, pp. 63-64 (I parte) [< MFr, p. 90]: «E quantunque egli tuttavia attendesse a pigliarmi la mano, e accostarlasì alla bocca, quasi per ischerzo, io non mi faceva ammirazione d'altro, fuorchè di vederlo disposto con tanto servizio in così breve tempo in mio servizio; e questa cosa mi obbligava l'animo più che tutti gli altri suoi benefizi: perciò che in quella verde età, nella quale io era, quando non si ha sperienza del mondo non si può comprendere, come è utile l'esser povere. [...] A questi aveva [ai capelli] l'occhio il Signor di Climal, e spesso appassionato pigliavali nelle mani, e toccavali, ma io teneva quella sua passione per una baia, e non altro.»

¹⁸⁵ MIIt, pp. 15-16 (I parte): «Per lo più quando si dice sorella, o nipote d'un Piovano, par che si voglia dire qualche cosa di grossolano, e poco meglio, che di contadinesco. Ma non era già tale cotesta femmina, la quale è ragionevole, e piena di grandissima discrezione, e civile si dimostrava in ogni sua azione, e oltre a ciò era ornata l'animo di molte virtù.»

¹⁸⁶ MFr, p. 65 > MIIt, pp. 15-16 (I parte) > CG-OI, pp. 192-193 (I-1).

¹⁸⁷ MIIt, p. 53 (I parte) [< MFr, p. 85]: «Chiamavasi la Signora Dutour. Costei era una vedova, che a mo' giudizio non passava i trent'anni, una femmina festevole, e bonaccia; che a vederla si conosceva per femmina della miglior tempra del mondo, e riusciva tale anche in fatti. La sua famiglia era composta d'un fanciullo suo figliuolo di sei o sett'anni, d'una fante, e d'una giovane detta l'Antonietta, che attendeva alla bottega di lei.»

¹⁸⁸ È marcata da un linguaggio semplice e familiare. La sintassi è paratattica. Si veda come esempio MFr, p. 190 > MIIt, pp. 232-233 (III parte).

¹⁸⁹ MIIt, pp. 79 e 92 (I parte).

¹⁹⁰ MIIt, p. 88 (I parte): «Forse che la buona somma de' denari che per me pagava il Signor di Climal, ebbe gran forza, per fare, che la Signor Dutour si pentisse con tanta tenerezza di avermi fatto quel dispiacere»; cfr. anche MIIt, pp. 230-233 (III parte).

¹⁹¹ MIIt, p. 57 (I parte) [< MFr, p. 87]: «era una fanciullaccia ben alta, che, non sapeva altro fare che star diritta, e in contegno, e si recava a pigliare in mano quelle sue tele col modo più nobile ed elegante, che ella sapeva, e a quella faccenda applicava tutto l'animo; e il suo intelletto non passava mai il passetto da misurare.»

favore che «ella non aveva cattivo animo, né il suo pensiero era di far dispetto alcuno; ma solamente aveva un poco di vanità; pensando che quella le convenisse».¹⁹²

Ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta* antagonista di Marianna è il personaggio di Varton:

Era difficil cosa non amarla: perché avea i più bei modi schietti, semplici e vezzosi, che voi vedeste, e finalmente il cuore simile ai modi: che bisogna pure, ch'io le dia questa lode, come che mi sia stata cagione sovente di tristezza. Mi sentii inclinata ad amarla; ed ella dicea, che nel primo vedermi, si senti muovere ad amarmi; e quando udi, ch'io dovea dimorar seco, si confortò. Di grazia promettetemi, che mi amerete, che non ci disgiungeremo più: seguitò dicendo, con guardi, voci, e serrar di mano, che toccava l'anima, e la volgeva a suo piacere, sicchè ci stringemmo insieme con ferma amistà¹⁹³

Nell'opera di Marivaux, tra le due fanciulle vi è inizialmente una corrispondenza di intenti, in quanto entrambe sono eroine romanzesche. Infatti lo stato iniziale di Varton è potenzialmente lo stesso di Marianna: due giovani fanciulle, belle, oneste e virtuose, alle quali il caso ha inflitto la sciagura di rimanere sole, in una terra straniera.¹⁹⁴ La compartecipazione del dolore è possibile dal momento che entrambe le fanciulle sono connotate da un racconto romanzesco¹⁹⁵ e a renderle nemiche sarà la rivalità per lo stesso amante:

Io era tale, e si fatta, ch'essa non poteva temer sciagura che uguagliasse la mia, con tutto ciò ella mi pareva vicina a dover soffrire una parte de' miei infortuni; sicchè pensava, che tosto la sua fortuna potea esser simile alla mia, e questa considerazione mi stringeva a lei maggiormente, e parevami, che più si confacesse a me la sua compagnia, che quella di ciascun'altra. Ella mi disse i suoi travagli; e in tanta tenerezza, e abbondanza di sentimenti affettuosi, sentendoch'ella mi narrava sciagure de' suoi, io comincia a palesarle le mie [...]. Il mio racconto le parve degno d'attenzione; io lo facea assai schietto, il sul tragico, e in sul grave, come Donna di Romanzo [en héroïne de roman] mal trattata dalla Fortuna, che dice il vero, ma adorna la verità con l'eloquenza, per commovere, e conciliarsi benivolenza, e compassione.¹⁹⁶

Anche in commedia si lascerebbe intendere un trascorso d'amicizia e comunanza, seppur questo atteggiamento urterebbe con la relazione istaurata dalle due fanciulle nel corso della rappresentazione, in cui non compare nessun tipo di ricaduta amorevole, ma solo di forte rivalità:

CLIMAL Tra le Giovanette civili, che in questo luogo si allevano saggiamente, qual è l'amica vostra di maggior confidenza?
 MARIANNA Madamigella Varton.
 CLIMAL Ha ella dell'amore per voi?
 MARIANNA Almeno lo mostra.¹⁹⁷

Chiari sembra ereditare la negatività riservata al personaggio nella XII parte apocrifia, in cui Dorsin condanna l'ipocrisia della fanciulla per aver mostrato una finta grandezza d'animo. Nella XII parte, a differenza delle precedenti, vi è la marcata volontà di presentare Varton come nemica e modello opposto di Marianna (la falsità e l'alterigia sono assenti dall'opera di Marivaux):

¹⁹² MIIt, p. 81 (I parte).

¹⁹³ MIIt, pp. 257-258. Per il rapporto iniziale tra Marianna e Varton cfr. MIIt, pp. 257-261 (VII parte). MDe, p. 369 n. 369: «Le thème des 'rivales confidentes' est bien connu dans la littérature romanesque: on le trouve par exemple dans *Les Rivaies* de Quinault (IV.5). Marivaux s'y est déjà intéressé dans *Les Effets surprenants de la Sympathie*.»

¹⁹⁴ MIIt, p. 258 (VII parte): «Quantunque fosse nata in Francia, si potea dire forastiera; il Padre suo era morto, la Madre se n'andava nell'Inghilterra, e quivi potea morire, e forse ad ogni momento potea ricevere novella d'essere orfana.»

¹⁹⁵ MIIt, p. 259 (VII parte): «Sicchè la Damigella stava attenta dolendosi e sospirando, e accompagnando il mio pianto col suo, perch'ella piangeva di me, e io di lei. »

¹⁹⁶ MIIt, p. 258 (VII parte) [< MFr, pp. 435-436].

¹⁹⁷ CG-OII, pp. 286-287 (I-1).

Questa vostra Damigella Varton è una creatura pericolosa, sclamò la Signora di Miran. Chi mai crederebbe la sua età capace d'una sì fina dissimulazione?¹⁹⁸

Il Signor di Valville studia di veder e conoscere la vostra Rivale¹⁹⁹

egli [Valville] è puramente abbagliato dal brio della Varton [...] Ella è una ragazza sciocca, altiera e nel tempo stesso civettina, e naturalmente fantastica.²⁰⁰

5. La prima puntata: *La Marianna o sia l'orfana*²⁰¹

Per *La Marianna o sia l'orfana* Chiari lavora sulle iniziali quattro parti del romanzo, la prima delle quali viene rielaborata in cinque scene (I-1 / III-1,4,5,6) ed è un lungo dialogo tra Marianna e il Signor di Climal scandito da innumerevoli momenti riflessivi. A seguito del primo incontro, la conversazione viene ripresa per ben quattro volte:

1. Dialogo in carrozza per raggiungere la casa di Madama Dutour.
2. Dopo quattro giorni Climal torna a far visita a Marianna.
3. Climal conduce Marianna ad acquistare un abito e della biancheria.
4. In carrozza, Climal dichiara il suo amore.

I quattro momenti in commedia sono suddivisi in due scene: i primi due nella prima scena del primo atto, mentre gli ultimi nella scena quarta del terzo atto.

In III-1/5/6 vengono rappresentati l'arrivo nella bottega della venditrice di stoffe (una locandiera in commedia) e l'invidioso rapporto di Dutour e Antonietta nei confronti di Marianna.

La seconda parte è suddivisa in due sezioni principali: il primo incontro tra Marianna e Valville in II-2 e l'arrivo improvviso di Climal che sospende il dialogo tra i due amanti in II-3.

Un *topos* qui remonte au premier vrai roman de la littérature européenne, *les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée* d'Héliodore, est celui de la naissance de l'amour entre deux personnages dans le cadre d'une cérémonie religieuse. Dans la scène de l'église, Marianne ne découvre pas seulement une émotion encore inconnue d'elle, qui l'intéresse à un jeune homme dont elle a croisé les regards, elle éprouve un sentiment complexe de plénitude, de présence à soi, qui naît de la curiosité maligne ou admirative manifestée par la foule des fidèles. La naissance de l'amour est aussi, et peut-être d'abord, pour elle la naissance d'une dimension nouvelle de sa personnalité. L'épisode qui suit immédiatement cette scène de l'église est encore un *topos*, et l'un des plus rebattus.²⁰²

Se in commedia (II-2) Marianna fa riparo in una sala da caffè, dove incontra Valville, dopo essere stata assalita in carrozza da dei ribaldi ed essere riuscita a fuggire; nel romanzo²⁰³ spaventata dal sopraggiungere di una carrozza, cade, si storta una caviglia, Valville le presta soccorso e la conduce nel proprio palazzo. Dunque il contesto cambia, ma la sostanza rimane la stessa: Marianna ha bisogno di aiuto, Valville, che già in un'altra circostanza aveva visto e si era innamorato della ragazza, si trova casualmente «al momento giusto nel posto giusto» e, affranto dallo stato della fanciulla, le presta soccorso. Tra i due l'amore divampa fin dal primo sguardo.

Se in commedia gli atteggiamenti e le parole di Valville sembrano parafrasare quelli nel romanzo, non si ha la medesima impressione per Marianna. Nell'opera di Marivaux la fanciulla esprime tutta

¹⁹⁸ MIIt, p. 13 (IV tomo, XII parte).

¹⁹⁹ MIIt, p. 15 (IV tomo, XII parte).

²⁰⁰ MIIt, p. 16 (IV tomo, XII parte).

²⁰¹ Infra *Appendice 19. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella Marianna o sia l'orfana*, pp. 521-533.

²⁰² COULET, 1991, pp. 101-102.

²⁰³ MFr, pp. 123-143 > MIIt, pp. 119-154 (II parte).

l'ingenuità e l'im maturità della sua età, infatti desidera vivere e abbandonarsi all'amore con Valville, anche se l'onore la richiama alla realtà e le suggerisce essere un sogno irrealizzabile. Per questo la protagonista è continuamente combattuta tra il dovere, un 'dovere obbligante' alla virtù, e il godimento, l'abbandonarsi a un dolce e precoce sentimento d'amore: «Ma una cosa sola fu particolare nelle mie scuse, e parole cerimoniose, e ciò fu, ch'io gli parlai con un viso, che mostrava, che nella mia coscienza v'era altra intenzione che di fare scuse, e cerimonie».²⁰⁴ In commedia, invece, ogni possibile illusione o cedimento sono fuori discussione: già dal primo istante risolve di dover lasciare Valville perché non può assecondare un rapporto indecoroso. Inoltre il sentimento d'amore non è immediatamente palese e l'intensità si manifesta con lievi sfumature, dapprima come sentimento di gratitudine, poi pietà, quindi tenerezza e solo infine (a conclusione della scena successiva, II-3) come amore:

MARIANNA Non altri, che un galantuomo par vostro, potria esser meco così obbligante.
[...] MARIANNA La necessità, in cui sono d'esservi obbligata, diminuisce la mia sofferta disgrazia.²⁰⁵

MARIANNA (A qual duro cimento esposta vedo la mia gratitudine!)²⁰⁶

MARIANNA [Egli mi fa pietà: ma se gli scopro il mio stato, io farò a lui forse rossore].²⁰⁷

MARIANNA [...] (L'ambizione mia è stata tradita dalla mia tenerezza.)²⁰⁸

MARIANNA Le son serva. [Se non gli posso dire che l'amo, non ne incolpi il mio cuore, ma la mia fortuna.]²⁰⁹

In commedia Marianna non ha vergogna del proprio stato, al contrario vi è un profondo senso di ritegno, integrità e dignità; non cerca d'apparire altro e la locanda di Madame Dutour è motivo di rossore per pudore. Per contro nel romanzo la fanciulla asseconda l'idea che il suo stato possa coincidere con il proprio sembiante (l'abito la fa sembrare una vera dama) e il dover ammettere il contrario provoca in lei un profondo senso di imbarazzo e umiliazione:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ²¹⁰
Après toutes les obligations que je vous ai, lui dis-je, oserais-je encore vous prier, Monsieur, de m'envoyer chercher une chaise, ou quelque autre voiture qui me mène chez-moi? Non, Mademoiselle, me répondit-il, vous n'irez pas sitôt chez vous, on ne vous y reconduira que dans quelques heures; votre chute est toute récente, on vous a recommandé de vous tenir en repos, et vous dînerez ici. Tout ce qu'il faut faire, c'est d'envoyer dire où vous êtes, afin qu'on ne soit point en peine de vous. [...] Le croiriez-vous pourtant? malgré tout ce que je risquais là-dessus en ne donnant de mes nouvelles à personne, j'hésitai sur le parti que je prendrais. Et savez-vous pourquoi? C'est que je n'avais que l'adresse d'une Lingère à donner. Je ne pouvais envoyer que	Oltre a tante obbligazioni, ch'io ho con voi, cominciai a dire, Signore mio, come farò io ad aver animo di pregarvi perché mandiate cercando una lettiga, o altro arnese tanto ch'io sia condotta a casa? Voi non andrete già così tosto a casa vostra, rispos'egli: né vi sarete voi condotta, se non da qui ad alcune ore; la caduta è fresca; e' vi fu raccomandato il riposo, sicchè desinerete qui. Bensi bisogna mandar ad avvisare di ciò a casa vostra, acciocchè non istieno in travaglio. [...] Quantunque io andassi a pericolo, in così fatto particolare di perder tanto, s'io non avessi mandato a dar qualche avviso di me ad alcuno, stetti molto pensosa per non sapere a che determinarmi. Or sapete voi la cagione? Perch'io doveva mandare ad una mercatantessa di tele. Non poteva	MARIANNA Non altri, che un galantuomo par vostro, potria esser meco così obbligante. VALVILLE Ringrazio la mia buona fortuna, che m'abbia presentata questa occasione di servirvi. MARIANNA La necessità, in cui sono d'esservi obbligata, diminuisce la mia sofferta disgrazia. Signore, con vostra permissione. (In atto di partire. VALVILLE Che? Volete andarvene sì tosto? Qui non avete di che temere. MARIANNA Perchè appunto non ho di che temere, non ci deggio restare più a lungo. VALVILLE Vi compatisco; la mia compagnia non vi alletta.

²⁰⁴ MIIt, p. 122.

²⁰⁵ CG-OI, p. 214, II-2.

²⁰⁶ CG-OI, p. 216, II-2.

²⁰⁷ CG-OI, pp. 216-217, II-2.

²⁰⁸ CG-OI, p. 217, II-2.

²⁰⁹ CG-OI, p. 220, II-3.

²¹⁰ MFr, pp. 127-131 > MIIt, pp. 126-134 > CG-OI, pp. 214-215 (II-2).

chez M^{me} Dutour, et M^{me} Dutour choquait mon amour-propre; je rougissais d'elle et de sa boutique. [...] comment avoir le courage de dire: Allez-vous-en à telle enseigne, chez M^{me} Dutour, où je loge! Ah! l'humiliant discours! [...] tout bien pesé, j'aimais mieux lui paraître équivoque que ridicule, et le laisser douter de mes mœurs que de le faire rire de tous ses respects. Ainsi je conclus que je n'enverrais chez personne, et que je dirais que cela n'était pas nécessaire. [...] Je trouvai un expédient dont ma misérable vanité fut contente, parce qu'il ne prenait rien sur elle, et qu'il n'affligeait que mon cœur. [...] Or cet expédient dont je vous parle, ce fut de vouloir absolument m'en retourner. [...]

Ne vous inquiétez point, Mademoiselle, me dit Valville; donnez votre adresse, on partira sur-le-champ.

Et c'était en me prenant la main qu'il me parlait 'ainsi, d'un air tendre et pressant. Je ne comprends pas comment j'y résistai. Faites-y attention, ajouta-t-il en insistant. Vous n'êtes point en état de vous en aller sitôt; il est tard: dînez ici, vous-partirez ensuite. Pourquoi hésiter? Vous n'avez rien à vous reprocher en restant; on ne saurait y trouver à redire; votre accident vous y force. Allons, qu'on nous serve.

Non, monsieur, lui dis-je; permettez que je me retire; on ne peut être plus sensible à vos honnêtetés que je le suis, mais je ne veux pas en abuser; je ne demeure pas loin d'ici; je me sens beaucoup mieux, et je vous demande en grâce que je m'en aille.

Mais, me dit Valville, quel est le motif de votre répugnance là-dessus, dans une conjoncture aussi naturelle, aussi innocente que l'est celle-ci? De répugnance, je vous assure que je n'en ai point, répondis-je, et j'aurais grand tort; mais il sera plus séant d'être chez moi, puisque je puis m'y rendre avec une voiture. Quoi! partir si tôt, me dit-il en jetant sur moi le plus doux de tous les regards. Il le faut bien, repris-je en baissant les yeux d'un air triste

mandare, che alla Signora Dutour, e cotesta Signora Dutour non si confaceva con la mia ambizione. Vergognavami di lei, e della sua bottega. [...]

Oimè! Come potev'io aver animo di dire, andate a tale insegna, alla Signora Dutour, io dimoro quivi con lei? Ecco quà che commessione meschina! [...] mettendo bene in bilancia le cose pro, e contra, voleva piuttosto metterlo in dubbio del mio stato, che farmi conoscere una plebea dappoco; e piuttosto farlo dubitare de' miei costumi, che farlo ridere di tutte le cerimonie usatemi. La conclusione fu di non mandare in luogo veruno, e di dirgli che non era bisogno di ciò fare. [...] Trovai uno spediente, che parve buono alla mia povera ambizione, perché non faceva danno a lei ma solamente dava pena, e afflizione al cuore. [...] Lo spediente fu di voler ad ogni patto ritornare a casa. [...]

Non vi travagliate, disse il Valville, dite a qual casa s'ha ad andare, e manderemvi [sic] gente di subito. [...] Ricordatevi, soggiuns'egli pure instando, che non siete in istato di partir così tosto. E' tardi. State qui a pranzo. Anderete poi. Perché siete voi sospesa? Che colpa è, se vi restate? Non c'è cosa da dirne male. Il caso fa ciò. Orsù via, che si mettano le vivande in tavola.

Signor mio, non, rispos'io, datemi licenza ch'io vada. Di tutte le vostre cortesie v'ho un obbligo grandissimo, ma non voglio già servirmene con troppa baldanza. Io non istò di casa molto discosta di quà; e sentomi assai migliorata; domandovi questo per grazia, lasciatemi andare.

Deh, perchè mostrate voi tanta ritrosia in questa cosa? La congiuntura è naturalissima, innocentissima. Ritrosia non ho io veruna, rispos'io, siate certo, e farei mal, se ne avessi; ma e' sarà tuttavia meglio ch'io sia a casa mia giachhè non mi fa tanto male il piede, ch'io non possa esservi con un cocchio condotta. Oimè, voi volete pure partir con tanta fretta? Diss'egli, guardandomi dolcissimamente. Sì, e' bisogna, rispos'io

MARIANNA Tutto quello, che alletta, non è sempre giovevole ... Mio Signore, le son serva.

[*come sopra*]

VALVILLE Ancora un momento. Almeno degnatevi di dirmi il vostro nome.

MARIANNA Il mio nome non è degno de' vostri riflessi.

VALVILLE La vostra casa è troppo lontana di qua?

MARIANNA Vicina, o lontana che sia, sarà sempre casa d'una vostra umilissima serva.

VALVILLE Voi siete giunta da Bordeaux questa mattina: vi ho veduta cogli occhi miei.

MARIANNA Quando sapete tanto, tutte le ricerche ulteriori sono soverchie.

VALVILLE Siete ben ritrosa, Madamigella.

MARIANNA E voi, Signore, troppo curioso.

VALVILLE Ma nello stato in cui siete, indebolita dallo spavento, non permetterò mai che partiate a piedi. Servitevi della mia Carozza ... olà, qualcuno dica al mio Cocchiere.

MARIANNA (Se dovessi farmi condurre ad una Locanda, io morirei di rossore.)

Il lungo dialogo tra Climal e Marianna nella terza parte, in commedia viene elaborato nelle scene III-7/8/9. Inoltre alcuni elementi della medesima parte del romanzo confluiscono non in una determinata scena, ma sono utilizzati per suggellare alcune chiusure di dialogo o prese di posizione. In questo caso

risulta più arduo determinare il lavoro di Chiari; si può tuttavia concludere che la sedimentazione di alcuni dettagli lungo l'opera narrativa, viene sfruttata dall'abate per completare o dare tono a una scena. Ad esempio dopo aver sorpreso Marianna in casa di Valville (II parte), Climal fa visita alla fanciulla in casa di Dotour (III parte) ed è solo allora che i due avranno modo di chiarirsi su quanto accaduto. In commedia non è così, se la seconda parte è trasportata in II-2 e II-3, il lungo monologo dell'uomo della terza confluisce in III-8 e III-9, ma Marianna aveva già rivisto l'uomo in III-4 e in quell'occasione i due si erano confrontati su quanto avvenuto.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ²¹¹
Que pensez-vous de notre rencontre chez mon neveu? reprit-il en souriant. Rien, dis-je, sinon que c'est un coup de hasard. <u>Vous avez très-sagement fait de ne me pas connaître</u> , me dit-il.	Che vi pare di quel nostro riscontrarci in casa del mio nipote? diss'egli sogghignando. E io; non mi pare altro, se non che fu un caso. Ed egli: <u>voi avete benissimo fatto a mostrare di non conoscermi</u> .	MARIANNA Se sapeste, Signore, quanto m'increbbe l'accidente occorsomi con vostro Nipote. CLIMAL Ne son persuaso. <u>Avete fatto da saggia a fingere di non conoscermi</u> . Non ne parliamo d'avantaggio. Prendete questa chiave.

Se a questo punto nel romanzo Climal sente la necessità di illustrare nuovamente quale sia la linea di condotta da mantenere nella loro relazione, lo stesso soggetto in commedia era stato trattato in I-1 e ora ripreso in III-4:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna ossia l'orfana</i>
MFr, pp. 171-172: [...] que vous avez fait semblant de ne m'avoir jamais vue? C'est, me répondit-il d'un air insinuant et doux, qu'il vaut mieux, et pour vous et pour moi, qu'on ignore les liaisons que nous avons ensemble, qui dureront plus d'un jour, et sur lesquelles il n'est pas nécessaire qu'on glose, ma chère fille; vous êtes si aimable, qu'on ne manquerait pas de croire que je vous aime. Oh! il n'y a rien à appréhender, repris-je d'un ton ingénu; on sait que vous êtes un si honnête homme! Oui, oui, dit-il comme en badinant, on le sait, et on a raison de le croire; mais, Marianne, on n'en est pas moins honnête homme pour aimer une jolie fille.	MIIt, pp. 198-199: [...] e perché avete fatto sembiante di non avermi veduta mai? Perché, rispos'egli con un viso piacevole, e affettuoso, è meglio per voi e per me, che non sia saputa l'intrinsichezza, ch'è tra noi, la qual dee durar più d'un dì; e non è bene, che vada per le lingue della gente, figliuola mia, perchè voi siete molto bella, e poco si penerebbe a credere ch'io sono innamorato di voi. Oh di ciò, non è d'averne timor veruno, rispos'io alla buona; voi siete conosciuto da tutti per un uom dabbene; eh si sì, diss'egli, come per via di scherzo, io son conosciuto, e non senza ragione. Ma non è già, Marianna, che l'uomo sia manco dabbene, per amare una bella fanciulla.	I-1, p. 195: CLIMAL Di mia casa siete voi la padrona; ma non lo siete per abitarla. Mille riguardi non lo permettono, ben dovuti al mio, e al vostro carattere. Voi siete giovine, vistosa, ed amabile; io ho moglie, figliuoli, e nipoti: il mondo è licenzioso, e maligno. L'età mia piuttosto avanzata, e tutta la vostra virtù non ci metteriano forse al coperto da' sospetti dell'invidia, e dalle ciancie de' maldicenti. Crederei di far del male alla vostra riputazione, sol che si risapesse in Parigi, che mi sono addossato il pensiero di farvi del bene. Tal è la condizione lagrimevole de' giorni nostri, che una giovine amabile, qual siete voi, non può essere assistita da chicchessia senza essere screditata.
Quand je dis honnête homme, répondis-je, j'entends un homme de bien, pieux, et plein de Religion; ce qui, je crois, empêche qu'on ait de l'amour, à moins que ce ne soit pour sa femme. Mais, ma chère enfant, me dit-il, vous me prenez donc pour un saint? Ne me regardez point sur ce pied-là: vraiment, vous me faites trop d'honneur, je ne le suis point; et un saint même aurait bien de la	Quando io dico uomo dabbene, rispos'io, intendo dire un uomo buono, pio, e pieno di religione; e chi è tale non crederei, che dovesse essere innamorato, quando non lo fosse della sua moglie. A queste parole egli rispose. Deh, cara la mia fanciulla, credetemi voi dunque un Santo? Non mi abbiate già per tale; voi mi tenete da troppo più, ch'io non merito; e credo che chi fosse tale, a fatica vicino a voi	III-4, p. 235: MARIANNA Non m'avete voi detto che avete moglie? CLIMAL E bene: Marito, ed amante ponno mettersi d'accordo da un cuore senza passione. MARIANNA Non credeva che il cuor di un marito posse dividersi in due. CLIMAL La vostra ritrosa modestia, o figliuola, invece di raffreddarmi, m'infiamma. Ma qui siamo soli, nè

²¹¹ MFr, p. 171 > MIIt, p. 197 > CG-OI, p. 233 (III-4).

peine à l'être auprès de vous; oui, bien de la peine: jugez des autres. Et ouïs, je ne suis pas marié, je n'ai plus de femme à qui je doive mon cœur, moi; il ne m'est point défendu d'aimer, je suis libre. Mais nous parlerons de cela; revenons à votre accident.	potrebbe durare. Certamente a fatica; oh pensate chi non lo è: e poi io non son maritato, ²¹² io non ho a serbar l'animo per la moglie; non mi è vietato d'amare; sono sciolto: ma di ciò parleremo poi; vegnamo al vostro caso.	v'è persona di cui possiate arrossire, sentendovi dire che v'amo; e dovrete brillare di gioia nel rispondere ad un mio pari, ch'io pure sono amato da voi. La mia età, le mie ricchezze, il mio credito ponno farvi felice; e voi co'l solo prezzo del vostro affetto comprar potete la vostra fortuna. Se sapete Marianna, quanto mi siete cara, non istareste qui così addolorata, e piangente: ma se volete saperlo, non avete a far altro, che comandarmi.
--	---	--

Climal si avvicina a Marianna, le prende la mano, la bacia e le dichiara nuovamente il proprio amore.²¹³ Potrebbe sembrare una continuazione alla prima dichiarazione, tra l'altro Marivaux riprende lo stesso malinteso: Marianna, maliziosamente o ingenuamente, confonde l'amore con l'amicizia. Chiari si accorge della contiguità dei due episodi e in III-4 prende spunto da entrambi:

<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna ossia l'orfana</i> ²¹⁴
Com'è ciò? Voi amante mio? Diss'io chiamando gli occhi; voi? Oh questo non me l'aspettava già io.	CLIMAL Per corrispondere ad un Amante, non si richiede, che amore. MARIANNA Voi amante? [Cielo! Che intendo mai! A qual duro cimento esposta viene la virtù mia della mia povertà!]

La terza parte viene rielaborata nelle scene III-7/8/9. L'apporto più interessante risiede nella scena settima, in cui La Fontaine scambia Marianna per una ballerina dai facili costumi cercando di approfittarne. L'abate introduce il personaggio di La Fontaine, assente nel romanzo, ma nella sua caratterizzazione prende spunto dai tratti più deplorabili di Climal. La scelta di Chiari è dettata da due necessità:

1. Innanzitutto Chiari vuole rendere il personaggio di Climal meno colpevole di quello che è nel romanzo, nel quale, mascherato nei panni del buon benefattore, l'uomo in realtà ha degli interessi spregevoli e solo in punto di morte si ravvede. In commedia l'animo di Climal è in un continuo conflitto tra amore e virtù. Ciò nonostante egli è la bussola che indirizza ogni personaggio verso la rettitudine e la giustizia, tanto che sarà lui a interpretare la figura del Ministro, giudice di Marianna. Chiari ha bisogno di un personaggio esemplare, profondamente dibattuto, ma incisivo nella strenua difesa della giustizia e della virtù. A questo punto il drammaturgo sente la necessità di inserire un personaggio oppositivo e speculare a Climal, libertino e dissoluto; capace di dar vita a quelli che nel buon uomo sono solo dei desideri latenti.
2. Inoltre con La Fontaine Chiari inserisce nella commedia il tema del figlio dissoluto corretto dall'esempio di un padre onorato (si pensi che nel romanzo Climal non è neppure sposato), caro alla commedia veneziana e soprattutto a Goldoni, basti pensare all'*Uomo prudente*, al *Bugiardo* o all'*Incognita*. Perfino in termini di spazio scenico, vengono dedicate molte scene alla vicenda di La Fontaine, dunque questo intreccio non risulta secondario a quello di Marianna. Infatti se la commedia è composta da trentotto scene, ben venti sono dedicate a La Fontaine e delle restanti diciotto ben sedici

²¹² Nel romanzo Climal non è sposato, come mai? Forse per accentuare il carattere deplorabile e libertino.

²¹³ MFr, p. 176 > MIIt, pp. 205-206 (III parte).

²¹⁴ MFr, p. 176 > MIIt, p. 206 > CG-OI, p. 235 (III-4).

sono quelle tratte direttamente dal romanzo. Si nota un bilanciamento perfetto: il primo atto è dedicato principalmente alla vicenda di La Fontaine (I-2/3/4/5/6/7) tranne che in I-1; lo stesso rapporto, ma invertito, è presente nel quinto (La Fontaine: V-3; Marianna: V-1/2/4/5/6); nel quarto atto si ha la risoluzione della vicenda di La Fontaine (IV-1/2/3/4/5/6/7/8/10/11) e le avventure di Marianna continuano solo in IV-9; mentre nel secondo e nel terzo atto si ha uno sbilanciamento a favore degli accidenti della povera protagonista e le vicende di La Fontaine sono riprese e accennate solo in II-1/4/5.

Non solo Chiari introduce con La Fontaine una nuova trama, ma pensa di sfruttare il carattere temerario del personaggio, per tradurre in azione le provocanti parole di Climal, quando, non senza malizia, l'uomo cerca di dissuadere la fanciulla dall'amore di Valville, dipinto come libertino, disonorevole, fugace ed illusorio (mascherando le sue vere intenzioni):²¹⁵

oh che strano accidente è stato questo! E se voi non vi ci rimediate prima, hanno ad accadere delle brutte conseguenze. Voi sareste rovinata, e io non dico più di quello ch'è, e non saprei finir di dirlovi. Oimè, sarebbe pure un gran peccato, che tanta grazia, e tanta bellezza desse bell'ugne ad un giovane, che non vi amerà poi; oh pensate se cotesti matti sanno, che cosa sia amore! Vi pare, che possano per gentilezza, onore, nè buon costume? Sono viziosi, e massime quando trovano una fanciulla della vostra condizione, la quale, a comparazione della sua, sarà da mio nipote stimata bassa, e son certo ch'egli vi terrà come una femmetta, e pensa da se di fare un bel colpo di maetro; anzi egli è certo di farvi girare il capo: non vi aspettate da lui altro. Gentilezze, presentuzzi da intrattenere fanciulli, giuramenti, non vi saprei dir quanti; [...] e tutto ad un tratto terminerà ogni cosa, per l'incostanza, e pel tedio del giovine²¹⁶

Prendendo in considerazione III-7, gli atteggiamenti di La Fontaine nei confronti di Marianna, sono gli stessi dai quali Climal nel romanzo cercava di mettere in guardia la fanciulla.²¹⁷ Inoltre Chiari intreccia in questo episodio un equivoco, che nell'opera di Marivaux non c'è, colpo di maestria drammaturgica: la spada che Marianna prende dalle mani di La Fontaine per difendersi dalle angherie del giovane, è la stessa che Valville qualche scena prima aveva prestato al cugino (II-1). Quindi Climal in commedia pensa realmente che sia stato Valville a oltraggiare la virtù di Marianna, perché vede tra le mani della fanciulla l'arma e la riconosce come quella del nipote (III-8). Nella trasposizione drammatica del lungo monologo di Climal,²¹⁸ il commediografo compie una scelta evidente: elimina la colpevolezza volontaria di Climal, o meglio lo rende meno colpevole, le sue proposte sono meno esplicite. Infatti il Climal della commedia cade in un equivoco e non è il Climal crudele, malizioso e manipolatore del romanzo, che vuole fare della giovane una propria mantenuta.²¹⁹ Alle proposte deplorevoli di Climal,²²⁰ Marianna non può che rispondere con il silenzio e il pianto,²²¹ quindi il benefattore si inginocchia,

²¹⁵ MIIt, pp. 199-204.

²¹⁶ MIIt, pp. 200-201.

²¹⁷ Cfr. CG-OI, pp. 238-241 (III-7).

²¹⁸ MIIt, pp. 204-218.

²¹⁹ MIIt, pp. 202-203: «Per quanto uno sia giovine, astratto, e senza prudenza, non può però dimenticarsi de suo stato, quando è come il vostro, misero, e compassionevole; e voi sapete, che queste, Marianna, non sono esagerazioni. Voi siete una fanciulla, che non ha Padre, nè Madre; non è alcuno che vi conosca, voi non appartenete a persona veruna; di che non è chi si travagli, nè si curi du voi; la vostra famiglia non v'ha più a mente, e non sa che sia di voi, e voi non sapete d'essa, senza parenti, senza facoltà, e senza amici, se ne cavate me, cui avete conosciuto per caso, e sono quel solo, che s'adopera per voi, e per dire il vero è molto vostro affezionato, come potete intendere dalla mia forma di parlarvi, e come se voi vorrete, avrete più agio d'intendere nel tempo avvenire: perch'io sono ricco, e questo sia detto di passaggio, e posso farvi gran giovamento, quando vogliate veramente conoscere qual sia il vostro utile»

²²⁰ MFr, p. 178 > MIIt, p. 209: «Nessuno di questi danni vi può accader meco; nè v'è pericolo, che la vostra riputazione possa essere punto macchiata, se voi guardate alle mie usanze; e pensate, ch'io non avrò questa boria, nè questo piacere, che la gente sappia ch'io sono innamorato di voi, e che voi corrispondete all'amor mio. Il mio fine è di celatamente riparare alle vostre sciagure, e farvi chetamente una piccola entrata ...»

²²¹ MFr, p. 178 > MIIt, p. 210.

descrive il proprio amore e i possibili vantaggi,²²² finché non sopraggiunge inaspettatamente Valville: è questo punto che Chiari mette in scena a III-9.²²³

Nella risposta di Marianna intercorre una sostanziale differenza tra romanzo e commedia. A teatro la fanciulla asciuga le lacrime e replica in nome della virtù, da vera eroina tragica; mentre nella narrazione utilizza l'arma del ricatto: Marianna accetta la proposta di andare ovunque Climal richieda, purché l'uomo prometta di recarsi dal nipote e manifestarsi come benefattore della povera orfanella.²²⁴ *La vie de Marianne* non è affatto un romanzo «femminista» (per quanto il termine non possa apparire anacronistico), i tratti sui quali Marivaux insiste non rendono grazia e onore alla sua eroina: è civettuola, ama il piacere e asseconda il bisogno, sa usare le armi della seduzione e del ricatto pur di raggiungere i suoi scopi, sa dissimulare, non conosce uno stile e in fondo in 'quanto donna' non le è possibile averne uno. Diverso è il valore della Marianna di Chiari: se nella terza parte la protagonista è sguaiata (tanto che Marivaux assimila la scena a un trambusto da commedia), in commedia vi è tutta la compostezza dell'eroismo e della virtù. Infatti la scena del dialogo, nel dramma termina sulla prodezza di Marianna che abbandona l'uomo, il quale, rimasto solo, pronuncia una serie di domande sintomatiche del suo turbamento e dell'iniziale ravvedimento. Nel romanzo Marianna è in completo delirio, si toglie gli orpelli, è arrabbiata, continua a dimenarsi e a urlare. A questo punto termina il terzo atto, mentre nell'opera di Marivaux sopraggiunge Madame Dutour, Climal avvisa di non aver più intenzione di mantenere l'alloggio, la donna rimane scandalizzata, mentre l'uomo lascia la conversazione in maniera alquanto subdola, «svignandosela» / «s'esquivait».

In conclusione, Pietro Chiari rielabora la terza parte in III-7/8/9, inserendovi anche delle importanti differenze rispetto al romanzo, come l'introduzione di un equivoco; la traduzione in azione di un insegnamento, sfruttando la presenza di un nuovo personaggio; l'armare Marianna della sola virtù, esaltando il valore della protagonista e liberandola dal ricorso al ricatto.

La quarta parte del romanzo contribuisce alla stesura del quinto atto della prima commedia ed è rielaborata in sei scene (V-1/2/5/6/7/8).

Madame Miran si reca insieme ad un'amica, Madama Dorsin, a trovare la protagonista in convento, qui sfoga le sue preoccupazioni per il figlio, innamoratosi di un'incognita, la quale a poco a poco si rivela Marianna stessa. In commedia la sequenza, anch'essa fortemente *larmoyante*,²²⁵ ha un corrispettivo in V-2,²²⁶ ma non è presente Madame Dorsin²²⁷ ed è notevolmente sintetizzata. Inoltre si riflettono nel racconto di Miran tutti i cambiamenti intercorsi con il romanzo, come il luogo di incontro tra Valville e Marianna (nella bottega del caffè invece che fuori dalla chiesa) o il motivo della visita (un impertinente che minaccia la ragazza invece che una storta alla caviglia). Tuttavia la struttura è la medesima. Marivaux rappresenta due donne che parlano del fatto, le quali una, Dorsin, commenta in negativo l'atteggiamento della fanciulla e l'altra, Miran, racconta l'oggettività dei fatti senza alcun pregiudizio; Chiari fonde queste due predisposizioni nella Signora di Miran, non senza dar vita a un ragionamento contorto. Infatti se nel romanzo la prova più crudele a cui è sottoposta Marianna, di dissuadere Valville

²²² MFr, p. 182 > MIIt, p. 217: «Non vi paia dunque tanto strano, Marianna, questo fatto, aggiuns'egli, piegando a poco a poco un ginocchio davanti di me; nè vogliate credermi di voi men degno, e meno leale, perchè ho l'animo, che facilmente fu preso da voi.»

²²³ MFr, pp. 182-185 > MIIt, pp. 219-223 > CG-OI, pp. 244-247 (III-9).

²²⁴ MFr, pp. 185-186 > MIIt, pp. 223-224.

²²⁵ Nel romanzo seguono due scene fortemente *larmoyantes* che non sono presenti in commedia. Prima Madame Dorsin si presta a sostituire Miran e a divenire benefattrice di Marianna, finché Valville non concluda il matrimonio programmato (MIIt, pp. 334-336). Poi Miran vuole sapere se Marianna ha più visto Valville da quando è entrata in convento, Marianna consegna la lettera ricevuta poco prima e non ancora letta. Le due Gentildonne leggono, quindi si guardano (MFr, p. 247 > MIIt, p. 337) e «parvemi anche veder loro uscire qualche lagrimetta». La scena si svolge nel silenzio, nelle lacrime e nella quasi sacralità dei gesti.

²²⁶ MFr, pp. 239-245 > MIIt, pp. 322-334.

²²⁷ MDe, p. 210 n. 1: Madame Dorsin riprende il ritratto di Madame de Tencin, fedele amica di Marivaux (cfr. MDe, note a pp. 210-212 e 223-229). Come per Climal, Valville e di Miran anche il nome di Dorsin compare solo in un secondo tempo: «Signora Dorsin, che così era chiamata l'altra Gentildonna.» [MIIt, p. 319 (IV parte)].

ad amarla, è suggerita da Dorsin,²²⁸ in commedia è proprio Miran, la buona madre, a chiedere questo ultimo e doloroso gesto.²²⁹

Nell'apprestarsi a compiere l'atto, vi è una sostanziale differenza. Al fine d'affrontare lo strazio di separarsi dal suo amante, nel romanzo Marianna viene ammaestrata e sorretta dalle due donne,²³⁰ in commedia manca totalmente la parte di preparazione: la protagonista sa di essere esposta a una dura prova, ma sa già come deve comportarsi.

Questa prova di coraggio è scelta da Chiari come momento della catastrofe appena prima del lieto fine. Il dialogo tra Marianna e Valville²³¹ è rappresentato in V-7. Rispetto al romanzo la scena è invertita,²³² in commedia è l'amata a essere nascosta (V-6) ed è Miran che la chiama tanto da lasciare Valville attonito, perché non si aspetta di vederla (V-7). La sequenza viene descritta da Marivaux come il massimo grado di sventura a cui può essere sottoposta la sua eroina e una scena notevolmente eroica deve essere preparata da un eccessivo numero di angustie e difficoltà:

Oh come'egli era addobbato! E che bella cera era quella! Oimè! Come stavarispettoso, e pieno di tenerezza! Mi pareva scoprirgli nel viso la voglia di piacermi, e pensate quanta vanagloria era in in [sic] una fanciulla della qualità di Marianna, vedendo che un uomo di quella condizionemetteva tutta la sua ventura nel poter piacere a lei. Egli portava scritto negli occhi questo sentimento solo, nessun altro pareva che ne sentisse nel cuore.²³³

Nel romanzo il lungo monologo di Marianna viene ritmato dalle lacrime, da un forte tono *larmoyante* e patetico;²³⁴ mentre in commedia, almeno in questa scena, la fanciulla appare integerrima, un'eroina tragica, che non può abbandonarsi alle lacrime.²³⁵

²²⁸ MIt, p. 342 [<MFr, p. 249]: «[parla Dorsin] Sareste cagione della sua sciagura, perché per compiacere a voi non si curerebbe di torre tutta la tranquillità alla sua vita, di che più non potrebbe racconsolarsi; e direbbe poi sempre a se: io poteva non esser tale».

²²⁹ CG-OI, pp. 275-276, V-5 < MIt, 341-345 < MFr, pp. 249-250.

²³⁰ L'ammaestramento di Miran (MFr, pp. 255-256 > MIt, pp. 353-354) inizia con «Je t'avertis» > «Io ti fo avvertita» (MFr, p. 255 > MIt, p. 353), dopo di che la donna spiega passo dopo passo il piano. A differenza della commedia, Miran mette alla prova Marianna (MFr, pp. 253-254 > MIt, pp. 349-351): vuole sapere se il sentimento di Valville è ricambiato. La fanciulla non può negarlo (MIt, p. 349: «Incontanete mi piacque, ma non sapeva già allora, che fosse amore»), anche se dichiara di non averne fatto parola a nessuno (MIt, p. 350: «egli non ne sa nulla, io non apersi mai bocca. Deh vi pare, che una fanciulla abbia ardimento di dire ad un uomo che ella è innamorata di lui?»). La fanciulla infine assicura, che nonostante l'amore, la sua promessa non cambia (MIt, p. 350: «Vi fo certa, che tanto sarà come se fosse uguale a un altro; non mi curerò di lui. Oh io sarei bene ingrata s'io facessi altrimenti»).

²³¹ MFr, pp. 258-266 > MIt, pp. 359-375.

²³² MIt, p. 362: «Quest'era il nostro discorso, quando la Signora di Mirano venne dentro. Pensate voi come fu sorpreso il Valville. Com'è ciò? Ecco mia madre, diss'egli, e si levò su».

²³³ MFr, p. 258 > MIt, p. 359.

²³⁴ «Mentre ch'io era a questo punto del mio ragionamento, parvemi che la mia Benefattrice, e il suo figliuolo fossero vicini a piangere per tenerezza», «Ben veggo, che le parole, che ho dette fino a qui v'hanno commosso poichè piangete [Marianna si rivolge a Valville].» e «E qui fermai il ragionamento, rasciugandomi le lagrime che mi uscivano dagli occhi» [MFr, p. 262 > MIt, p. 365; MFr, p. 263 > MIt, pp. 368-369 e MFr, p. 264 > MIt, p. 370]. La risposta di Valville corrisponde al punto massimo del *climax* patetico e *larmoyant* (MIt, pp. 370-371), i cui ingredienti sono il pianto, i sospiri, il silenzio, i sentimenti contrastanti, il desiderio di morte: «[Marianna] Dietro a queste poche parole, gli uscirono le lagrime, che non ebbe più oltre forza di ritenerle; e da quelle intenerita la Signora di Mirano, pianse anch'essa, nè seppe che dire. Soli sospiri s'udivano; parole no, che tutti e tre tacevamo. Finalmente io, piena di dolore, d'amore, e di mille affetti confusi, che non mi darebbe l'animo di poterli spiegare, gridai: Oimè, trista a me, la mia dolce signora, deh perchè m'avete voi riscontrata? Duolmi acerbamente d'esser nata, e prego il Cielo, che traggami fuori di questa vita.» [MFr, pp. 264-265 > MIt, p. 371]; «[Valville] Non so più dove io mi sia, e prendavi compassione del mio stato. Sentomi straziare il cuore a questo ragionamento. Conducetemi fuori, usciamo di quà. Più leggera mi parrebbe la morte, che il darvi travaglio» [MFr, pp. 265-266 > MIt, p. 373].

²³⁵ Nel romanzo, se Marianna non potrà essere di Valville, si farà monaca: «Orsù voi non avrete me per moglie, ma ricordatevi che ciò non permise Iddio, e ch'io non piglierò altro marito, e che voi sempre mi sarete caro. Nè voi perdetevi me, nè io rimango priva di voi. Renderommi monaca, [...]. Saremo figliuoli, d'una medesima madre, e voi sarete il fratello, e il benefattor mio, l'unico amico, che avrò nel mondo, e l'unico uomo ch'io stimerò, e di

Infine Miran è colpita dallo stoico comportamento di Marianna e, contro ogni aspettativa, decide di approvare l'unione dei due amanti.²³⁶

Figliuol mio, son contenta del fatto tuo; io non ti solleciterò più, perchè tu facci quelle tue nozze. È vero ch'io entrò in qualche briga con alquante onorate persone, ma non importa; io voglio più bene a te, che a loro. [...] Figliuol mio, rispose la gentildonna, non mi domandar ancora più là di quel, ch'io mi sappia. Lasciami pensare un poco.²³⁷

Miran chiede ai due giovani di pazientare, promettendo di assecondarli, contravvenendo in tal modo il dovere sociale. La sequenza si chiude con l'allegrezza, la tenerezza e la gratitudine di Marianna e Valville.²³⁸ Questa chiusa offre a Chiari un'ottima occasione per porre fine alla prima commedia, con l'unica variante che il ruolo di Miran, del buon padre di famiglia, è interpretato da Climal.²³⁹

Eccoti il Valville, che ti vuol sempre bene, e mistimola, e inginocchiarsi, perch'io dia il mio assenso alle sue voglie.²⁴⁰ Dicemi, che s'io stessi dura e contraria, gli fabbricherei il suo male, che nonpotrebbevincere con forza veruna questa inclinazione; che è destino, che ti voglia bene, e sia tuo. Io mi arredo al suo volere, e veramente non potrei dire, ch'egli non avesse scelto bene. [...] sicchè, figliuoli miei, amatevi quanto sapete, ch'io ve ne do la licenza. [...] Privo di te non potrebbe vivere [Valville], e di ciò fammi certa que' meriti ch'egli trova in te, anche da me sono conosciuti; adunque agli uomini e alle loro usanze in questa faccenda facciamo noi offesa; a Dio, o alla ragione nò. [...] io non sono avara, nè superba, e perciò nè dura, nè crudele posso essere alle tue preghiere [di Valville], ma presto orecchio all'amor mio: e tu mi sforzi a far ciò mettendo nell'animo lo spavento della tua infelicità. Io sarei condotta ad usarti crudeltà di Tiranno; meglio è ch'io usi dolcezza di madre. [...] io amo meglio avermi a dir male d'essere stata benigna, che d'essere stata pertinace senza tuo prò, e forse con tuo grandissimo danno. [...] Figliuoli miei, in questo fatto è da usare prudenza. Non lascio libertà al Valville, figliuola mia, di venirti a visitare fin che tu sarai in questo Monistero, s'egli non viene meco. [...] e quivi [in un nuovo convento], non col mio nome, vi allogherò, finchè avrò prese certe mie misure, e veduto come potrò contenermi per disporre gli animi al vostro maritaggio [...]. Un po' di pazienza, e di giudizio conduce a bene ogni cosa, e sopra tutto quando la segretaria è una madre della mia condizione. [...] Il mio fratello conosce la Marianna, e

cuore non mi dimenticherò giammai» [MFr, p. 265 > MIIt, p. 372]. In commedia, invece, la fanciulla – battuta finale scena settima – non ha intenzione di apparire diversamente da quello è: se non sarà di Valville, non sarà di nessun altro e in questo modo sarà fedele fino alla morte al suo amore.

²³⁶ Seguono due scene assenti in commedia, ma significative per annotare alcune differenze rispetto alla commedia. Nella prima Valville cerca di far visita di nascosto a Marianna, ma la fanciulla saggiamente rifiuta. Si tratta di una Marianna al limite del machiavellico: la negazione nasce da una mossa d'astuzia, tanto da chiamarla una 'prudenza volpina', volendo apparire migliore agli occhi della Benefattrice (facile il confronto con la commedia per contrasto): «spasimava di curiosità d'udire s'egli avea alcuna novella a dirmi circa il nostro amore, e con tutto ciò mi rattenni, non volli andare a vederlo: perchè questo contegno giunto agli orecchi della Signora di Mirano, mi facesse maggior concetto: Così il non voler andare fu astuzia [‘ainsi mon refus n'était qu'une ruse’]; [...]. Con fatica grandissima usai quella prudenza *volpina* [‘Ce trait de prudence *rusée* me coûtait extrêmement’]» [MFr, pp. 268-9 > MIIt, pp. 378-9]. Nella seconda, sono invitati al convento la famiglia di Miran con figlio, zio e parentado, senza che Marianna lo sappia: «V'ho detto, ch'io non sapeva, ch'ella vi fosse invitata; pensate che meraviglia, e che piacere fu il mio, quando la [Miran] vidi [...]; e in quel punto tra le genti, che la seguitavano, scopersi il Signore di Climal e il Valville. Oh! il Signore di Climal, diss'io tra me piena di meraviglia» [MFr, pp. 269-271 > MIIt, pp. 379-383: MFr, p. 269 > MIT, pp. 379-380]. La meraviglia di Climal nel vedere Marianna è la stessa che suggerisce l'apertura della scena finale del quinto atto a Chiari: «Il fratello di lei, il quale traeva allora fuori della scarsella un certo breviale, vide que' segni, e guardò a chi eran fatti, e vide la sua fanciulla poverella de' panni lini, la quale non avea fatta gran perdita accommiatandosi da lui; [...] il poveruomo [...] quando mi vide parve un corpo dissotterrato, e non gli bastò il cuore di guardarmi in faccia.» [MFr, pp. 270-271 > MIIt, p. 382] > «PRESIDENTE Siete qui, mia Sorella? Che veggio? Marianna con voi? / MARIANNA Suspendete, o Signore, le vostre meraviglie, che in brevi parole giustificherò in faccia vostra la mia condotta.» [CG-OI, pp. 279-280, V-8].

²³⁷ MFr, p. 266 > MIIt, p. 374.

²³⁸ MFr, pp. 271-274 > MIIt, pp. 383-388.

²³⁹ Per la seconda volta in commedia – la prima è in IV-11 – non compare con il nome di Climal, ma il ruolo di Presidente – solo per due battute troviamo Clim.

²⁴⁰ È una scena fortemente patetica, al limite del mistico-religioso: Valville e Marianna sono inginocchiati di fronte a Miran [MIIt, p. 386: «Non potei dir più oltre, tanto m'abbondarono le lagrime. M'era posta inginocchiata, e avea messa fuori per l'inferriata la metà della mano per pigliare quella della signora»].

a lui è nota la sua condizione, e perciò forse saremo costretti a far coteste nozze di segreto. Figliuol mio, ci bisogna andare col calzar del piombo, perchè tu sai, che sei lo erede delle facultà di lui.²⁴¹

6. La seconda puntata: *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*

L'intreccio della seconda commedia viene per buona parte tratto dalla sesta parte del romanzo, principalmente basata sull'incontro con una parente di Valville, sul rapimento di Marianna, sulla detenzione in un monastero (la Bastiglia in commedia), sulla conoscenza con il promesso sposo e, per finire, sul dialogo con il Ministro (III-7). La settima parte riprende la narrazione nel punto esatto in cui si è arrestata la precedente, in attesa del giudizio del Ministro. In commedia questo episodio avviene nell'atto terzo, scena ottava. Inoltre la settima e ottava parte donano materiale per il quarto atto, ovvero per il momento di massima tensione di tutta la commedia, in cui sembra svanita ogni speranza. Infatti dalla settima parte viene introdotto il personaggio di Varton, fanciulla di cui si innamora Valville e con la quale escogita un matrimonio segreto. In commedia il tradimento e l'abbandono di Valville sono un *leitmotiv* di tutta la commedia, ma solo nel quarto atto la protagonista ne avrà prova effettiva. L'agnizione finale prende spunto dalla dodicesima parte apocrifia.

La struttura de *La Marianna ossia l'orfana riconosciuta* ricalca quella della prima commedia, in quanto in entrambe sono intersecate due trame principali.

Se nella prima, metà delle scene erano dedicate alla vicenda di La Fontaine, un figlio dissoluto da redimere, mentre l'altra all'arrivo della povera Marianna a Parigi e il suo amore con Valville; nella seconda commedia l'azione si snoda da un lato sul tema del matrimonio contrastato da Madame di Fare, dall'altro sul tradimento di Valville con Madamigella Varton e la gelosia di La Fontaine. La trama secondaria innescata dal figlio di Climal, non trova un corrispettivo nel romanzo, è una novità inserita da Chiari, al fine di caricare la scena di romanzesco.²⁴²

Inoltre, in entrambe le commedie, il quarto atto viene dedicato alla redenzione di un figlio degenerare. Ne *La Marianna ossia l'Orfana* è La Fontaine ad essere condotto in un bosco, legato ad un albero e costretto al ravvedimento o alla morte, mentre ne *La Marianna ossia l'Orfana riconosciuta*, scoperto il tradimento e smascherata la crudeltà, Valville risulta pentito, anela la morte, ma il suo agognato suicidio è impedito (come nella precedente) dall'intervento di Climal.

Si articola l'analisi tra commedia e romanzo sul corrispettivo dei punti illustrati in *Appendice 20. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella Marianna o sia l'orfana riconosciuta*:²⁴³

1. Una parente di Valville vuole conoscere Marianna.²⁴⁴ Nel testo francese non si conosce il nome della parente,²⁴⁵ che in commedia è rappresentata da Madame di Fare, personaggio effettivamente presente nel romanzo e parente di Miran, la quale, inizialmente stregata dalle grazie di Marianna tanto da invitarla nel suo palazzo fuori Parigi, scopre la storia della fanciulla e non esita a cacciarla in malo modo. Tuttavia Madame di Fare non assume mai il ruolo d'antagonista attiva, diversamente da quanto accade in commedia; anche se nel tratteggiare il personaggio, Chiari ricorda la descrizione di Marivaux.

²⁴¹ MFr, pp. 271-274 > MIIt, pp. 383-388.

²⁴² I-3 La Fontaine dichiara il suo amore per Varton; I-9 Varton disprezza l'amore di La Fontaine; III-4 Valville concede Varton a La Fontaine; IV-1 La Fontaine dichiara il suo amore al padre; IV-6 La Fontaine si mette di posta per sventare un incontro amoroso tra Valville e Varton; IV-7 duello tra La Fontaine e Valville; V-scena ultima: «FONTAINE Per questa ragione Madamigella Varton non mi sarà contestata. / CHILNARE Se la volete, sarà vostra.» [CG-OII, p. 375].

²⁴³ *Infra Appendice 20. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, pp. 534-541.

²⁴⁴ MFr, pp. 360-361 (IV parte) > MIIt, pp. 138-140 (VI parte) > CG-OII, pp. 301-303 (I-6).

²⁴⁵ MIIt, p. 138 (VI parte): «una Donna magra e asciutta, con un viso lungo e stretto, e con un'aria fredda e secca. Le sue braccia erano grandi e schiacciate a dismisura, e nel fondo di quella spuntavano due mani pallide, e con la pelle fitta sull'ossa, le cui dita non finivan mai.»

Infatti, nella quinta parte del romanzo, Madame di Fare è dipinta come una donna sui cinquanta o cinquantacinque anni, piccola, rotonda, con una faccia larga e quadrata, alquanto brutta, con due occhi neri e indagatori.²⁴⁶ In scena il personaggio accentua il dettaglio visuale, tanto da continuare a scrutare Marianna.²⁴⁷

Alla partenza della donna, Marianna si chiede cosa ciò possa significare: forse un nuovo pericolo in vista? Conclude che non vi sia nulla da temere, anche se è saggio avvertire Madame di Miran.²⁴⁸ In scena, invece, il tono melodrammatico si accentua e in forma di monologo Marianna afferma di intravedere nel suo futuro solo dolorose vicende, come già avevano presagito le parole di Climal (I-1): non sa a chi far appello, in quanto da qualche giorno non ha notizie della madre e sospetta l'abbandono, mentre Valville è lontano e forse infedele. Tanto da terminare: «Giusto Cielo! Perchè non mi uccise la malattia sofferta poc'anzi, se, dopo risanata, io mi dovea morir di dolore?».²⁴⁹

2. Il rapimento di Marianna.²⁵⁰ Romanzo e commedia differiscono per il luogo in cui si sviluppa l'azione. In commedia Marianna viene rapita dalla casa di educazione (I-7) e solo nella prima scena del secondo atto si scopre che è stata condotta alla Bastiglia, dunque il viaggio in carrozza non viene rappresentato, ma si intuisce sia avvenuto nell'*entracte*. Nel romanzo il colloquio con la sequestratrice avviene durante il viaggio a cui consegue l'arrivo in un nuovo monastero. Gli stati d'animo, i sospetti, le deduzioni di Marianna nella commedia sono messe in didascalia, non solo, ma sempre attraverso gli *a parte* Chiari può svelare al pubblico le vere intenzioni e i pensieri degli altri personaggi.

3. Arrivo nel luogo di detenzione.²⁵¹ L'impossibilità di rappresentare a teatro luoghi o personalità religiosi, fa sì che il monastero, viene convertito nella prigione della Bastiglia.

<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ²⁵²
[...] ecco la nostra carrozza entrare incontante per una porta grande di Monistero.	Piazza interna della Bastiglia. In prospetto le muraglie della Fortezza, che siano praticabili, con un soldato in sentinella. Nel mezzo la Porta serrata da un Cancellò, che possa aprirsi, con due soldati di sentinella, e più altri di guardia.
[...] In questo mezzo udii dietro di noi chiuder la porta, e il cocchio si fermò in mezzo al cortile. [...]	
Mentre ch'ella favellava in questa guisa, fu aperto l'uscio del Chiostro; e vidi due o tre Religiose, le quali con viso amorevole, e con un certo sorriso aspettavano, ch'io smontassi del cocchio, ed entrassi nel Monistero.	
[...] e quivi fui data nelle mani di quelle suore [...] ed esse mi portarono poi in una agiata stanza, nella quale mi posero a sedere vicina a una tavola.	

Il secondo atto si apre con le domande di Marianna per capire dove si trova e quale sia la sua colpa. Rimasta sola inizia un lungo monologo dal tono melodrammatico, del tutto assente nel romanzo,

²⁴⁶ La figlia, Madamigella di Fare, diciottenne, fanciulla di garbo, leggiadra, gentile, splendida una dolce persona, guarda con cortesia Marianna [MFr, p. 324 > MIt, p. 77 (V parte): «Fatevi venire alla fantasia una figura alta, snella, e sciolta. Se voi l'aveste veduta andare e venire, e passar un luogo all'altro, voi avreste detto ch'ell'era leggiere come una piuma. Ella avea intorno delle grazie d'ogni qualità, cioè nobili, e piacevoli; ma le nobili erano in lei facili, e naturali, che nascevano proprio nella persona, e non era bisogno, che si sforzasse per istare in sulla nobiltà»]. In commedia Madamigella di Fare non compare, si dice solo essere la promessa sposa di Valville.

²⁴⁷ CG-OII, pp. 301 e 302, I-6: «Madame di Fare Voglio ben vedere anche io cogli occhi miei questo prodigio di bellezza, che perder fece a mia Cognata, e a mio Nipote il cervello. [...] ma voglio almeno poter dire d'averla veduta, e darle colla presenza mia una mortificazione di più.» e «*Dopo averla guardata ben bene da capo a' piedi*».

²⁴⁸ MFr, p. 361 > MIt, pp. 140-141 (VI parte): «Je n'y en voyais aucune [conséquence]» > «io non ci vedeva pericolo».

²⁴⁹ CG-OII, p. 303 (I-6).

²⁵⁰ MFr, pp. 362-364 > MIt, pp. 142-145 (VI parte) > CG-OII, pp. 303-304 (I-7) e p. 304 (I-8).

²⁵¹ MFr, p. 364 > MIt, pp. 145-146 (VI parte) > CG-OII, pp. 307-308 (II-1).

²⁵² MIt, pp. 145-146 (VI parte) > CG-OII, p. 307 (II-1).

nel quale la reazione è di spaesamento totale: muta, con gli occhi chiusi, piange.²⁵³ Nell'opera di Marivaux i pensieri vengono dopo le lacrime, infatti asciugate le guance dalle carezze e rincuorata dalle buone parole delle suore, a Marianna sorgono mille interrogativi.²⁵⁴

Nel convento il compito di consolare la sventurata viene assunto dalle sorelle converse,²⁵⁵ l'incarico in commedia è affidato al Signore di Plessi (II-2). Tuttavia se le converse riescono nella loro intenzione, le lacrime diminuiscono e nella fanciulla rimane un profondo stato di malinconia,²⁵⁶ nella versione teatrale Marianna è disperata e Plessi non riesce ad aver alcun peso sul suo stato emotivo. L'uomo insiste a più riprese perché mangi, ma senza risultato, per contro nel romanzo la perseveranza delle religiose ha la meglio.²⁵⁷

4. Le ragioni dell'incriminazione e la reazione di Marianna.²⁵⁸ Nel romanzo le motivazioni del rapimento e le colpe attribuite alla protagonista sono esposte dalla vecchia badessa, in commedia il compito è assunto da Plessi (II-2). A questo chiarimento Marianna risponde di non aver mai celato il suo stato miserabile a Valville e Miran, i quali hanno preso le loro decisioni consapevolmente. Tuttavia, se nel romanzo la fanciulla è cosciente della sua colpa, ovvero di non aver arrestato la seduzione di Valville e averne alimentato l'amore, in commedia non può sentirsi responsabile di questa imprudenza, perché 'Marianna personaggio teatrale' è del tutto esente dal potere seduttivo femminile, la ragazza insiste piuttosto sul suo stato misero e sciagurato, sulla sua innocenza e sulla sua onestà; quindi, sdegnosa e quasi altera, lascia la conversazione a un Plessi annichilito a un esempio di tanta virtù. Nell'opera francese, invece, il dialogo continua e Marianna chiede informazioni sui suoi carnefici.

5. La scelta imposta a Marianna – la risposta della fanciulla – una lettera a Miran.²⁵⁹ La Badessa illustra a Marianna le uniche alternative possibili: o si sposa con un partito appositamente prescelto, o prende i voti ed entra in Monastero. Qualora non avesse dato risposta, sarebbe stata condotta quanto prima molto lontano da Parigi. In commedia, per le note ragioni di censura,²⁶⁰ le possibilità concesse divergono: o accetta un altro partito, o sarà rinchiusa nella Bastiglia finché Valville non fosse convolato a nozze. In realtà, la sostanza è la medesima: essere rinchiusa in un monastero vuol dire essere allontanata dall'amato per il resto della sua vita, che a ben vedere è la medesima soluzione della commedia.

Nel romanzo la risposta di Marianna non è risoluta. Per quanto sia decisa a non voler prendere i voti, perché non è accettabile compiere un passo tanto importante pur di sfuggire a una passione, in realtà è titubante rispetto al matrimonio riparatore: «Quanto poi al matrimonio, a cui vogliono cotesti tali ch'io consenta, mi lascino un po' di tempo da pensarvi sopra».²⁶¹ Non si tratta di una soluzione da lei accolta di buon cuore, ma non nega di volerci pensare; tanto che è la badessa a suggerirle di temporeggiare: «Ma se vi piacesse fare secondo il mio parere, voi direte d'esser contenta di pigliare lo sposo, che vi propongono, a patto, che ve lo lascino prima vedere, e sapere che uomo egli sia, e qual sia la sua nascita, e il suo stato».²⁶² Questo tipo di risoluzione è impensabile per la Marianna della commedia, la quale rifiuta ogni partito e acconsentirebbe a prendere una decisione solo nel caso in cui fosse certa che Valville non l'amasse più e che la Signora di Miran l'avesse abbandonata:

²⁵³ MIIt, p. 147.

²⁵⁴ MIIt, pp. 150-151 > CG-OII, p. 308 (II-1).

²⁵⁵ MIIt, pp. pp. 147-150.

²⁵⁶ MIIt, p. 150.

²⁵⁷ MIIt, pp. 149-150.

²⁵⁸ MFr, pp. 369-373 > MIIt, pp.154-160 (VI parte) > CG-OII, pp. 310-312 (II-2).

²⁵⁹ MFr, pp. 374-376 > MIIt, pp. 161-164 (VI parte) > CG-OII, pp. 325-327 (II-8).

²⁶⁰ Supra pp. 203-204.

²⁶¹ MIIt, pp. 163-164 (VI parte).

²⁶² MIIt, p. 164 (VI parte).

MARIANNA Vi dirò, Signore: la massima di tutte le disgrazie sarebbe per me il perdere un marito che amo, per isposarne un altro che non conosco. Nella scelta, che stan per propormi, un caso solo mi potrebbe indurre a risolvermi. [...] L'esser certificata che il Valville non pensi più a me; e che la cara madre mia m'abbia ella pure abbandonata, e tradita.²⁶³

La sequenza in cui la badessa, intenerita dalla vicenda, è dispiaciuta di non poter avvisare Miran delle sorti toccate a Marianna,²⁶⁴ offre l'occasione a Chiari per immaginare una rielaborazione di questo episodio.²⁶⁵ L'avvenimento nel romanzo finisce con una breve battuta, ininfluente nello sviluppo della trama. In commedia innanzitutto è Marianna a chiedere la cortesia a Plessi:

MARIANNA Coll'ispedire alla cara mia madre, se mai si potesse per mezzo vostro, questo biglietto.
PLESSI Per mezzo mio non si può.
MARIANNA Tanto rigore con una Fanciulla dabbene?
PLESSI Il rigore non è mio, ma di chi mi comanda.²⁶⁶

Nonostante l'iniziale inflessibilità, Marianna convince Plessi attraverso uno stratagemma, un ricatto: la fanciulla acconsente di partecipare al pasto purché il biglietto venga spedito; l'uomo accetta, ma la fanciulla si rifiuta di prestare fede e si giustifica con un sapiente ribaltamento delle responsabilità:

MARIANNA [...] Se promettendo di venire a pranzo con voi, l'ho fatto per ingannarvi, allo stato mio, alle mie circostanze, al mio carattere è perdonabile un inganno tanto innocente. Accordandomi la spedizione di quel biglietto, voi più di me offese avete le leggi del vostro dovere. Non vi lagnate adunque della risoluzione mia, ma della vostra debolezza; mentre voi, mancando di fede al vostro Re, m'avete fatto coraggio a mancar di fede a voi stesso...²⁶⁷

6. Descrizione del futuro sposo.²⁶⁸ Durante il viaggio in carrozza verso la casa del Ministro Madamigella Cathos (Caterina nella versione italiana) descrive il futuro sposo a Marianna, la stessa serva che il giorno prima aveva rapito la fanciulla dal monastero. In commedia il ruolo viene assunto da Petite, in cui vi sarebbe un abbassamento del personaggio, infatti il linguaggio di Petite è gergale e malizioso, a differenza, Caterina mantiene sempre un certo contegno, tanto da non essere mai descritta come una donna dagli atteggiamenti grezzi. Probabilmente Chiari compie un'assimilazione rispetto a un altro personaggio. Infatti se in commedia Petite è madre del futuro sposo e si ingegna per lasciare Marianna sola insieme al figlio, nel romanzo il ruolo viene assunto da un'altra donna, della quale non si conosce neppure il nome: «Appena fu passato mezzo quarto d'ora, dappoiché io era rimasta sola, che vidi venire una femmina di quaranta, o cinquant'anni».²⁶⁹

7. Incontro con il promesso sposo.²⁷⁰ È questa una delle scene più comiche dell'intero romanzo (successiva solo al litigio tra Madame Dutour e il cocchiere nella terza parte), Chiari pensa di sfruttarne al massimo tutte le potenzialità, prendendo quasi alla lettera il dialogo dalla traduzione italiana. Questa scena è inoltre importante per capire come il commediografo trasporti in scena gli aspetti (descrizione di stati d'animo, di comportamenti, o parole dette tra sé) attraverso le didascalie.

²⁶³ CG-OII, p. 325 (II-8).

²⁶⁴ MIt, p. 166: «Volentieri v'avrei fatta esibizione di mandare a dar avviso alla Signora di Mirano; che voi siete qui, ma [...] non posso prestarlovi [questo servizio]; perché m'hanno costretta a non impacciarmene, e io ho anche data parola, la qual cosa mi duole nell'anima.»

²⁶⁵ MIt, p. 166 (VI parte) > CG-OII, pp. 325-327 (II-8).

²⁶⁶ CG-OII, pp. 325-326 (II-8).

²⁶⁷ CG-OII, p. 327 (II-8).

²⁶⁸ MFr, pp. 378-379 > MIt, pp. 171-173 (VI parte) > CG-OII, pp. 332-333 (III-5).

²⁶⁹ MIt, p. 174 (VI parte).

²⁷⁰ MFr, pp. 380-386 > MIt, pp. 174-184 > CG-OII, pp. 334-337 (III-6).

8. Dialogo con il ministro.²⁷¹ Se nel romanzo è una scena numerosa (si parla di sette o otto parenti),²⁷² nella rappresentazione i personaggi sono solo tre, Marianna, Climal e Fare, ovvero i poli essenziali: l'accusato, il giudice e l'accusatore.

Il contenuto è il medesimo: i parenti non vogliono che Marianna sposi il ragazzo, in cambio si propone Villot e si lasciano ventiquattro ore di tempo per decidere. Tuttavia la fanciulla è risoluta: non intende prendere marito. La scena viene interrotta dal sopraggiungere di Miran e Valville, che nel romanzo chiude la sesta parte, mentre in commedia ha contiguità nell'ottava scena.

Tuttavia vi è una differenza sostanziale. Nel romanzo Climal è morto e il Ministro viene rappresentato da una persona integerrima, marito della Signora di ..., esterna ai fatti e sconosciuta a Marianna. In commedia, invece, il giudice viene rappresentato da Climal. Si genera così uno sdoppiamento di ruolo: Climal come presidente del re, mette da parte ogni sentimento d'affetto, non può salutare Marianna da padre, ma come suo giudice («Climal Marianna, scostatevi; e non rammentate più il Padre vostro, per riconoscere in me il vostro Giudice»). Chiari compierebbe una forzatura, costringendo il buon uomo ad assumere due ruoli divergenti, tanto che in questa scena parla in terza persona per volere del re (il Ministro nel romanzo parla invece per suo volere).²⁷³

9. Nella commovente sequenza corale in cui Miran prende le difese di Marianna di fronte ai temibili parenti e al ministro nella settima parte del romanzo (sembra quasi un'arringa che smuove tutti al pianto²⁷⁴), vi è una analogia con III-8.²⁷⁵ Tra romanzo e commedia vi è la stessa successione dialogica:

- Parla Madame di Miran in difesa di Marianna. Si hanno: un dialogo di botta e risposta, seguito da un intervento di Valville che provoca le risa dei parenti (in commedia una risposta astiosa di Fare) e l'intervento della madre per zittirlo (per due o tre volte).²⁷⁶
- Parla il ministro. Nel romanzo pur lodando Marianna, e credendola degna di nobiltà, invita Miran a convincere la Fanciulla a prendere marito. Tuttavia Miran vedendo Villot, non nega di reputarlo ben inferiore a Marianna e lascia la fanciulla libera di decidere.²⁷⁷
- Marianna afferma che non potrà mai amare un uomo che le si impone, quandanche costui provasse dell'affetto per lei.

All'accusa della parente di prendersi il diritto di chiamare Miran 'madre', inizia un lungo monologo dal tono eroico-patetico, di dichiarazione unica e suprema d'amore (in commedia si traduce nel 'dovere di Figlia').²⁷⁸ Le parole di Marianna provocano la sua commozione e quella collettiva, in scena invece le prove di coraggio e virtù a cui è sottoposta la protagonista non sono bagnate da lacrime, ma caratterizzate da un tono integerrimo e da un forte autocontrollo.²⁷⁹ Marianna assicura che con Valville non ci sarà nessun matrimonio (rispettando in questo modo il 'dovere di suddita'),²⁸⁰ che allo stesso tempo il suo cuore sarà sempre di Valville (salvaguardando il 'volere di amante'),²⁸¹ concludendo di voler essere ricondotta in convento dove riceverà solo la visita della madre (in commedia è Madame di Fare a chiedere che Marianna sia ricondotta alla Bastiglia)²⁸² e provocando la commozione degli astanti.²⁸³

²⁷¹ MFr, pp. 390-392 > MIIt, pp. 191-194 (VI parte) > CG-OII, pp. 337-340 (III-7).

²⁷² MIIt, p. 191 (VI parte).

²⁷³ CG-OII, pp. 337-340 (III-7).

²⁷⁴ MIIt, p. 209: «sopra tutto si commosse la moglie del ministro, e nacque un piccolo mormorio a mio favore».

²⁷⁵ MFr, pp. 398-416 > MIIt, pp. 204-228 > CG-OII, pp. 340-344 (III-8).

²⁷⁶ MIIt, pp. 204-213 > CG-OII, pp. 340-341 (III-8).

²⁷⁷ MIIt, pp. 214-217 > CG-OII, pp. 342-343.

²⁷⁸ MIIt, pp. 220-222 > CG-OII, p. 343 (III-8).

²⁷⁹ MIIt, p. 222: «A questo punto del mio parlare, piangendo, vidi alcuni altri della compagnia rivolgere il capo in là per riaciugiarsi gli occhi.»

²⁸⁰ MIIt, p. 223 > CG-OII, p. 343 (III-8).

²⁸¹ MIIt, p. 224 > CG-OII, p. 343 (III-8).

²⁸² MIIt, p. 225 > CG-OII, p. 344 (III-8).

²⁸³ MIIt, pp. 225-226: «Il mio ragionamento ebbe fine con un fiume di lagrime» > CG-OII, p. 344 (III-8): «CLIMAL Avete inteso, Cognata? Siete ancora contenta? / MIRAN Che può volere di più?».

In aggiunta al romanzo, Chiari gioca sulla divisione oppositiva di ruoli che ogni personaggio interpreta: di Zio-Fratello-Padre per Climal, di Amante-Figlio per Valville, di Madre-Dama per Madame di Miran o di Amante-Suddita-Figlia per Marianna.

Colpito dalla virtù delle parole di Marianna, il ministro la lascia in libertà e la restituisce alla ‘madre’.²⁸⁴ La parente non è contenta della risoluzione: in commedia sono sintetizzate le perplessità,²⁸⁵ ma viene eliminata l’interessante catalogazione a ‘virtù da romanzo’:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i> ²⁸⁶
Sur ce pied-là, Mesdames, repartit en se levant cette parente revêche, je pense qu'il ne vous reste plus qu'à saluer votre cousine; embrassez-la d'avance, vous ne risquez rien. Pour moi, on me permettra de m'en dispenser, malgré son incomparable noblesse de cœur; je ne suis pas extrêmement sensible aux <u>vertus romanesques</u> . Adieu, <u>la petite aventurière</u> ; vous n'êtes encore qu'une fille de condition, nous dit-on; mais vous n'en demeurerez pas là, et nous serons bien heureuses, si au premier jour vous ne vous trouvez pas une Princesse.	A quel ch'io veggio, disse la parente salvatica, e' non vi rimane a fare altro, che salutare la vostra cugina, e abbracciarla di vantaggio; quanto a me vi prego darmi licenza di non farlo, perché quantunque ell'abbia l'animo grande, come voi dite, io non fo troppo gran caso di coteste <u>virtù di romanzo</u> . Addio, <u>fanciulla</u> ; ora siete nobile, ma voi non avete ancora a rimanere in questa condizione; e felici noi, se rivegliandovi un dì non vi ritrovate essere principessa!

10. Il tradimento di Valville. Nel romanzo le vicende che conduco Valville a tradire Marianna iniziano nella settima parte, con l'arrivo nel monastero di Madamigella Varton. Addirittura le parole del ragazzo si tingono di un eccessivo trasposto, al limite dell'ipocrisia, alle quali l'ingenuità di Marianna non può che credere: «il Valville, il quale a parer mio in quel giorno era stato gaio, e piacevole, e m'avea dichiarato l'amor suo con molte gentilezze; che fu mal segno, perché tanto sale, e gentilezza dimostrava, che l'amore non era più forte, e gagliardo in lui come prima; e parlava le cose gentili, perché gli erano uscite dall'animo le affettuose.»²⁸⁷

Il cambiamento è repentino, come la narrazione: il racconto dei fatti accaduti in un mese viene sintetizzato in una riga. La velocità è funzionale, prepara la sequenza successiva durante la quale Valville si innamora di Madamigella Varton. La sintesi di avvenimenti che si ripetono uguali lungo un periodo disteso (Miran insieme al figlio fa visita a Marianna oppure i pranzi in casa di Dorsin) generano una monotona, una *routine*, quasi si intendesse alleggerire la colpevolezza del distanziamento di Valville dall'amata: annoiato da una storia che non aveva più un gran che di romanzesco, risulta latente il desiderio di nuove avventure. A questo punto Marivaux inserisce il personaggio della giovane Madamigella Varton il cui svenimento provoca il colpo di fulmine di Valville.²⁸⁸ Nel salutare la madre

²⁸⁴ MIt, p. 226 e 226-227: «Sapreste voi qual risposta s'abbia a dare a quelle cose, che abbiamo udite? Quanto a me non la so, e vi dichiaro, che non voglio più aver che fare in questa faccenda [...] vorrem noi fare, che la virtù non sia gradita? [...] Signora, fo restituzione della vostra figliuola, fatene il piacere vostro» e «Incerta è la nobiltà de' vostri parenti, ma quella dell'animo vostro certissima; e se s'avesse a scegliere, io preferirei questa alla prima.» > CG-OII, p. 344 (III-8): «CLIMAL Marianna, per ubbidirvi, si lascia in libertà, e si restituisce a sua Madre.»

²⁸⁵ CG-OII, p. 344 (III-8): «FARE Ci penserò: ma finchè ci penso, Marianna sia ricondotta nella Bastiglia. / CLIMAL Marianna, per ubbidirvi, si lascia in libertà, e si restituisce a sua Madre. / MIRAN M'avete ridonata la vita. *Parte* Valville Per mia Zia questo è un colpo di fulmine. *Parte*. / FARE Come? Chi è che comanda? / CLIMAL Il Re. / FARE E potete far questo a tenere egli ordini suoi? / CLIMAL Io ne renderò conto. Se non potessi, non lo farei. *Parte*. / FARE Neppur per tutto questo sarete contenti. *Parte*. / *Fine dell'Atto Terzo*».

²⁸⁶ MFr, p. 416 > MIt, p. 228 (VII parte).

²⁸⁷ MIt, p. 247 (VII parte).

²⁸⁸ MIt, pp. 247-256 (VII parte). Il racconto degli antefatti della storia di Varton sembrano un romanzo: «Una Gentildonna di gran lignaggio il giorno prima era venuta al mio Monastero, con una figliuola, cui ella volea metter quivi fino al suo ritorno d'un viaggio, che volea fare in Inghilterra; per andare al possesso d'una eredità di sua Madre. Era pochissimo tempo, che il marito di cotesta Gelntildonna era morto in Francia. Costui fu un Signore Inglese, il quale, siccome molti altri, per zelo e fedeltà verso il suo Re uscì dal paese suo: la vedova di lui, la quale con la sua facoltà l'avea soccorso, andava allora per vendere i suoi beni, e raccogliere l'eredità con pensiero di darla via, e ritornare a far soggiorno in Francia.» [MIt, pp. 247-248 (VII parte)]. Marivaux, come sempre, non dichiara subito il nome della fanciulla, che sarà svelato solo più avanti: «o cara la mia Varton, voi m'avete fatta la gran paura!» [MIt, p. 252 < MFr, p. 431 (VII parte)].

ed entrare in convento la fanciulla sviene e un servo, Marianna e Miran intervengono per aiutarla. Valville vede la scena, ne è colpito e non esita a raggiungere la ragazza:

Valville était derrière nous, qui avait la vue fixée sur elle; je le regardai plusieurs fois, et il ne s'en aperçut point. J'en fus un peu étonnée, mais je n'allai pas plus loin, et n'en inférai rien. > ma il Valville, il quale ne avea un somigliante (vaso con del liquore), trattosi avanti con gran prontezza, ci allargò tutti, e inginocchiatosi innanzi di lei, procacciò di farle fiutare di quell'acqua.²⁸⁹

Valville versa dell'acqua nella bocca di Varton, le prende la mano e la stringe. Marianna istintivamente interviene per separarli, ma tra i due si è già istaurata una complicità. La gelosia della protagonista si traduce in un parlato brusco, intenzionato a minimizzare i bisogni di Varton, ma Valville si appresta a porgerle il braccio per permetterle di alzarsi. Nel finale della sequenza Miran riverisce gli astanti, esprime il desiderio di poter invitare Varton a casa sua insieme a Marianna e sospinge la figlia a far amicizia con la nuova venuta.²⁹⁰ Nel romanzo si lasciano supporre le continue visite a Varton di Valville, contemporaneamente alla malattia di Marianna, la quale viene a conoscenza fin da subito degli atteggiamenti irrispettosi, quasi traditori dell'amato e li segue passo dopo passo.²⁹¹

Il Valville domandò di poter parlare a cotesta giovane [Varton], sì per domandarle informazione del mio stato, come per farle alcuni convenevoli per parte di sua Madre, e per far anche seco lei il suo dovere, perché dopo il servizio prestatole, gli pareva aver obbligo di dimostrarlesi servitore.²⁹²

Chi? diss'io, il Signor di Valville? ma un poco meravigliata. Che chiedeva egli? voi siete stati lungo tempo insieme? Ed ella rispose: Da un quarto d'ora. Venne, come ho detto per parte di sua Madre a domandar di vostra salute, e anche gli avea ordinato, che salutasse me, sicchè gli parve bene farmi la gentilezza d'una visita breve breve. Ebbe ragione, diss'io, assai pensosa. V'ha egli dara lettera, che venisse a me? Hammi scritto la Signora di Mirano? Nò, rispose, non ho nulla²⁹³

Si passi alla commedia. A questa altezza nel romanzo il personaggio di Varton è ancora sinonimo di pudicizia (si copre immediatamente e prova vergogna di fronte a Valville) e patetismo (insieme alla madre continua a piangere), è sincera ed inizialmente istaura un reale rapporto di amicizia con Marianna. Nell'opera di Marivaux manca tutto il carattere malizioso, artificioso e cattivo del personaggio in commedia. Diverso è anche l'atteggiamento di Marianna nei suoi confronti, ne *La vie de Marianne* la protagonista è succube di una sorta di gelosia 'inconscia' e non riesce ad aprire il proprio cuore, mentre in commedia inizialmente si sente indegna di fronte all'alto lignaggio della fanciulla,²⁹⁴ a cui segue lo sdegno per il tradimento. Nel testo teatrale Chiari decide di connotare il personaggio di Varton di negatività fin dal suo primo apparire, mentre nel romanzo la fanciulla subisce un'evoluzione, tanto da ricalcare la dose di perfidia nella dodicesima parte anonima (dalla quale probabilmente Chiari trae reale ispirazione).

Vi è un'altra importante differenza. Se nel romanzo Marianna è presente al colpo di fulmine di Valville e il dubbio della possibile infedeltà dell'amante viene inserito solo dalla settima parte, Chiari decide di introdurre il tema del tradimento lungo tutta la commedia, a iniziare dalla prima scena in cui Marianna crede che Valville sia a Versaglies, mentre Climal verso la scena certifica di averlo visto il giorno prima a Parigi:

CLIMAL [...] E Valville viene spesso a visitarvi?

²⁸⁹ MFr, p. 430 > MIIt, p. 251 (VII parte).

²⁹⁰ MIIt, pp. 255-256 (VII parte): «Sia come si vuole, quella Damigella, per gratitudine delle parole dattemi dalla Signora di Mirano, venne ad abbracciarmi strettamente, e a chiedermi la mia amistà: e fu con tanta semplicità, e fervore, che mi mosse l'animo. Io non avrei fatto a lei a quel modo, non già perché non mi paresse dignissima d'essere amata, ma mi sentiva affreddata nel cuore verso di lei.»

²⁹¹ MIIt, pp. 268-272 (VII parte).

²⁹² MIIt, p. 269 (VII parte).

²⁹³ MIIt, p. 270 (VII parte).

²⁹⁴ CG-OII, pp. 286-287 (I-1).

MARIANNA C'è stato una volta sola, dacchè son risanta. Mi disse allora che andava a Versaglies; e suppongo che non ne sia pur anco tornato.
 CLIMAL [A Versaglies? L'ho veduto ieri in Parigi. Gioventù volubile, spensierata, e bugiarda! Dissimuliamo, per non tormentarla.]²⁹⁵

E su questo malinteso è costruito uno scambio poco più avanti nella commedia:

CLIMAL Mio Nipote, ben tornato da Versaglies.
 VALVILLE Da Versaglies? È gran tempo che non ci son stato.
 CLIMAL A Marianna non avete detto così? Nipote, la parola è l'anima delle persone d'onore: intendetemi, se volete; e colla volubilità vostra non mi fate arrossire d'avervi voluto contento.²⁹⁶

Quindi il commediografo induce fin da subito al sospetto di colpevolezza dell'amato. Inoltre l'innamoramento di Valville non avviene in scena e le visite fatte a Varton sono solo insinuate:

VARTON Il cuore mi dice che questa lettera sia del Valville: tanto più, che da ieri in qua non l'ho per anco veduto. Mi ritiro piucché di fretta nelle mie stanze, perché non vedo l'ora di leggerla. L'amorosa nostra corrispondenza non conta che due settimane; ma se egli seguita ad amarmi così, io non gli sarò infedele giammai.²⁹⁷

VALVILLE Io non ho chi fare con lei. Quando la vedo in Casa del Marchese di Chilnare, allora soltanto me ne ricordo.
 FONTAINE E per non dimenticarvene mai procurate di vederla sovente.
 VALVILLE O sovente, o di rado, la vedo quando la convenienza ricerca.
 Fontaine Convenienza, ed amore, non han altra diversità, che nel nome.²⁹⁸

Marianna non ha consapevolezza del tradimento, l'acquisirà solo dopo la prova tangibile nel quarto atto, semmai è insospettata dalle continue allusioni dei personaggi:

FONTAINE V'ha egli [Valville] detto mai d'aver parlato con Madamigella Varton?
 MARIANNA V'ha egli forse data commissione che io vi renda conto de' fatti nostri?
 FONTAINE Non ce n'è bisogno, perché ne so più di voi.
 MARIANNA E cosa potete sapere? [Mi fa nascere in cuore mille sospetti.]
 FONTAINE Se io fossi il Valville, riguardo a Madamigella Varton, non avrei bisogno di voi.
 MARIANNA Sa il Cielo, se Valville neppur la conosce.
 FONTAINE Non la conosce? *Ride.*²⁹⁹

Dunque la commedia non segue l'intreccio del romanzo, ma attuerebbe una sovrapposizione e una concentrazione di trame. Un altro esempio di questo *modus operandi* è offerto dalla malattia di Marianna, che nel romanzo segue l'ingresso in convento di Varthon, dando motivo all'incostanza di Valville e inizio agli incontri segreti.³⁰⁰ La commedia, invece, apre che il periodo di convalescenza è concluso e Valville ha già perpetrato il suo tradimento.

11. Il tradimento viene smascherato. Come nel romanzo, anche nella commedia Varton viene a conoscenza dell'amore tra la Marianna e Valville, dopo che quest'ultimo aveva già dato prova del suo interessamento (I-9), tanto da renderlo colpevole di un doppio tradimento: «FONTAINE [...] Per esser fida a Valville, Uomo incostante, e volubile, che di Marianna, o di lei giuco si prende per non dire che amendue la tradisce, ed inganna?»³⁰¹

Nell'opera di Marivaux, la protagonista decide di confidare la propria angoscia a Varton, la quale

²⁹⁵ CG-OII, p. 289 (I-1).

²⁹⁶ CG-OII, p. 331 (III-3).

²⁹⁷ CG-OII, p. 300 (I-5).

²⁹⁸ CG-OII, pp. 331-332 (III-4).

²⁹⁹ CG-OII, p. 293 (I-2).

³⁰⁰ MIt, pp. 262-268 (VII parte) e MIt, pp. 268-272 (VII parte). Marianna viene colpita da una tremenda febbre che la costringe a quasi quattro giorni di incoscienza.

³⁰¹ CG-OII, p. 306 (I-9).

ascolta, con malinconia e viso basso, senza risponde alle insistenti domande. La protagonista prende il braccio dell'amica e chiede di grazia la verità. Il sospiro alternato dal pianto svela a Marianna la realtà; ecco seguire la confessione: dal giorno dello svenimento, all'incontro con Valville nel parlatoio, ai pranzi in casa della Marchesa di Kilnare.³⁰²

Rispetto al romanzo in commedia vi è una profonda differenza: se nella narrazione Varton è confidente, condivide con Marianna il fatto di essere stata tradita da Valville, insomma vi sarebbe, almeno inizialmente, una solidarietà femminile; nel testo di Chiari la rivale è connotata da una forte malignità. Piuttosto che a questo incontro,³⁰³ Chiari prende spunto da un secondo episodio.

A seguito di un nuovo incontro con Valville e data la sua naturale inclinazione ad amarlo, Varton subisce un capovolgimento totale del suo atteggiamento nei confronti di Marianna. Le parole della rivale sono taglienti e indignano la protagonista: Valville avrebbe abbandonato Marianna non per infedeltà o mancanza d'amore, ma per motivi ragionevoli. La ragazza denigra lo stato d'orfana, nota come i parenti di Valville siano contrari alla possibile unione e dichiara che un giorno il giovane stesso potrebbe biasimare la scelta. Quest'ultima accusa scatena l'ira di Marianna che risponde con un 'violento parlare' e chiede le ragioni di tale strazio, lenito solo dal pianto. Chiari attinge da questa sequenza per comporre la quarta scena del quarto atto.³⁰⁴

12. Dialogo di Marianna e Valville dopo aver scoperto il tradimento.³⁰⁵ Ai tentativi di discolpa pronunciati da Valville, Marianna reagisce in maniera diversa: in commedia sarcastica e integerrima, nel romanzo scagiona Varton da ogni colpa (la virtù di Marianna oltrepassa ogni inimicizia e rivalità).³⁰⁶

13. La XII parte apocrifia. Dorsin è inviata da Miran a casa della Signora di Kilnare per sorprendere l'incontro segreto tra Valville e Varton; tale compito in commedia viene assunto da La Fontaine (IV-6/7), che geloso della relazione, attende armato nel giardino l'arrivo dei due amanti.

La vista di Dorsin mette in grossa costernazione i due giovani. La donna pretende rispetto da Varton, l'accusa di disonestà e false promesse e smaschera il complotto alla Signora di Kilnare. Costei scatena la sua ira contro Varton: il comportamento è disdicevole per una fanciulla savia e prudente, ordina che sia ricondotta in convento e consiglia a Valville di non essere tanto ingrato nei confronti di una madre amorevole. Al racconto di questo avvenimento Marianna piange, si sente causa d'amezza per Valville, sicura che l'amore si tramuterà presto in odio (dall'amore, all'indifferenza, fino al disprezzo e all'odio). La mattina dell'indomani Tervire confessa il progetto di Varton, di scappare con un giovane cavaliere di lì a quattro giorni. In commedia il compito dello smascheramento è affidato a La Fontaine, il quale rivela a Climal di aver sentito un dialogo amoroso per delle nozze segrete.³⁰⁷ Climal consiglia di tenere sotto controllo il giardino e il figlio risponde: «FONTAINE Io non mi parto da questi contorni, se questa Scena non la vedo finita.»³⁰⁸ e prepara la chiusura d'atto (IV-6/7/8/9). Ecco il punto di massima *spannung* sia della commedia (per collocazione testuale: IV atto; per ambientazione temporale e

³⁰² Per gli incontri a casa della Marchesa di Kilnare cfr. MIIt, pp. 272-273 (VII parte).

³⁰³ Scongiurando la morte di Marianna, Varton domanda all'amica se vorrebbe mai morire per un uomo come Valville, il quale si è mostrato volubile, dall'animo debole che si commuove facilmente alla vista di una fanciulla morente? Ma Marianna: «Non importa, diss'io, egli mi volea bene, e voi lo mi avete tolto, che forse non ci viveva un'altra al mondo, che potesse ciò fare.» [MIIt, p. 292 (VII parte)]. MIIt, p. 294 (VII parte): «Cotesto Valville ieri era il vostro innamorato, oggi dice d'essere il mio, domani sarà d'altra femmina, e a questo modo non è di niuna. Lasciatelo dunque a tutte le femmine, siccome a lui piace d'essere, e riserbate il cuor vostro, come intendo di far io, a uno che vi donerà il cuor suo, e non lo vi ritorrà giammai per darlo ad altra donna.» Nel salutarla Varton abbraccia e stringe la mano a Marianna, che sconsolata rimane inerme, non si muove e non parla, perché «non sapendo se dovea amarla, o averla in odio, e trattarla come amica, o come rivale». [MIIt, p. 294 (VII parte)].

³⁰⁴ MIIt, pp. 315-323 > CG-OII, pp. 351-353.

³⁰⁵ MFr, pp. 484-489 > MIIt, pp. 335-344 (VIII parte) > CG-OII, pp. 354-357 (IV-5).

³⁰⁶ Infra *Appendice 20. Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, pp. 534-541.

³⁰⁷ CG-OII, IV-1, p. 347.

³⁰⁸ CG-OII, p. 348 (IV-1).

spaziale: notte con luna in giardino, ovvero in luogo esterno), sia del romanzo: «eccomi giunta al colmo delle disgrazie».³⁰⁹

La dodicesima parte si contraddistingue dalle precedenti per la rapidità narrativa, tanto che: «[Miran] risolve di pregar questa Dama [Dorsin], perchè lo stesso di partisse per Versaglies per far avvisato il Re del disegno del Signor di Valville: sicchè ventiquattro ore dopo e' fu arrestato, e condotto alla Bastiglia.»³¹⁰ In prigione Valville si inferma gravemente. Marianna è disperata, invoca la clemenza di Miran, la quale risolve in favore del figlio. Alla vista della madre e di Marianna, Valville si pente, chiede perdono e dichiara il suo amore alla fanciulla.

Marianna si colpevolizza come unica responsabile dei gesti di Valville, per il dolore perde i sensi e una febbre violenta la costringe a uno stato di incoscienza. Al risveglio la fanciulla ritrova l'amato al ciglio del letto, pronto per il matrimonio, celebrato a distanza di un mese.

Oh, voi direte, siamo dunque giunte al termine del vostro Romanzo? qui appunto vanno tutti a finire [al matrimonio]. È ben dovere che lo terminate con la stessa cantilena ancor voi.

Oibò, Signora, mi resta tuttavia da dirvi qualche cosa di rilevante, prima di dar fine alle mie Avventure. Ma di grazia non istate a spacciarle per Romanzesche; esse sono verissime. Quelle che mi rimane a narrarvi, come che molto strane, sono egualmente vere. [...]

In avvenite non parlo più di Marianna, quell'Orfanella, senza Padre, senza Madre, senza Parenti, e che non ha aderenza con chi che sia. Bensì parlo di Marianna, Nipote del Duca di Kilnare, Signore riguardevolissimo della Scozia, uscito d'un casato de' più illustri, e de' più antichi del Regno, parente di cotesta Signora di Kilnare, di cui v'ho già parlato, e Zio della Signora Varton, Madre della mia rivale. La fiera mia rivale è quella appunto a cui devo la scoperta della mia nascita. Ecco quanto mi rimane tuttavia a raccontarvi, Signora; certo che questo non è il passo men sorprendente nella Storia della mia Vita. Sì, accertatevi, che avrete piacere a leggere questo gran scioglimento, sì vantaggioso per me, e sì glorioso pel mio Amante presentemente mio Sposo.³¹¹

A questo punto si sovrappone l'agnizione delle origini di Marianna. Il duca di Kilnare piangeva ormai da diciotto anni la morte di suo figlio senza sapere come fosse avvenuta. Il Cavalier di Flacour si era sposato a Venezia senza l'assenso del padre con una Damigella di nome Giulia M... (solo in italiano viene celato il cognome).³¹² I due avevano vissuto a Parigi per quattro o cinque anni, ma, data la scarsità di denari, avevano deciso di prendere una carrozza a nolo per recarsi a Bordeaux e incontrare degli amici che li potessero aiutare per il ritorno in Inghilterra. Durante il viaggio (il figlio, la sposa, una bambina di due anni e mezzo, una cameriera e un lacchè) la carrozza venne assalita a Nouant, sulla riviera della Loira, tra Blois e Orleans, facendo diversi morti.

Dopo diciotto anni, il Duca di Kilnare si era recato in Francia per accertarsi dei fatti, giungendo a Nouant circa tre settimane dopo l'avvenimento della Bastiglia. Qui l'avolo si fece dare copia del processo, conservato da un fiscale nel villaggio in cui cinque o sei ufficiali avevano condotto la piccola superstite. Ebbe conferma che nella lista dei passeggeri, il gentiluomo e la gentildonna si erano fatti registrare con i nomi di Cavalier di Flacour e di Giulia M... Come ultima precauzione si recò a Sens per cercare il canonico, unico sopravvissuto all'aguato insieme alla bambina. Costui descrisse la famiglia e disse che la piccola aveva una piccola voglia vicino all'occhio destro (segno di distinzione che Marianna possiede).

Il Duca arriva a casa di Miran il giorno delle nozze tra Marianna e Valville. Si getta al collo di Marianna con le lacrime agli occhi e la chiama subito nipote. Lo stupore di Marianna e di tutti i invitati è immenso. Il canonico conferma essere costei la bambina sopravvissuta. Valville è mesto perché, scoperto l'altolocato rango, Marianna avrebbe potuto rifiutarlo, ma costei: «Ah! Caro Sposo; che gran torto mi fate voi? È possibile che non conosciate per anche il mio Cuore? Non u'ho [sic] forse detto

³⁰⁹ MIIt, p. 63 (XII parte apocrifa).

³¹⁰ MIIt, p. 65 (XII parte apocrifa).

³¹¹ MIIt, pp. 83-84 (XII parte apocrifa) [< MXII, pp. 82-83].

³¹² Nelle edizioni francesi si specifica anche il cognome: M1745, pp. 213 e 215 (XII parte): «Julie Morosini» e «Chevalier de Flacour, & de Julie M...» / MXII, pp. 85 e 87: «Julie Morosini» e «Chevalier de Flacour, & de Julie M...» / MIIt, pp. 86 e 88: «Giulia M.» e «Cavalier di Flacour, e di Giulia M...».

cento fiate, che non fui indotta a svisceratamente amarvi nè dal vostro grado, nè dalla vostra nascita, bensì dalla vostra persona e dal vostro merito?»³¹³ Il Duca acconsente alle nozze e riconosce Marianna come sua erede. Segue la chiusura del romanzo:

Queste sono, Signora, le avventure della mia Vita. [...] Alla per fine, la mia opera è terminata: ecco, per certo, un libro al Mondo di più. I giudizj che ne verranno fatti, saran diversi: ad alcuni e' spiacerà, altricontenterannosi, secondo il genio di ciascheduno, o per dir meglio, secondo la qualità dell'Opera.

[...] Comunque essa sia [l'opera], v'ho data la mia Storia, per quello, ch'essa vale. Sia ch'ella piaccia al pubblico, o sia che non piaccia, io sarò consolatissima quando ne abbiate diletto voi.³¹⁴

In commedia l'agnizione avviene per gradi. In II-4 il signor di Climal racconta la storia di Marianna al Signor di Plessi, in questo modo avviene un primo riconoscimento: l'Ufficiale dice di essere stato lui a salvare la bambina dall'aguato alla carrozza.³¹⁵ In II-6 Truffaldino riconosce in Marianna gli stessi tratti della sua antica padrona e dal suo racconto si iniziano ad intuire le origini della fanciulla.³¹⁶ L'agnizione finale, che sancisce lo scioglimento della commedia, avviene lungo tutto il quinto atto dalla seconda scena al culmine dell'ultima. La storia del Marchese di Chilnare ricalca quella della dodicesima parte apocrifa ed è essa stessa un romanzo.³¹⁷

³¹³ MIIt, p. 93 (XII parte apocrifa).

³¹⁴ MIIt, pp. 95-96 (XII parte apocrifa) [<M1745, pp. 93-94].

³¹⁵ CG-OII, p. 317, II-4.

³¹⁶ CG-OII, pp. 319-322, II-6.

³¹⁷ CG-OII, p. 374, V-scena finale.

CAPITOLO TERZO

TRA ROMANZO E ROMANZIERI NELLE COMMEDIE DI CARLO GOLDONI AL SANT'ANGELO

Samuel Richardson e Carlo Goldoni: appunti sulla *Pamela fanciulla*

Se la pretesa di un'illuminazione che tragga partito dalla cultura e dalla sensibilità del Goldoni uomo di legge ha, nel primo caso, evidentemente a che fare con l'esistenza concreta dell'autore, la seconda prospettiva [...] trova giustificazione nell'idea di scorgere nella commedia goldoniana un terreno di confronto pertinente a quanto risulta chiaramente dal romanzo moderno europeo, che ne riflette e insieme ne anticipa gli esiti.¹

Tra il 1741 e il 1742 Samuel Richardson pubblica in quattro volumi la *Pamela, or The Virtue Rewarded* presso l'editore Rivington a Londra. Il successo è straordinario tanto che quasi in contemporanea il romanzo è tradotto in francese dall'abate Antoine François Prévost (*Pamela, ou la vertu récompensée*), sul cui testo tra il 1744 e il 1745 Giuseppe Bettinelli stampa una versione italiana in quattro volumi, ristampata nel 1749, dalla cui fama Goldoni potrebbe aver iniziato a meditare una riduzione teatrale. La fortuna della *Pamela* è talmente capillare in Europa che nell'arco di un decennio moltissime sono le trasposizioni teatrali, di cui si ricorda.²

Autore	Anno	Titolo	Genere
SAMUEL RICHARDSON	Tra il 1741 e il 1742	<i>Pamela, or The Virtue Rewarded</i>	Romanzo
ANTOINE FRANÇOIS PRÉVOST	Tra il 1741 e il 1742	<i>Pamela, ou la vertu récompensée</i>	
TRADUZIONE ITALIANA DI BETTINELLI	Tra il 1744 e il 1745	<i>Pamela, ovvero la virtù premiata</i>	
VOLTAIRE	1749	<i>Nanine ou le Préjugé vaincu</i>	Commedia
CARLO GOLDONI	1750	<i>Pamela fanciulla</i>	
PIETRO CHIARI	1753	<i>Pamela maritata</i>	
CARLO GOLDONI	1760	<i>Pamela maritata</i>	
FRANCESCO CERLONE	Antecedente al 1765 ³	<i>Pamela nubile e Pamela maritata</i>	
Testo di CARLO GOLDONI e musica di EGIDIO DUNI	1757	<i>La buona figliuola</i>	Dramma giocoso
Testo di CARLO GOLDONI e musica di NICCOLÒ PICCINNI	1761	<i>La buona figliuola maritata</i>	

In questa sede, si è scelto di trattare esclusivamente il caso della *Pamela Fanciulla* per restringere il campo agli anni di collaborazione di Goldoni con il Sant'Angelo. Le edizioni sono discordi per la datazione della prima rappresentazione: Bettinelli l'attesta tra le messe in scena dell'estate 1750 a Milano e Paperini invece l'anticipa alla primavera a Mantova.⁴ Pare più probabile la prima ipotesi, dal momento che otto sono state le commedie testate tra Mantova e Milano prima della stagione 1750-51 e sia nella Bettinelli, sia nella Paperini è confermato che a Mantova devono essere andate in scena *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo* e *L'adulatore*. I *Notatori Gradenigo* attestano la prima veneziana il 28 novembre 1750: «Commedia nuova nel teatro di San Angelo, intitolata *La Pamela*,

¹ VESCOVO, 2014, p. 60.

² Per un discorso più dettagliato si rimanda a *Nota sulla fortuna alla Pamela* in EN, 1995 (2), pp. 379-453.

³ EN, 1995 (2), p. 386.

⁴ Cfr. EN, 1995 (2), pp. 380-381 [*Note sulla fortuna*].

o sia la virtù premiata del Sig. Goldoni».⁵ La commedia ha quattro edizioni. Nel 1753 è stampata nel quinto tomo Bettinelli,⁶ quindi nel pieno della contesa giudiziaria tra l'editore-Medebach e Goldoni, anche se il testo fu oggetto di revisione d'autore prima della definitiva frattura.⁷ Il poeta stampa la *Pamela* nel primo tomo Paperini (1753), rivendicando la propria autonomia editoriale, un lavoro di correzione e revisione.⁸ La commedia è stampata anche nell'edizione Pasquali (primo tomo, 1761) ed infine compare nel primo tomo Zatta (1788).⁹

Numerosi studi critici si sono occupati della *Pamela Fanciulla* e dei suoi rifacimenti, interessati non solo alla curiosa dipendenza dal noto romanzo di Richardson, ma soprattutto al suo valore progettuale, si tratta infatti di una tra le principali tappe evolutive del rinnovamento goldoniano: se *La donna di garbo* è il primo testo interamente scritto, *La Pamela fanciulla* è la prima commedia a essere senza dialetto e senza maschere.¹⁰ Non appare un caso che il primo esperimento di innovazione avvenga per salvaguardare la verosimiglianza dell'ambientazione drammatica rispetto al romanzo, la cui azione si svolge in Inghilterra, dunque, in un luogo in cui difficilmente si sarebbero giustificati maschere e dialetto. È significativo che un decisivo passo di emancipazione rispetto alla tradizione dell'arte avvenga proprio nella stagione delle *sedici commedie nuove* e specialmente nella prospettiva del romanzesco.

Rispetto a una bibliografia tanto nutrita, il nostro intento non può che essere tangenziale e limitato solo ad alcuni snodi centrali. Il rapporto di Goldoni con la ripresa del romanzo è del tutto diverso da quello di Chiari. Se Chiari, potremmo dire procede in una direzione analitica: estrapola stralci di dialogo direttamente dalla traduzione e nell'evoluzione drammatica rispetta la trama del romanzo, l'avvocato veneziano procede su un versante sintetico. Quello che interessa all'autore non è una ripresa del testo o una consequenzialità di episodi, ma l'obiettivo è riproporre in scena lo 'spirito del romanzo', cogliendo gli aspetti e gli snodi essenziali, ma riproponendoli in una versione del tutto personale: «Je connoissois l'Ouvrage; je n'étois pas embarrassé pour en saisir l'esprit, et rapprocher les objets».¹¹

Fin dalla lettura dei paratesti alla *Pamela* (ovvero i *Mémoires* - II-IX - e *L'autore a chi legge* nel primo tomo Paperini) si comprende in che modo Goldoni intenda procedere in rapporto al romanzo. Innanzitutto, non cerca di mascherare quale sia la fonte, anzi la dichiara apertamente invitando ciascheduno a cogliere i cambiamenti effettuati rispetto all'originale: «Il y avoit quelque tems que le Roman de Pamela faisoit les délices des Italiens, et mes amis me tourmentoient pour que j'en fisse une Comédie.»¹² e «Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della *Pamela* da un graziosissimo Romanzo Inglese che porta in fronte lo stesso nome, e chi le carte ha lette di tal Romanzo, vedrà sin dove ho seguitata la traccia del Romanziere, e dove ho lavorata con invenzione la favola.»¹³ Inoltre Goldoni esplicita i contenuti della propria commedia, fornendo un lungo riassunto nei *Mémoires* e ne *L'Autore a chi legge* una focalizzazione sui due nuclei centrali della passione e della virtù. Quindi insiste sulla natura della commedia, quale diversa da tutte le altre, sentimentale, in cui il comico e il

⁵ NG, vol. I, c. 92 v.

⁶ A proposito di questa edizione Ilaria Crotti parla [EN, 1995 (2), p. 51] di una sorta di 'arcadicità' grammaticale e stilistica, permeata da un pluristilismo che deve molto alla recitazione all'improvviso della commedia dell'arte, in cui risultano ancora evidenti i due poli: quello espressionistico (tratti truci e violenti) e quello stilizzato e formulare (registro codificato).

⁷ Da quanto attesterebbe il libraio Pasquali, incaricato dai Riformatori dello Studio di Padova di assistere il commediografo lungo la prima fase della vertenza con Bettinelli [ASV, *Riformatori dello Studio di Padova*, f. 366]. Cfr. EN, 1995 (2), pp. 50-51.

⁸ Per questa edizione Crotti parla di funzione ponte in cui permangono delle scelte della Bettinelli, ma tende ad aprire una nuova linea espressiva.

⁹ In questa edizione viene attuata una sorta di omogeneizzazione testuale. Il monostilismo è dato dall'eliminazione dei tratti provenienti dalla commedia dell'arte e quelli romanzeschi.

¹⁰ Per un'idea di quanto ricca sia la bibliografia relativa alla *Pamela*, offriamo un rapido campione: BELLOTTO, 2011; BENISCELLI, 1988; BERTOLINO, 1990; CATALDI, 2007; CESAR, 2010; COLOMBAI, 1987; COMPARINI, 1991; COMPARINI, 1995, pp. 303-306; COMPARINI, 2005; COMPARINI, 2009; CRIVELLI, 2000; DEL GATTO, 2001; EMERY, 1987; FINETTO, 1988; KEYMER-SABOR, 2001; PIVA, 2011; SCIULLO, 1976; VAZZOLER, 1997.

¹¹ MN, I, p. 277 (*Mémoires*, parte II, cap. IX).

¹² Ibidem.

¹³ EN, 1995 (2), p. 77.

tragico sono fusi e giustamente bilanciati, pur mantenendo il lieto fine: «Questa è una Commedia, in cui le passioni sono con tanta forza e tanta delicatezza trattate, quanto in una Tragedia richiederebbersi.»¹⁴ Per quanto concerne la costruzione dell'intreccio, il drammaturgo procede secondo una selezione degli snodi principali del romanzo. Alcuni avvenimenti cruciali sono del tutto tagliati (come il rapimento di Pamela e la sua reclusione nella dimora del signor B. nel Lincolshire; non si mettono in scena le molestie del Signor B. alla fanciulla e l'atto di scrittura o lettura delle lettere è limitato) ed è lo stesso Goldoni ad avvisare: «e chi le carte ha lette di tal Romanzo, vedrà sin dove ho seguita la traccia del Romanziere, e dove ho lavorata con invenzione la Favola».¹⁵ Dunque il drammaturgo sceglie di mettere direttamente in scena quello che le lettere sono costrette a raccontare a posteriori; il contenuto delle missive si trasforma in lunghi monologhi, che consentono ai personaggi di confessarsi ad alta voce:

Significativamente Goldoni non si serve della lettura della lettera ad alta voce in un dramma complessivamente ideato come riduzione per la scena di un romanzo epistolare. Non vediamo Pamela recitare a voce alta ciò che sta scrivendo, come si potrebbe dare con una meccanica assunzione delle coordinate generali del romanzo, ma descrivere e commentare ciò che si appresta o ha terminato di scrivere.¹⁶

Altri elementi vengono solo accennati e nella struttura della commedia non trovano una sequenza logica, ma hanno ragion d'essere solo in riferimento al modello. Ad esempio in I-18 Pamela consegna al maggiordomo Longman una lettera per i genitori, ma non vi è un seguito, tanto che non si parlerà più della missiva. Tuttavia la spedizione delle lettere ai parenti è un aspetto cruciale del romanzo e motivo delle sorti nefaste di Pamela, infatti John (corrispettivo di Longman in commedia), prima di recapitarle, le fa leggere all'aguzzino, il Sig. B., il quale può così anticipare i timori e progetti della ragazza. A tal proposito Tatiana Crivelli sottolinea come nel passaggio dal romanzo alla commedia il punto di vista centrale non è più l'interiorità della protagonista espressa nella forma epistolare, ma la descrizione dei personaggi attraverso l'azione e l'intreccio degli eventi. Inoltre se Goldoni rappresenta Pamela mentre scrive, consegna o legge lettere, questi appaiono stratagemmi per promuovere l'azione, piuttosto che atti di approfondimento psicologico.¹⁷

Altri avvenimenti del romanzo sono invece sintetizzati in poche battute. Ad esempio se nel romanzo il malore improvviso del padrone dà adito a un primo sentimento di tenerezza di Pamela nei confronti del suo persecutore; nella trasposizione teatrale (II-14) alla notizia dello svenimento di Bonfil il possibile intervento salvifico e risanatore della fanciulla viene sintetizzato in una battuta, quasi comica, di madame Jevre: «Eh, Pamela, egli avrebbe più bisogno di voi che di me».¹⁸

Altri avvenimenti, infine, traggono spunto dal romanzo, ma hanno un'evoluzione del tutto differente. Ne è un esempio il finale, che per ammissione dello stesso Goldoni, subisce uno stravolgimento rispetto al romanzo. Nel lieto fine di Richardson Pamela può sposare il Sig. B. grazie alle proprie doti di virtù e onestà, nonostante manchi di nobili natali. Questa conclusione non può essere accolta nella Venezia settecentesca, nella quale era inammissibile un matrimonio tra una plebea e un nobile; non solo, ma in questo modo Goldoni avrebbe privato il suo pubblico del consueto colpo di scena dell'agnizione. Per questo il commediografo trasforma il padre di Pamela nel conte d'Auspingh, costretto per anni a celarsi sotto le povere vesti di Andreuve («ARTUR [...] Il Conte suo padre ha vissuto trent'anni incognito in uno stato povero, ma onorato»¹⁹). L'endogamia tra gli amanti è rispettata e il moralismo veneziano acccontentato. Ciò che può vagamente rimandare alla trama del romanzo è la scelta di Goldoni di rilevare la natura nobile del vecchio padre solo dopo che Bonfil ha dichiarato il suo vero amore (III-6) e ha fatto

¹⁴ Ivi, p. 79 [*L'Autore a chi legge*]. Di questo aspetto se ne è occupata scrupolosamente Ilaria Crotti nella *Prefazione* all'Edizione Nazionale [ivi, pp. 9-47].

¹⁵ Ivi, p. 77 [*L'autore a chi legge*].

¹⁶ VESCOVO, 2017 (2), p. 403.

¹⁷ CRIVELLI, 2000, p. 987 n. 20.

¹⁸ EN, 1995 (2), p. 147, II-14.

¹⁹ EN, 1995 (2), p. 174, III-14.

intendere a Pamela di sposarsi, alludendo con lei, ma dissimulando e facendole credere il contrario (III-9): «JEVRE Signore, perdonate l'ardire. Posso io sapere chi sia la sposa? / BONFIL Sì, ve lo dirò. È la Contessa Auspigh, figlia di un Cavaliere scozzese. / PAMELA (Fortunatissima dama!). (da sé sospirando)».²⁰

Je connoissois l'Ouvrage; je n'étois pas embarrassé pour en saisir l'esprit, et rapprocher les objets; mais le but moral de l'Auteur Anglais ne convenoit pas aux mœurs et aux loix de mon pays.

A Londres un Lord ne déroge pas à la noblesse en épousant une paysanne; à Venise un patricien qui épouse une plébéienne, prive ses enfans de la noblesse patricienne, et ils perdent leurs droits à la souveraineté.

La Comédie, qui est ou devoit être l'école des mœurs, ne doit exposer les faiblesses humaines que pour les corriger, et il ne faut pas hasarder le sacrifice d'une postérité malheureuse sous prétexte de récompenser la vertu. [...] Je ne mis cependant la main à l'Ouvrage qu'après avoir imaginé un dénouement qui, loin d'être dangereux, pouvoit servir de modèle aux amans vertueux, et rendre en même tems la catastrophe plus agréable et plus intéressante.²¹

Il premio della virtù è l'oggetto dell'Autore Inglese; a me piacque assaissimo una tal mira, ma non vorrei che al merito della virtù si sacrificasse il decoro delle Famiglie. Pamela, benchè vile ed abietta, merita di essere da un Cavaliere sposata; ma un Cavaliere dona troppo al merito di Pamela, se non ostante la viltà de' natali, la prende in isposa. Vero è che in Londra poco scrupolo si fanno alcuni di cotai nozze, e legge non vi è colà che le vieti; [...]. Piacque a me immaginare una peripezia avvantaggiosa per li due Amanti, e cambiando la condizion di Pamela, premiar la di lei virtù, senza oltraggiare il puro sangue di un Cavaliere, che al pari degli stimoli dell'amore, quelli ascolta eziandio dell'onore. [...] Non so, se su tal punto saranno i perspicacissimi ingegni dell'Inghilterra di me contenti. Io non intendo disapprovare ciò che da essi non si condanna; accordar voglio ancora, che coi principi della natura sia preferibile la virtù alla nobiltà e alla ricchezza, ma siccome devesi sul Teatro far valere quella morale che viene dalla pratica più comune approvata, perdoneranno a me la necessità, in cui ritrovato mi sono, di non offendere il più lodato costume.²²

Il racconto di Andreuve ha un sostrato romanzesco (III-6): Andreuve è in realtà conte d'Auspigh, appartenente a una delle più importanti famiglie di Scozia; l'essere stato ribelle alla corona Britannica nelle rivoluzioni d'Inghilterra, lo costringe per trent'anni a celarsi sotto falso nome e a ritirarsi in zone desolate; dopo dieci anni, sedati i tumulti e le persecuzioni, scelse di ritornare e comprare un pezzo di terra, la moglie lo raggiunse dalla Scozia e dopo due anni nacque Pamela. La madre di Bonfil chiese alla famiglia la fanciulla quando aveva appena dieci anni: «Figuratevi con qual ripugnanza mi lasciai staccare dal seno l'unica cosa che di prezioso abbia al mondo; ma il rimorso di dover allevare una figlia nobile villanamente nel bosco m'indusse a farlo».²³ L'agnizione inventata da Goldoni rispetto al romanzo e il racconto degli antefatti fanno di Pamela una sorta di Rosaura de *L'incognita anti-litteram*: Pamela è fondamentalmente incognita in quanto suo padre le cela i suoi reali natali, inoltre per la sua sicurezza e per auspicare a un'educazione pari al suo stato l'allontana dal grembo familiare. La scoperta della sua origine sarà ragione di ogni fortuna. Inoltre l'agnizione accentua il romanzesco del testo, dal momento che la *Pamela* di Goldoni vive il paradosso, di essere la prima commedia ripresa da un romanzo, ma di essere tra le 'romanzesche' la meno romanzesca, semmai la più tragica e patetica. Infatti mancano in essa le caratteristiche riconducibili al romanzesco in commedia: una varietà spazio-temporale, viene eliminato il rapimento, le lettere in scena sono limitate, non si rappresentano duelli, non vi è una moltiplicazione dei colpi di scena e così via.

Seppur l'articolazione temporale si snodi nell'arco delle ventiquattro ore (dalla mattina a poco prima della notte), il tempo nella *Pamela* non risulta dilatato e nei cambi d'atto non si svolgono fatti da recuperare e spiegare: ci sarebbe una forte compattezza e regolarità.²⁴ Anche l'ambientazione risulta

²⁰ Ivi, p. 168, III-9.

²¹ MN, I, pp. 277-278 (*Mémoires*, parte II, cap. IX).

²² EN, 1995 (2), pp. 77-78.

²³ Ivi, pp. 163-164.

²⁴ Per la collocazione spazio-temporale nella *Pamela* si veda DEL GATTO, 2001, p. 111 e VAZZOLER, 1997, p. 363. Nel primo atto è mattina: «sono tre mesi che è morta» riferendosi alla morte della padrona [EN, 1995 (2), p. 81, I-

piuttosto statica: al posto di collocare l'azione nelle contee di Bedfordshire e di Lincolnshire, come nel romanzo, si preferisce quella ben più nota della città di Londra. Inoltre Goldoni non offre variazione alla scena e in tutta la commedia è presente una sola didascalia iniziale circa l'ambientazione: «La scena si rappresenta in Londra, in casa di Milord Bonfil, in una camera con varie porte».²⁵ A tal proposito Antonella Del Gatto parla di uno «spazio stabile» e Franco Vazzoler sottolinea come la «concentrazione dello spazio» contribuisca alla creazione di un «dramma da camera».²⁶

Uno degli adattamenti più difficili risiede nel campo della struttura narrativa, ovvero nel passaggio dalla singola voce romanzesca di Pamela alla plurivocità del dialogo teatrale:

In Richardson la virtù di Pamela è il punto di vista da cui è giudicato il mondo e, quindi, i personaggi, la cui funzione, fondamentalmente, è quella di metterla alla prova. Nella commedia, non solo Bonfil, Jevre, miledi Daure acquistano una presenza scenica, ma soprattutto è la loro voce che [...] arriva direttamente²⁷

La commedia inoltre rispetto al romanzo si connota come dramma già in atto: se nell'opera inglese l'amore tra Bonfil e Pamela subisce un'evoluzione (una giustificazione dal suo nascere fino al suo coronamento con il matrimonio e oltre), scandita dalle lettere, dagli albori indistinti e indeterminati, fino alla sua fisionomia vera e propria. Goldoni decide di rappresentare due personaggi già connotati nelle loro passioni, ovvero due innamorati.²⁸ Bonfil e Pamela sono lontani dal rappresentare come nei corrispettivi protagonisti del romanzo due logiche ed etiche differenti, ma agiscono come una coppia di innamorati ingenui, entrambi alle prese con l'insanabile contrasto tra i propri sentimenti e i pregiudizi della società.²⁹ Il dramma di Pamela non è quello di sfuggire a un pretendente insidioso e libertino, ma è quello d'evadere da un amore disonorevole, che si annida e cresce nel suo cuore. Di conseguenza anche i personaggi sono connotati a priori, non subiscono delle evoluzioni caratteriali, ma si comportano a seconda degli eventi, secondo una natura già definita, saranno le condizioni intorno ai protagonisti a mutare e a rendere possibile il matrimonio; questo non avviene nel romanzo, nel quale è l'evoluzione da un amore libertino a un amore nobile a permettere l'avvicinamento e l'innamoramento tra il Signor B. e Pamela. Quindi in commedia la fanciulla è una giovane onesta e virtuosa, che ama in segreto il suo padrone; mentre Bonfil è il cavaliere onorato, accecato dall'amore e in bilico tra ragione e passione.³⁰

Nella messa in scena di *Pamela* bisogna risolvere l'indissolubile problema di dover dar voce e corpo al personaggio maschile, che nel romanzo traspare dall'intermediazione della protagonista. Il risultato è un personaggio completamente diverso da quello di Richardson, del giovane libertino prepotente, sulla cui ricchezza e potenza si erge la sua scelleratezza, gradualmente redenta dalla virtù indefessa di Pamela. Se in prima istanza il Signor B. è mosso dal puro desiderio di possedere Pamela e di oltraggiarla, al contrario dalla prima scena Bonfil è straziato da un amore accecante, il suo animo è in continua balia ora delle più dolci effusioni del sentimento amoroso, ora della folle passione priva di ragionevolezza. Bonfil non è il libertino senza scrupoli, non si macchia dell'empietà del Sig. B., non insidia direttamente la povera Pamela, piuttosto che vivere una passione tracotante verso l'esterno (nel tentativo di abusare della giovane), la sua passione riversa totalmente in sé, diventando logorante al

1]; «PAMELA Sono pochi momenti che da voi, signore mi licenziai. [in riferimento a I-3]» [ivi, p. 89, I-6]. Il secondo atto inizia che si dice essere un'ora prima del mezzogiorno: «ARTUR ... un'ora dopo il mezzogiorno saranno qui i miei cavalli e ce n'andremo immediatamente/ BONFIL oimè! Così presto? / ARTUR Due ore abbiamo di tempo» [ivi, p. 124, II-2]; tra II-2 e II-7 trascorrerebbe un'ora [ivi, p. 125, II-2 e II-7, p. 136]. Infine nel terzo atto poco manca alla notte: «BONFIL Lo farei prima della notte vicina» [ivi, p. 162, II-6].

²⁵ Ivi, p. 80.

²⁶ VAZZOLER, 1997, pp. 361-363.

²⁷ Ivi, pp. 382-383.

²⁸ BERTONI, 1987-1988, p. 248.

²⁹ Ivi, p. 248.

³⁰ Ivi, p. 246: «La protagonista richardsoniana, infatti, è soggetta, al pari del suo comprimario maschile, ad una progressiva evoluzione interiore, in quanto giunge a prendere coscienza dei propri sentimenti e ad accettarli [...]; l'eroina goldoniana si mostra invece fin dall'inizio pienamente consapevole del suo amore per Bonfil, sebbene lo dichiara in modo velato e ritroso».

limite del tragico. Fin dalle prime scene Bonfil non compare come uno scellerato, ma anzi in uno stato pietoso:

BONFIL Sì, sono in uno stato da far pietà. [...] Quest'amore non è per me. Sposarla? Non mi conviene. Oltraggiarla? Non è giustizia. Che farò dunque? Che mai farò? (siede pensoso, e si appoggia al tavolino).³¹

Il libertino arrogante che giunge gradualmente ad adeguarsi al codice di valori propostogli da colei che avrebbe desiderato sedurre, viene sostituito da un virtuoso e trepidante innamorato che indulge a qualche scatto d'ira e di prepotenza ma che, dopo le prime scene, si mostra costantemente deciso a mantenersi nella sfera del lecito.³²

Il conflitto di Bonfil non è, infatti, soltanto sentimentale. Investendo il problema dell'onore, la sua nevrosi non nasce dalla passione, da una malattia psicologica, da una patologia amorosa, ma dal conflitto con le regole sociali. La commedia alterna, in questo modo, scene in cui emerge il dissidio amoroso ad altre in cui centrale è il dibattito sulle conseguenze sociali del sentimento.³³

Per dare spazio a questa dimensione, una novità interessante rispetto al romanzo è l'inserimento del personaggio del Cavalier Artur. Nell'impossibilità di rendere in scena il flusso di coscienza dei pensieri, dei turbamenti, di trovare insomma una giustificazione agli eccessi di follia di Bonfil, Goldoni pensa di inserire un personaggio, l'amico Artur, che possa dialogare con il protagonista. È la voce della ragione, dei doveri dell'onore e del sangue, che cerca di porre un freno alla dissennata passione. Per questo le battute di Artur sono contrassegnate dalla continua dicotomia tra ragione e passione, dal tentativo di ricordare continuamente all'amico i propri obblighi sociali e di abbandonare gli eccessi:

ARTUR Deh, non lo fate; chiudete per un momento l'orecchio alla passione che vi lusinga, e apritelo ad un amico che vi consiglia. Fermatevi a considerare per un momento questo principio vero: esser dovere dell'uomo onesto preferire il decoro all'amore, sottomettere il senso all'impero della ragione. Tutto voglio accordarvi, per iscemare l'inganno della vostra passione. [...] udite le infallibili conseguenze ch'evitare non si possono, e preparatevi a soffrirle [...], I vostri congiunti si lagneranno aspramente di voi, si crederanno a parte dell'ingiuria che fatta avrete al vostro medesimo sangue, e vi dichiareranno debitore in perpetuo del loro pregiudicato decoro. Ne' circoli, nelle veglie, alle mense, ai ridotti si parlerà con poca stima di voi. Ma tutto questo può tollerarsi da un uomo che ha sacrificato il mondo tutto al suo tenero amore. Udite, Milord, udite ciò che non avrete cuor di soffrire: gli oltraggi che si faranno alla vostra sposa. Le donne nobili non si degneranno di lei; le ignobili non saranno degne di voi. / [...] / Vi parlo da vero amico, col cuore sulle labbra. [...] BONFIL Caro amico, i vostri consigli operano sopra il mio cuore con la forza della ragione; ma io provo, io solo provo le atroci pene della passione nemica.³⁴

In un quadro estremamente patetico i personaggi secondari servono ad enfatizzare le virtù dei personaggi principali e ad apportare alla trama gli elementi comico-parodici. Per esempio il personaggio nel romanzo di Worden, estremamente meschino, chiamato da Pamela «sfrontato nipote» o «idiota e sciocco», diviene il ridicolo Cavalier Ernold «sfacciato» e «dissoluto».

Ernold svolge più funzioni, è antagonista di Bonfil (in II-12 insulta e cerca di insidiare Pamela); serve inoltre a elevare l'onore dell'innamorato, che nonostante la passione accecante, esalta e difende in ogni circostanza la virtù della fanciulla amata; è anche antagonista di Pamela (le sue parole mancano totalmente di onore e di virtù, a differenza di quelle della fanciulla):

MILEDI Cavaliere, vi piace?
ERNOLD Se mi piace? E come! È questa forse quella Pamela, di cui mi avete più di tre ore parlato?
MILEDI È questa per l'appunto.

³¹ EN, 1995 (2), p. 95, I-7.

³² BERTONI, 1987-1988, p. 245.

³³ VAZZOLER, 1997, p. 376.

³⁴ EN, 1995 (2), pp. 120-123, II-2. Ivi, p. 125, II-3: «BONFIL ... milord Artur conosce il mio male ed il mio rimedio; ed io son un infermo che odia la medicina, e non vorrebbe al medico rassegnarsi.»; ivi, p. 138, II-8: «ARTUR [...] (Spero più facilmente illuminarlo lontano dalla causa del suo acciecamiento)».

ERNOLD È ancora più bella di quello me l'avete dipinta. Ha due occhi che incantano.
 [...] ERNOLD (*a Pamela*) No, gioja mia, non partite; non mi private del bel contento di vagheggiarvi anche un poco.
 PAMELA Signore, queste frasi non fanno per me.
 [...] PAMELA (Che parlare scorretto!)
 [...] ERNOLD Via, via, meno ciarle; datemi la mano, e andiamo.
 PAMELA Non soffrirò una violenza. (*va verso la porta per fuggire*)
 ERNOLD (*si mette alla porta*) Giuro al cielo, fuor di qui non si va.
 [...] ERNOLD Eh, figuratevi se Milord è così pazzo di volerla sposare! La tiene in casa per un piccolo divertimento.
 PAMELA Mi meraviglio di voi. Sono una fanciulla onorata.
 ERNOLD Brava! Me ne rallegro. E viva la signora Onorata. Ehi, se siete tanto onorata, avrete dell'onore da svendere.
 PAMELA Che volete dire perciò?
 ERNOLD Ne volete vendere ancora a me?
 PAMELA Credo che dell'onore ne abbiate veramente bisogno.³⁵

Ernold si spaccia per un libertino, disinvolto e brillante,³⁶ che ha passato gli ultimi cinque anni della sua vita a viaggiare tra i migliori salotti d'Europa. Nelle sue parole il viaggio diventa un termine di paragone costante, al punto da rileggere ogni avvenimento alla luce delle esperienze vissute durante il *gran tour*, ma dalle sue lunghe chiacchierate risulta piuttosto un uomo ridicolo, vuoto, insulso, privo di senso, chiacchierone e spropositato.³⁷ Goldoni affida ad Ernold la difesa della *commedia dell'arte* e grazie a costui può intessere delle battute di importante valore metateatrale. Ernold sostiene la comicità delle maschere, in particolare di Arlecchino, ma Bonfil, *alter ego* dell'autore, interviene per redigere dei nuovi intenti comici che nascano da un riso studiato dei motti arguti e brillanti, non dalle scurrilità e goffaggini:

ERNOLD [...] In Italia almeno si godono allegre e spiritose commedie. Oh se vedeste che bella maschera è l'Arlecchino! È un peccato, che in Londra non vogliano i nostri Inglesi soffrir la maschera sul teatro. Se si potesse introdurre nelle nostre commedie l'Arlecchino, sarebbe la cosa più piacevole di questo mondo. Costui rappresenta un servo goffo ed astuto nel medesimo tempo. Ha una maschera assai ridicola, veste un abito di più colori, e fa smascellar dalle risa. Credetemi, amici, che se lo vedeste, con tutta la vostra serietà sareste sforzati a ridere. Dice delle cose spiritosissime. Sentite alcuni de' suoi vezzi che ho ritenuti in memoria. Invece di dir *padrone*, dirà *poltrone*. In luogo di dir *dottore*, dirà *dolore*. Al *cappello* dirà *campanello*. A una *lettera*, una *lettiera*. Parla sempre di mangiare, fa l'impertinente con tutte le donne. Bastona terribilmente il padrone...
 [...] BONFIL Cavaliere, se ciò vi fa ridere, non so che pensare di voi. Non mi darette ad intendere che in Italia, gli uomini dotti, gli uomini di spirito, ridano di simili schioccherie. Il riso è proprio dell'uomo, ma tutti gli uomini non ridono per la stessa cagione. V'è il ridicolo nobile, che ha origine dal vezzo delle parole, dai sali arguti, dalle facezie spiritose e brillanti. Vi è il riso vile, che nasce dalla scurrilità, dalla scioccheria.³⁸

Nella continuazione alla *Pamela fanciulla*, nella *Pamela maritata* (andata in scena nel 1760), Goldoni affida al personaggio un ruolo più interessante. Ernold si aggira nella commedia con un taccuino tra le mani, nel quale prende nota degli avvenimenti salienti per poi utilizzarli in commedia: «ERNOLD (Questa

³⁵ EN, 1995 (2), pp. 142-143, II-12.

³⁶ Ivi, p. 96, I-9: «MILEDI Il giro d'Europa l'ha reso disinvolto e brillante [in riferimento al nipote]».

³⁷ Ivi, p. 105, I-14: «ARTUR Sono cinque anni che viaggia. Ha fatto tutto il giro dell'Europa. / BONFIL Il più bello studio che far possa un uomo nobile, è quello di vedere il mondo. / [...] ARTUR Certamente; il mondo è un bel libro, ma poco serve a chi non sa leggere.»; ivi, p. 106, I-15: «ARTUR Com'è riuscito il Cavaliere dopo i suoi viaggi? / CURBRECH Parla troppo. / BONFIL Male. / CURBRECH È pieno di mondo. / [...] / CURBRECH Vedetelo, come ha l'aria francese. / BONFIL L'aria di Parigi non è sempre buona per navigare il canale di Londra.»; ivi, p. 107, I-16: «ERNOLD In Londra non ci posso più stare. Oh bella cosa il viaggiare! Oh dolcissima cosa il variar paese, il variare nazione! Oggi qua, domani là. Vedere i magnifici trattamenti, le splendide corti, l'abbondanza delle merci, la quantità del popolo, la sontuosità delle fabbriche. Che volete che io faccia in Londra? / ARTUR Londra non è città che ceda il luogo sì facilmente ad un'altra. / ERNOLD Eh, perdonatemi, non sapete nulla. Non avete veduto Parigi, Madrid, Lisbona, Vienna, Roma, Firenze, Milano, Venezia. Credetemi, non sapete nulla.»

³⁸ EN, 1995 (2), pp. 109-110, I-16.

perorazione è cosa degna del mio taccuino). (tira fuori il taccuino, e vi scrive sopra).»³⁹ Ad esempio la narrazione di un duello in scena si caratterizza come momento fortemente avventuroso e romanzesco, tanto che viene raccontato in scena con una tale perizia di particolari e *suspense* che Ernold estrae il suo taccuino e ve ne prende nota («tirò fuori il suo taccuino per registrar questo fatto»), perché costituirebbe dell'ottimo materiale per una commedia («Uditela, che è da commedia»). Dunque in un testo teatrale che ha per modello un romanzo, un avvenimento romanzesco viene registrato come spunto per una commedia: non si può che registrare un valore metaletterario potenziato, che spazia da romanzo a commedia e da commedia a romanzo con ritorno.

LONGMAN Uditela, che è da commedia. Altercavano fra di loro il padrone e milord Artur, entrò il cavaliere per terzo, e si è riscaldata la rissa. I due primi avrebbero voluto venire all'armi, ma temevano i rigorosi divieti di questo regno. L'imprudenterissimo cavaliere, che ne' suoi viaggi ha imparate le costumanze peggiori, promosse in terzo la sfida della pistola. Toccò a lui a battersi primo con milord Artur. Si posero in certa distanza. Il cavaliere tirò, e la pistola non prese fuoco. Milord Artur corse avanti, e gli presentò la pistola al petto. Il cavalier se la vide brutta. Pretendeva di poter prendere un'altra pistola. Milord Artur sosteneva esser padrone della di lui vita, e milord Bonfil, cavaliere onorato, quantunque nemico di milord Artur, diede ragione a lui, diede il torto al cavaliere, e questi con tutto lo spirito di viaggiatore principiava a tremare dalla paura. Milord Artur fece allora un'azione eroica. Disse al cavaliere: Io son padrone della vostra vita, ve la dono; e sparò la pistola in aria. Il cavaliere non sapeva di esser vivo o morto. Stette un pezzo sospeso, e poi disse a milord Artur: Milord, io che ho viaggiato, non ho trovato un galantuomo maggiore di voi. Il padrone si disponeva colla pistola a battersi con milord Artur. Il cavaliere gliela tolse di mano, e la scaricò contro un arbore, fece un salto per l'allegrezza, e tirò fuori il suo taccuino per registrar questo fatto. Milord Artur se n'è andato senza dir niente. Il padrone partì bestemmiando, e il cavaliere restò in giardino, cantando delle canzonette francesi.⁴⁰

Ernold stesso, nel gioco allusivo tra realtà e finzione, diviene materiale per una commedia. Infatti nel gioco metaletterario si dice che un noto poeta italiano conosciuto in Venezia (nel quale Ilaria Crotti e Giuseppe Ortolani vedrebbero lo stesso Goldoni⁴¹) non si sarebbe lasciato sfuggire il carattere ridicolo del personaggio:

ERNOLD [...] Oh, se fosse qui un certo poeta italiano, che ho conosciuto in Venezia, son certo che la metterebbe in commedia!
 ARTUR Cavaliere, se fosse qui quel poeta che conoscete, potrebbe darsi che si servisse più del carattere vostro, che di quello della virtuosa Pamela.⁴²

Una serie di elementi convergenti (i richiami ai continui viaggi, o professionali come la difesa della maschera di Arlecchino-Truffaldino e la possibilità che anche in una ambientazione anglosassone possa essere introdotta la maschera), mi convincono che tra le righe di questo personaggio frivolo e ciarlatano che è Ernold, Goldoni si sia preso una rivincita personale contro Pietro Chiari, quasi volesse ritrarlo in una veste ridicola e paradossale. Quel Chiari che tra l'altro aveva inserito la maschera di Truffaldino proprio a Parigi e Londra (con la *Dilogia della Marianna* e la *Trilogia dell'Orfano*) e aveva messo in scena con la compagnia Medebach nel 1753 una propria continuazione della Pamela (*La Pamela maritata*) e che all'altezza del 1760 aveva da poco stampato (maggio 1759) il medesimo testo con Bettinelli (nel quarto tomo delle *Commedie in versi*).

³⁹ Ivi, p. 262 (*Pamela maritata*, III-16). Siamo nella penultima scena della commedia, di fronte all'ultimo appello di Pamela in difesa della propria innocenza.

⁴⁰ Ivi, pp. 234-235 (*Pamela maritata*, II-11).

⁴¹ Ivi, p. 349.

⁴² Ivi, p. 203 (*Pamela maritata*, I-4).

Marivaux e Carlo Goldoni: *I due gemelli veneziani e L'incognita*

On venait pour me voir de tous les cantons voisins
[...] on s'imaginait remarquer dans mes traits
quelque chose qui sentait *mon aventure*, on se
prenait pour moi d'un *goût romanesque*.⁴³

Ancora ad oggi non si dispone di uno studio sistematico di confronto tra la poetica, l'opera teatrale e i contesti di rappresentazione di Carlo Goldoni e di Marivaux. Le pagine seguenti non hanno l'ambizione di affrontare un argomento tanto vasto e meritevole di una sede più appropriata, semmai hanno l'obiettivo di dimostrare quanto il legame di Goldoni a Marivaux (per contrasto o per analogia), più volte minimizzato, se non addirittura negato,⁴⁴ rilevi un panorama ancora inesplorato e alquanto produttivo. Si vuole dimostrare come intorno alla metà del XVIII secolo ad attingere al romanzo e in particolare al romanzo di Marivaux, per rispondere alla smania sempre più vorace di novità dell'impresa teatrali e del pubblico, non sia solo Pietro Chiari, ma anche, anzi prima ancora, Carlo Goldoni.

In diversi studi sono state formulate considerazioni in riferimento a una possibile influenza dell'attività di Marivaux nelle opere goldoniane;⁴⁵ primo tra tutti Giuseppe Ortolani notava come sussistessero delle analogie tra la scena I-15 de *La Locandiera* e *La surprise de l'amour* (I-7). Seppur queste conclusioni siano state smentite e argomentate da Paolo Bosisio, sarebbe necessario condurre un'analisi dettagliata sull'argomento. Certamente Goldoni arriva a comporre *La Locandiera* all'apice della propria esperienza romanzesca, nella quale confluisce, come si vedrà, anche la proposta di Marivaux; la nuova dimensione di romanzo al femminile inaugurata dall'autore francese con *La vie de Marianne* risulta un confronto obbligato, sia diretto sia indiretto, per i drammaturghi coevi.

Gli studiosi sono generalmente concordi nell'affermare che, a correlare i due autori, sia una prassi teatrale fondata su esigenze affini: si pensi al rapporto con la commedia dell'arte, all'urgenza di un rinnovamento radicale del testo come opera scritta da un poeta per una compagnia (si badi, non si tratta di uno scollamento drastico dalla tradizione, ma di una riqualificazione dei suoi elementi più caratterizzanti), alla necessità di uscire dalla fissità tipologica della maschera (senza la soppressione, ma attraverso un intervento di evoluzione graduale e costante), al lavoro per e a contatto diretto con gli attori, alla rielaborazione di temi e soggetti della tradizione attraverso la *varietas* e una nuova sensibilità linguistica,⁴⁶ e, infine, all'elaborazione di un dialogo naturale e di una recitazione spontanea e duttile, esprimibile non solo con parole, ma anche con gesti e sguardi.⁴⁷

⁴³ MFr, parte I, p. 63. Il corsivo è mio.

⁴⁴ Si veda a tal riguardo lo studio di BOSISIO, 1987. Paolo Bosisio, dopo aver condotto un'analisi sul rapporto con Marivaux di alcune commedie goldoniane, smentisce possa esistere una dipendenza diretta: «La breve rassegna fin qui condotta – pur senza alcuna pretesa di completezza – mi sembra sufficiente per escludere o, quantomeno, per indebolire l'ipotesi di un possibile rapporto diretto tra l'opera di Marivaux e quella del Goldoni, ché l'eventuale constatazione di qualche coincidenza tematica non basta certo per suffragare l'esistenza di una filiazione artistica. D'altro canto sembra, invece, ipotizzabile l'esistenza di un legame, sia pure indiretto e affatto indipendente rispetto agli esiti drammaturgici, tra i due autori, sicché non sarà forse inutile soffermarsi con qualche riflessione comparativa intorno ad alcuni nodi centrali della loro esperienza e della loro ispirazione.» [ivi, pp. 201-202]. Quindi smentisce esistano dipendenze dirette tra i *Bagni di Abano* (1755) e l'opera di Marivaux (il gusto per il fantastico e il soprannaturale è piuttosto una tendenza diffusa presente fin dalla commedia dell'arte), legami tra *La Peruviana* e *La Double incostance*, *La Locandiera* e *La Surprise de l'amour* (smentendo le ipotesi di Ortolani in MN, IV, pp. 285-294 e 1259; OC, IX) [Ivi, pp. 192-195]. Per contro Sara Mamone nell'*Introduzione* a *La Locandiera* sostiene esistano delle affinità tra la commedia di Goldoni e *La Surprise de l'amour*: «A questo punto non sarà inutile ricordare che in quella commedia senza azione, puro gioco dei sentimenti che è *La surprise de l'amour* di Marivaux, il protagonista, misogino per scelta e per paura, costretto a cedere alla raffinata seduzione dell'irresistibile protagonista femminile attraverso una progressione sentimentale non dissimile da quella di Ripafratta era proprio un giovane Lelio, il primo attore della *Comédie italienne*, Luigi Riccoboni.» [EN, 2007, p. 50; si vedano anche ivi, pp. 86-88, nn. 134-135].

⁴⁵ Sull'argomento si legga: ANGELINI, 1993; BOSISIO, 1987; CROTTI, 2003; GRONDA, 1995; VARESE, 1981.

⁴⁶ GRONDA, 1995, p. 210.

⁴⁷ ANGELINI, 1993, pp. 216-218; BOSISIO, 1987, pp. 203-217; VARESE, 1981, pp. 172-180.

Goldoni non cita mai il nome di Marivaux,⁴⁸ il che non deve stupire più di tanto: nei *Mémoires* il poeta è solito condannare altri personaggi alla peggiore *damnatio memoriae*, il silenzio. L'avvocato non nominerà mai direttamente né Carlo Gozzi, né Pietro Chiari, i suoi più vivi rivali sulla scena veneziana, che sicuramente conosceva bene ed erano un riferimento costante per la propria produzione. Nel momento in cui si accinge a scrivere i *Mémoires*, parabola del 'Goldoni riformatore del teatro italiano', il commediografo non vuole offrire nessun tipo di soddisfazione ai suoi avversari: è ben più sintomatico e significativo un manifesto silenzio, che un ridondante elogio o una sprezzante critica.⁴⁹

Una differenza è innegabile rispetto alla relazione con Pietro Chiari o Carlo Gozzi, Goldoni non ebbe mai modo di conoscere di persona Marivaux. Quando nell'agosto del 1762 l'avvocato veneziano giunge in Francia, il romanziere era ormai anziano e malato, costretto a vivere gli ultimi anni in ristrettezze economiche e nell'oblio. Tuttavia è una strana coincidenza che l'autore francese muoia nel febbraio del 1763 nella sua casa di Rue Richelieu, lo stesso mese e la stessa via nella quale Goldoni con la moglie si stabilisce a Parigi. Inoltre arrivato nella capitale, il commediografo frequenta il salotto di Madame du Bocage, conosciuta a Venezia nel 1757, nel quale negli anni precedenti era stato più volte ospite ambito Marivaux.

Escludendo la conoscenza di persona, per forza di cose Goldoni non poteva ignorare l'opera di Marivaux, tanto drammatica quanto romanzesca. Innanzitutto le quarantasei commedie scritte tra il 1720 e il 1746 dal drammaturgo francese erano puntualmente recensite in Italia e a volte erano anche stampate, come estratti o testo intero, dal *Mercure de France* ed erano confluite (nel 1723, nel 1729, nel 1733 e nel 1753) nei tomi del *Nouveau Théâtre-Italien*. Per quanto riguarda i romanzi si è visto quanto il successo europeo de *La vie de Marianne* e de *Le paysan parvenu* diede vita anche in Italia a delle traduzioni. E proprio a *La Vie de Marianne* Goldoni offre l'unica citazione indiretta all'autore francese: ne *Le virtuose ridicole* (III-6, 1752) Melibea nell'atto di elencare diversi romanzi, nomina appunto quello di Marivaux. Marizia Pieri per prima osserva che tra i modelli di Goldoni dovevano trovarsi anche i romanzi francesi (probabilmente in lingua), dato che lo stesso autore ne possedeva un numero piuttosto ragguardevole, da quanto attesta in una lettera datata 5 maggio 1780 a Vittore Gradenigo.⁵⁰ Il drammaturgo è al lastrico, ha bisogno di soldi per un possibile ritorno in Italia, ma deve aspettare la pensione del re del mese di agosto e nel frattempo per vivere pensa di vendere alcuni libri della propria biblioteca, tra i quali 250 volumi di una raccolta del teatro francese (tra cui la produzione di Corneille commentata da Voltaire e dallo stesso regalata a Goldoni) e 150 volumi di romanzi:

⁴⁸ GRONDA, 1995, pp. 210-215; BOSISIO, 1987, pp. 189-192.

⁴⁹ MN, I, p. 265 (*Mémoires*, parte II, cap. V): «Si mon Lecteur étoit curieux de connoître l'auteur de l'*Ecole des Veuves*, je ne pourrois pas le satisfaire. Je ne nommerai jamais les personnes qui ont eu l'intention de me faire du mal.» Nelle prefazioni alle commedie, in particolar modo in quelle Paperini, si trova allusione a Pietro Chiari, il cui lavoro è menzionato diffusamente anche nelle *Lettere*, per lo più citato per insuccessi perfetto contraltare ai propri trionfi. Per le prefazioni si veda a titolo esemplificativo la lettera decima de L'autore allo stampatore nel terzo tomo Bettinelli de La suocera e la nuora (poi La famiglia dell'antiquario) da 'Ferrara, 2 maggio 1752' in cui offre un commento alle Lettere scelte di Chiari [EN, 2011, p. 136]. Per le lettere a titolo esemplificativo cfr. MN, XIV, pp. 173-174 (lettera III, Venezia, 10 ottobre 1750, al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti): «Il mio *Teatro comico* è stato sentito due sere, ed ora fa parlare il popolo sui difetti delle commedie. Il Chiari ne ha esposta una intitolata *La donna di governo*, e andò a precipizio.»; ivi, p. 191 (lettera XXV, Venezia, 3 agosto 1755, a Francesco Vendramin): «Medebach non ha fatto né a Mantova, né a Milano alcuna commedia nuova, e non si sa che ne abbia. Ne averà certo; ma ne avremo anche noi, non solo da stargli a fronte, ma da superarlo. Venga, o non venga a Venezia il Chiari, non m'importa. L'anno passato ero sicuro, ch'egli doveva trionfare; quest'anno mi lusingo il contrario.»; ivi, pp. 192-193 (lettera XXVII, Venezia, 27 settembre 1755, a Francesco Vendramin): Goldoni parla di Chiari e del suggerimento dell'Agazzi (segretario dell'Eccellentissimo magistrato contro la Bestemmia) di non mettere in scena *I Malcontenti* per evitare la vendetta del Chiari; ivi, pp. 195-196 (lettera XXIX, Venezia, 30 ottobre 1756, al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti): «Il nuovo spettacolo di San Giovanni Grisostomo [*Nozze di Paride* di Chiari, musicate da Galuppi] è andato a precipizio con poca gloria dell'autore del libro. Due commedie nuove a Sant'Angiolo hanno avuto la stessa sorte, e il povero Medebach la fa assai magra, e per dir la verità sinora la mia Compagnia trionfa.»

⁵⁰ PIERI, 1993, p. 280 n. 48. Per la lettera cfr. MN, XIV, pp. 387-390.

Ho in oltre a ciò un'altra raccolta di romanzi francesi in numero di 135 volumi, tutti scelti, tutti stimati, ben legati e ben conservati, la qual raccolta potrei far montare sino a 150 volumi, avendone il bisogno di sciolti che farei legar prontamente per far in tutto il numero completivo di 400 volumi, e questi 400 volumi, grandi e piccoli, con figure e senza, li darei ... Oh quanto volentieri li darei all'Ill.mo Sig. Segretario Gradenigo, piuttosto che a un altro, per la somma di 600 L. a ragione di trenta il tomo.⁵¹

Come se non bastasse, le *Oeuvres complètes* di Marivaux escono nel 1781 dall'editore Duchesne che aveva già stampato una prima importante raccolta nel 1758 dell'autore francese e che nel 1787 pubblica i *Mémoires* di Goldoni. Infine è difficile credere che 'Marivaux commediografo' fosse ignorato da Goldoni, almeno al suo arrivo a Parigi. Sia alla *Comédie-Italienne*, sia alla *Comédie-Française* erano ancora in repertorio commedie di Marivaux: Giovanna Gronda dimostra che tra il 1763 e il 1766 all'Hotel de Bourgogne erano state messe in scena sette *pièces* per un totale di 106 recite, e durante i trent'anni di permanenza francese di Goldoni, alla *Comédie-Française* erano state rappresentate tre commedie.⁵² Non si scordi che a Parigi il commediografo veneziano era giunto con l'incarico di rinnovare la *Comédie-Italienne*, della quale Marivaux era stato l'autore principale nella prima metà del secolo e seppur i grandi attori di quel periodo non recitavano più, la generazione successiva era erede di quella grande tradizione. Nell'ambiente teatrale parigino e all'Hotel de Bourgogne in particolare, Marivaux poteva essere per Goldoni «una presenza ingombrante, per non dire ossessiva»,⁵³ per questo forse era meglio insabbiarla almeno nel racconto ai posteri sotto l'abile astuzia dell'oblio.

È innegabile che durante la lettura di testi goldoniani spesso possano affiorare suggestioni e richiami alle opere di Marivaux. Qualche anno fa, commentando la messa in scena di Toni Servillo a *Les fausses confidences*, Piermario Vescovo notava l'analogia tra le scene II-12 e II-13 della commedia di Marivaux e quelle II-11 e II-13 de *L'avventuriere onorato*.⁵⁴

In entrambi i casi la ricchezza tematica che nutre questa varietà tipologica attinge al vasto repertorio della finzione narrativa, con inserti diretti dai propri romanzi nel caso di Marivaux, con un'attenzione e un gusto per il genere romanzesco in Goldoni che lo conduce [...] a dilatare l'unità della commedia alla misura della trilogia proprio per far posto a svolgimenti di carattere narrativo.⁵⁵

2. I due gemelli veneziani

Prima dell'arrivo a Venezia insieme alla compagnia Medebach, nei *Mémoires* Goldoni attesta di aver scritto per Cesares d'Arbes due commedie: *Il Tonin Bellagrazia* e *I due gemelli veneziani*.⁵⁶ Sulla base dell'opera autobiografica nascono delle incertezze di datazione: l'autore attesta di essere entrato in contatto con l'attore due anni e mezzo dopo il suo arrivo a Pisa,⁵⁷ considerando che Goldoni arriva nella città Toscana dopo il carnevale 1744, si potrebbe credere che le composizioni risalgano al 1747 circa. Goldoni racconta che, trovatosi solo nel suo studio a Pisa, riceve la visita dell'attore D'Arbes con la richiesta di scrivere una commedia capace di far risaltare le sue doti attoriali nella maschera di Pantalone. Nei successivi contatti epistolari l'attore suggerisce come modello un'antica commedia dell'arte intitolata *Pantolon paroncin*. Goldoni compone un testo in tre settimane, in parte scritto in parte a

⁵¹ MN, XIV, p. 389.

⁵² GRONDA, 1995, p. 211.

⁵³ Ivi, p. 212.

⁵⁴ VESCOVO, 2015, 143-146. Infra pp. 289-292 (*L'avventuriere onorato* e *Les fausses confidences* di Marivaux).

⁵⁵ ANGELINI, 1993, p. 214.

⁵⁶ Da *L'autore a chi legge* Paperini: «Dopo la Commedia della *Donna di garbo*, tre anni stetti in trattenimento con Bartolo, Baldo, il Farinaccio, il Claro, ecc. senza più addimesticarmi con la Comica Musa. Ma finalmente la lusinghiera che ella è, ha saputo tirarmi a sé nuovamente, e frutto fu della riaperta pratica nostra la Commedia dei *Due Gemelli*, da me scritta in quel tempo pel valorosissimo Cesare d'Arbes, che solito a recitare colla maschera di Pantalone, sostenne questa mirabilmente a viso scoperto.» [MN, II, p. 153].

⁵⁷ MN, I, p. 229 (*Mémoires*, parte I, cap. LI): «On me disoit pour me consoler, qu'il n'y avoit que deux ans et demi que d'étois à Pise».

canovaccio, intitolato *Tonin Bellagrazia*. La rappresentazione non ebbe successo a Venezia nell'autunno del 1748, causando la rimozione della commedia nei *Mémoires* e la stampa solo a distanza di anni, nel 1757 nel decimo tomo Paperini, con il titolo *Il frappatore*. Tuttavia nell'edizione fiorentina viene specificato che la commedia è stata rappresentata per la prima volta a Livorno nel 1745 e inoltre nella *Nota delle commedie* che fa Girolamo Medebach a Lucca nel carnevale del 1746, figura un *Tonino Bellagrazia*. Dunque pare probabile che il racconto dei *Mémoires* sia da retrodatare di due anni e che se all'altezza del 1747 la compagnia Medebach mette in scena una nuova commedia scritta appositamente per D'Arbes, essa non sia il *Tonin Bellagrazia*.

Una lettera datata Pisa 13 agosto 1745 proverebbe una conoscenza con la compagnia Medebach antecedente rispetto a quella tratteggiata nei *Mémoires*. Nella missiva Goldoni avverte d'Arbes d'aver scritto il sonetto a conclusione del *Paronzino*, d'aver iniziato quello per il *Giocatore*⁵⁸ e promette di concludere quanto prima una nuova commedia.⁵⁹

Alla luce di questi due elementi gli studiosi tendono a concludere che la 'nuova commedia' fosse il *Tonin Bellagrazia*, di cui il *Paronzino* è un adattamento dello scenario. Mentre al 1747 sarebbe da far risalire la commedia de *I due gemelli veneziani* come in fin dei conti proverebbe anche l'edizione Paperini, che testimonia fosse stata rappresentata per la prima volta a Pisa nell'estate di quell'anno. Ginette Herry tuttavia non sembra essere convinta, chiedendosi perché mai il sonetto a conclusione del *Paronzino* sarebbe stato spedito prima della commedia, e ipotizza che 'la nuova commedia' possa essere qualcosa di estraneo sia al *Paronzino*, sia al *Giocatore* e che possa essere una prima versione de *I due Gemelli*.⁶⁰

Pur ammettendo che sulla datazione della stesura de *I due gemelli veneziani* esistano ancora delle controversie, si possono asserire due osservazioni. È scontato riconoscere che non è possibile arrivare a una datazione basandosi esclusivamente sui dati offerti nei *Mémoires*, in quanto l'attendibilità cronologica è superata dalla funzionalità narrativa e allegorica attribuita all'opera. Il secondo punto riguarda la natura o meglio le varie versioni del testo; la distinzione delle fasi (da riadattamento del canovaccio a commedia vera e propria) presenta dei seri problemi identificativi: la versione edita potrebbe essere vicina alla commedia rappresentata nel 1747 a Livorno, ma a sua volta è l'esito di varie sedimentazioni di riscritture-adattamenti. Risulta alquanto problematico capire e datare un testo come punto di riferimento di una determinata messa in scena (sia per *I due gemelli veneziani*, sia per il *Tonin Bellagrazia*). Effettivamente *I due gemelli veneziani* editi da Paperini sembrerebbero una versione costruita appositamente da Goldoni per il suo debutto sulle scene veneziane. Infatti l'autore, dietro i panni di Tonino, apparirebbe preparare il suo ritorno in Laguna, cercando di sistemare ogni tipo di disordine giudiziario:

TONINO Co l'eredità de mio fradello giusterò el Criminal de Venezia, e me tornerò a metter in pie. Se el podesse resussitar, lo faria volentiera, ma za che l'è morto, anderò in Val Brambana a sunar quelle quattro fregole. Ringrazierò la fortuna che m'ha fatto trovar la sorella e la sposa, e colla morte de quel povero desgrazià sarà messi in chiaro tutti i equivochi, nati in t'un zorno, tra i do Veneziani Zemelli.⁶¹

⁵⁸ Giuseppe Ortolani li considera scenari della commedia dell'arte [MN, XIV, p. 775 nn. 1 e 2].

⁵⁹ Sulla lettera a D'Arbes e sulla cronologia de *Il Tonin Bellagrazia* e *I due gemelli veneziani* cfr. HERRY II, 2009, p. 110; BARTOLI, 1978 (alla voce d'Arbes); LOEHNER, 1882 (2), pp. 18-19 n. 2; MN, XIV, p. 775. Morto D'Arbes nel 1779, la lettera di Goldoni e il sonetto sono stati trasmessi dal figlio dell'attore a Francesco Bartoli che li pubblica nel 1781, sono stati inoltre ristampati da Von Lohner (LOEHNER, 1882 (2), pp. 14-15), prima di figurare nelle due edizioni curate da Ortolani.

⁶⁰ HERRY II, 2009, pp. 111-114: 113-114: «La 'nuova commedia' potrebbe dunque essere il rifacimento di un vecchio soggetto dei 'Gemelli', steso per D'Arbes con il titolo *I due Pantaloni simili*, come è steso contemporaneamente per Sacchi con il titolo *I due gemelli truffaldini*. Una prima tappa verso *I due gemelli veneziani*, insomma.»

⁶¹ MN, II, p. 238, III-scena ultima (ultima battuta).

Inoltre Tonino, fuggito da Venezia a seguito di uno scontro armato con un gentiluomo, continua a guardare da lontano la patria e i connazionali con uno sguardo colmo d'ammirazione:

TONINO Tonin Bisognosi no ha mai costumà de piantar el bordon della mia sorte i dà, e no i tiol. Vegni a Venezia, e vederè come se tratta. Nualtri ai forestieri ghe demo el cuor; e gh'avemo sta vanità de trattar i forestieri in t'una maniera, che tutti diga ben de Venezia, più della so medesima patria. Ve son obligà, cognosso el vostro bon cuor; ma la bona mare no la dise vustu, la dise tiò.

FLORINDO Ma caro amico, fatemi questo piacere, venite.

TONINO Fe conto che sia vegnù. Se posso, comandème. Son Tonin, e tanto basta. La vita, el sangue tutto, prima per la patria, e po per i amici. «Pugna per patria e traditor chi fuggè». Sioria vostra. *(parte)*⁶²

Tonino è fiero patriota e ammette di essere di disposto a sacrificarsi sin alla morte pur di difendere la patria e l'onore:

TONINO [...] Sti bezzi no i xe mii, no li voggio. Qua me li avè dai, qua ve li restituiss. Un omo civil stima più la reputazion de tutti i bezzi del mondo. I bezzi i va e i vien. L'onor, perso una volta, nol se acquista mai più. Tiolè la vostra borsa: ve la butto in terra, per mostrarve con quanto disprezzo tratto l'oro e l'ariento che no xe mio; anzi vorave che in quella borsa ghe fusse tutto l'oro del mondo, per farve veder che no lo stimo, che no lo curo, e che più de tutti i tesori stimo l'onor de casa Bisognosi, la fama dei cortesani, la reputazion della patria, per la qual saverave morir, come Curzio e Caton xe morti per la so Roma. *(parte)*⁶³

Nella *Lettera dell'autore allo stampatore* nel primo tomo Bettinelli è attestato che la commedia è stata composta tre anni dopo *La donna di garbo*, quindi nel 1746. L'anno è confermato come data *post-quem* anche nella scena III-17 della commedia, in cui una lettera di Zanetto a Dottore (antecedente rispetto al tempo della scena) è datata 14 gennaio 1746.⁶⁴ Giuseppe Ortalani precisa che si tratti di un *more veneto*.⁶⁵ Inoltre nell'edizione Paperini si specifica che la commedia fu recitata per la prima volta a Pisa nell'estate del 1747 e Goldoni nell'*Autore a chi legge* dice che sono passati tre anni dal momento in cui sarebbe arrivato a Pisa (dopo il carnevale 1744). Alla luce di queste osservazioni, si potrebbe concludere che la composizione de *I due gemelli veneziani* sia da collocare tra il 1746 e il 1747 e la prima avvenga a Pisa nel 1747.

Goldoni costruisce nei *Mémoires* un suo riavvicinamento alla musa teatrale inaspettato e una sua partenza a servizio dei suoi comici del tutto improvvisa. La realtà è ben diversa, probabilmente il rapporto con il teatro non si interruppe mai del tutto.⁶⁶ Infatti fin dal 1745 è testimoniata una relazione attiva con importanti attori, come D'Arbes o Antonio Sacco, per i quali rimaneggia vecchie commedie a soggetto, delle quali non è dato conoscere di preciso né il numero, né i titoli. Il commediografo raggiunge la compagnia Medebach a Mantova a fine aprile 1748 e con essa si reca a Modena per l'estate. L'autunno a Venezia è inaugurato dal *Tonin Bellagrazia*, che fu un vero insuccesso: per consolare le mortificazioni del povero D'Arbes si mise in scena *L'Uomo prudente* (fra l'autunno e il carnevale successivo venne replicato 15 sere) e *I due gemelli veneziani*. Il successo di quest'ultima è clamoroso: nel sonetto a conclusione del carnevale 1750 Teodora ricorda che venne recitato per ventitré sere negli ultimi due anni.

Stampata nel primo tomo Bettinelli (1750) e nel nono Paperini (1755), ma non nell'edizione Pasquali, la commedia è dedicata ad Antonio Condulmer, patrizio veneziano e senatore, membro del Consiglio dei dieci, uno dei proprietari del Sant'Angelo e importante protettore di Medebach. La vicenda si svolge a Verona, in due principali ambientazioni, una interna (nella casa di Dottore, sia la camera di Rosaura o

⁶² MN, II, p. 174, I-13.

⁶³ Ivi, pp. 215-216, III-9.

⁶⁴ MN, III-17, p. 221. La fede di Zanetto è datata 14 gennaio 1746 dalla Valle Brembana in Bergamo.

⁶⁵ OC, II, p. 183. Ginette Herry (HERRY II, 2009, pp. 114-115) mette in dubbio questa affermazione: il *more veneto* risulterebbe piuttosto traballante per una commedia scritta lontano dalla platea veneziana.

⁶⁶ Cfr. LOEHNER, 1882 (2).

una stanza generica)⁶⁷ e una esterna (la strada, da una parte si trova la casa di Dottore e dall'altra un'osteria)⁶⁸, nell'arco di una giornata⁶⁹ e a dilatare la storia nello spazio e nel tempo, come si vedrà, interviene il racconto degli antefatti.⁷⁰ Segue l'elenco dei personaggi in rapporto al nome degli interpreti:

Personaggi	Interpreti
ZANETTO (parla dialetto)	Cesare D'Arbes (primo vecchio)
TONINO (parla dialetto)	
PANCRAZIO (parla toscano)	Girolamo Medebach (primo amoroso)
ROSAURA (parla toscano)	Teodora Raffi Medebach (prima amorosa)
FLORINDO (parla toscano)	Francesco Falchi (secondo amoroso)
BEATRICE (parla toscano)	Caterina Landi (seconda amorosa)
LELIO (parla toscano)	Luzio Landi (terzo amoroso)
DOTTORE BALANZONI (parla toscano)	<i>Non sia conosce</i> (secondo vecchio)
BRIGHELLA (parla dialetto)	Giuseppe Marliani (primo Zanni)
COLOMBINA (parla toscano)	<i>Non si conosce</i> (servetta) ⁷¹
ARLECCHINO (parla dialetto)	<i>Non si conosce</i> (secondo Zanni)
TIBURZIO	
Bargello	
Uno staffiere, Birri, Servitori	

Le abilità interpretative di D'Arbes, capace a destreggiarsi nei panni dell'uomo di mondo, brillante e vivace, e del suo estremo opposto di sempliciotto e balordo, suggeriscono a Goldoni l'intreccio de *I due gemelli veneziani*, nel quale l'attore poteva esprimersi nel ruolo di due distinti personaggi.⁷² Nell'*Autore a chi legge* della Paperini (tratto dalla *Lettera seconda dell'autore allo stampatore* della Bettinelli) il commediografo è consapevole che il tema dei 'gemelli' non fosse per nulla sconosciuto e non nasconde i modelli, proponendo un perfetto catalogo di storia del teatro: parte da Plauto (i *Menecmi*) come fonte universale, passa da Trissino (*Simillimi*, 1548), Firenzuola (*Lucidi*, 1549), Bernardino d'Azzi Aretino (*Due Franchesche*, 1603), non dimentica Giovan Battista Andreini (la *Turca*, 1620 – *I due Leli simili*, 1622), Niccolò Amenta (*Le Gemelle*, 1718) e finisce con lo scenario de *I quattro simili di Plauto*.⁷³ A scanso di equivoci, Goldoni illustra chiaramente la propria operazione, ovvero di aver innalzato su un fondamento alquanto antico una fabbrica del tutto nuova, assicurando che «poco mi sono approfittato dell'altrui invenzioni».⁷⁴ Tutte le precedenti commedie avevano considerato i gemelli simili non solo nel nome (si pensi al titolo di Andreini, *I due Leli simili*) e nell'aspetto, ma anche nel carattere; la novità goldoniana risiede nell'aver reso più vivace e realistica la fisionomia dei due fratelli: differenziati fin dal nome ed esagerati nel divario caratteriale.⁷⁵

⁶⁷ MN, II, p. 159, I-1: Camera di Rosaura; ivi, p. 191, II-9: Camera in casa del Dottore, con tavolino e sedie.

⁶⁸ Ivi, p. 167, I-10: Strada; ivi, p. 182, II-1: Strada. Da una parte la casa del Dottore, dall'altra osteria con insegna; ivi, p. 202, II-13: Strada solita con osteria; ivi, p. 208, III-1: Strada [sulla quale si affaccia una finestra di Rosaura].

⁶⁹ Ivi, p. 223, III-19: «Uno xe tolto per l'altro, e nasce mille imbroggi in t'un zorno.»; ivi, p. 238, III-ultima scena: «Ringrazierò la fortuna che m'ha fatto trovar la sorella e la sposa, e colla morte de quel povero disgrazià sarà messi in chiaro tutti i equivochi, nati in t'un zorno, tra i do Veneziani Zemelli.»

⁷⁰ Ad esempio, ivi, p. 167, I-10: «BEATRICE Sono ormai sei giorni ch'io sto attendendo il signor Tonino, con cui passar dovevo a Milano; e non per anco lo vedo a comparire.»

⁷¹ Recitava nella compagnia una terza amorosa, Vittoria Falchi, con il nome di Eleonora/Diana.

⁷² MN, I, p. 246 [*Mémoires*, parte II, cap. 1]: «J'avois eu assez tems et assez de facilité pour examiner les différens caractères personnels de mes Acteurs. J'avois aperçu dans celui-ci deux mouvemens opposés et habituels dans sa figure et dans ses actions. Tantôt c'étoit l'homme du monde plus riant, plus brillant, le lus vif; tantôt il prenoit l'air, les traits, les propos d'un niais, d'un balourd, et ces changemens se faisoient en lui tout naturellement, et sans y penser.» / MN, II, p. 155 [*L'autore a chi legge* de *I due gemelli veneziani*]: «L'impresa mi venne agevolata dalla certa scienza ch'io aveva della straordinaria abilità del bravo Comico Cesare d'Arbes, nel fare il diverso Personaggio dello spiritoso e dello sciocco; ed ecco quel che mi ha condotto a scrivere questa Commedia.»

⁷³ MN, II, pp. 154-155 [*L'autore a chi legge* de *I due gemelli veneziani*].

⁷⁴ Ivi, p. 155.

⁷⁵ Ibidem.

La seconda importantissima novità è l'introduzione della morte in scena. Il poeta mostra come, grazie al potere catartico della commedia fatto di comicità e sarcasmo, si è riusciti a risolvere l'*impasse* teatrale più problematica di tutti i tempi: la rappresentazione della morte.⁷⁶ Le regole aristoteliche insegnavano che neppure in tragedia si poteva mostrare la morte, che doveva sempre comparire attraverso il racconto dei personaggi, al fine di non esagerare e impressionare il pubblico con il trucidato.⁷⁷

Una cosa mi è certamente riuscita in questa Commedia, che non so a qual altro Comico Poeta sia mai riuscita. Per ben condurre al suo termine la mia azione, mi è convenuto far morire in iscena uno de' due Gemelli, e la di lui morte, che difficilmente tollerata sarebbe in una Tragedia, non che in una Commedia, in questa mia non reca all'uditore tristezza alcuna; ma lo diverte per la sciocchezza ridicola, con cui va morendo il povero sventurato.⁷⁸

Quantunque l'espedito della morte di uno dei due gemelli sia necessario per la risoluzione della commedia (dato che venivano interpretati dallo stesso attore), la rappresentazione dell'evento e la sua duplicazione (anche Pancrazio nella scena finale muore, seppur non in scena) sono una vera novità, volutamente studiata dall'autore. Se a teatro la morte era un evento troppo truce che doveva avvenire fuori dalla scena, questo problema non si poneva nel romanzo. Per quanto questa osservazione possa sembrare banale (è ovvio che il genere narrativo ha un potere catartico inferiore che in quello drammatico), non si può escludere che la morte 'rappresentata' nel romanzo possa aver influenzato le scelte drammatiche dei commediografi. Pietro Chiari, ad esempio, riprendendo la trama del *Tom Jones* nell'*Orfano riconosciuto* (successivo a *I due gemelli veneziani*) mette in scena la morte di Patrizio per mano di Jones:

PATRIZIO Patrizio ha dilicata la pelle; né la perdona mai a chi gli disonora la moglie.
 JONES Rendimi prima conto della bastonata con cui m'insultasti nella Foresta d'Upton; e quanto a tua moglie, la discorreremo dappoi.
 PATRIZIO Di quella bastonata ti rendo conto con questa.
Lo minaccia col bastone. Jones salta in dietro, e mette mano alla spada. L'altro fa lo stesso. Si battono, e Patrizio cade morto.
 JONES A tutte due io rispondo così.
 PATRIZIO Ahimè! ... Son morto.⁷⁹

Ciò che rende la commedia de *I due gemelli veneziani* interessante per la nostra analisi è la sua collocazione tra le 'commedie di intreccio': l'accumulazione al limite del sorprendente di innumerevoli eventi nell'arco di una giornata sono uno degli elementi basilari del genere romanzesco.⁸⁰ Le varie storie,

⁷⁶ MN, II, p. 156: «cheché ne possano dir i severi Critici, egli è certo che tutti coloro i quali han veduto rappresentar la morte di Zanetto, han confessato esser ella uno de' pezzi più ridicoli e nuovi della Commedia.»

⁷⁷ Sull'argomento si veda ALFONZETTI, 1989. FIDO, 1995 (2), pp. 114-115: «Uno dei tipi più comuni di lieto fine convenzionale [...] potrebbe essere definito del *rex ex machina*: provvidenziale intervento di un potere giusto che rimette le cose a posto[...]. Non c'è dubbio che anche Goldoni, specialmente nella fase della "riforma" vera e propria dal 1748 al 1753, e in quella immediatamente successiva degli anni difficili 1753-58, si uniformi alla convenzione del lieto fine. [...] Qui [nella *Famiglia dell'Antiquario*] dunque è la coerenza, cioè la riuscita artistica del personaggio in quanto carattere, a opporsi al lieto fine. Ma in genere, come dicevo, Goldoni segue la norma, lungo una gamma di varianti o di soluzioni possibili che ha a un estremo il *garbo* o il tatto del (più spesso, della) protagonista, che produce, e quindi merita pienamente, lo scioglimento felice (si pensi appunto a *La donna di garbo*, o a *La vedova scaltra*, o a *l'avvocato veneziano*), all'altro estremo un evento inaspettato ma comodo nella sua possibile brutalità, che viene a sopprimere l'ostacolo (morte violenta del fratello cattivo ne *I due gemelli veneziani*; del tentatore Lelio ne *La buona moglie*).»

⁷⁸ Ivi, pp. 155-156.

⁷⁹ ORI, p. 368, III-10/11.

⁸⁰ HERRY II, 2009, p. 120: «Così aggiungono ai tradizionali equivoci generati dalla loro somiglianza e dall'ignoranza reciproca della loro contemporanea presenza in città quelli dovuti alla loro complementare ignoranza delle usanze e abitudini di Verona. Il tutto in un contesto avventuroso e romanzesco. [...] La seconda commedia scritta interamente da Goldoni risulta dunque commedia d'intreccio più che di carattere, a differenza della *Donna di garbo* o «primogenita», alla quale succede nel tomo I Bettinelli»; GOLDONI, 1975, p. VI e VII (introduzione di Guido Davico Bonino): «Via via che si decide a superare la contraddizione che lo divide, e ad

scena dopo scena, vengono continuamente sospese e riprese le une nelle altre, in un incastro perfettamente composto. Ad esempio nel secondo atto si svolgono tre vicende principali:

- A. Arlecchino, servitore di Zanetto, arriva a Verona con i soldi, le gioie e le valigie da consegnare al suo padrone, ma qui incontra Tonino e lo scambia per Zanetto. Inoltre conosce la sua futura sposa Colombina con la quale si intrattiene in un esilarante dialogo amoroso.⁸¹
- B. Tonino (creduto Zanetto) viene invitato da Dottore e Colombina a entrare in casa e rimanere solo con Rosaura.
- C. Beatrice sospetta che l'amato Tonino l'abbia tradita e si dispera, intanto Florindo e Lelio cercano di conquistare il cuore della fanciulla.

Se la continua sospensione-ripresa delle tre trame all'interno dell'atto fosse sintetizzata in una tabella come quella che segue, si noterebbe come Goldoni giochi ad intrecciare le vicende di A e B, mentre affidi gli avvenimenti di C interamente alla chiusura d'atto (in analogia con quanto attuato nel primo atto), inoltre si evince che a ogni nucleo tematico è concesso un numero pressoché uguale di scene (sette per A e B, sei per C):

Secondo atto						
Scena	1-2	3-4-5	6-7-8	9-10-11-12	13-14	15-16-17-18-19-20
Vicenda	A	B	A	B	A	C
Nucleo	I	II	III	IV	V	VI

Non solo, ma se si considerasse più da vicino ogni sequenza di scene, si troverebbe la stessa struttura costitutiva dell'atto, di sospensione-ripresa e intreccio. Ad esempio nel IV nucleo Tonino (creduto Zanetto) incontra Brighella, il quale racconta di essere stato servitore in casa Bisognosi a Venezia e di ricordare bene i gemelli (II-9). Tonino (creduto Zanetto) chiede al fedele servitore informazioni del fratello restato in laguna (ovvero di se stesso), ma il racconto viene continuamente interrotto a causa dell'arrivo di qualche personaggio (dalla comparsa di Rosaura in II-10 e dal sopraggiungere di Pancrazio in II-12) e rimane sospeso.

Goldoni eredita dalla tradizione tutti i fraintendimenti e gli equivoci che possono nascere in scena tra i gemelli, a loro insaputa presenti nella stessa città e nello stesso giorno, non solo ma il tema della duplicità si trasforma in una vorticoso evoluzione di sdoppiamento per analogia o contrasto. L'abilità goldoniana risiede nella capacità di intricare, al limite del virtuosistico, e duplicare gli innesti drammatici preservando la tenuta e la riuscita della commedia. Nel testo tutto si sdoppia: due uomini simili fonte di equivoci, due eroine romanzesche contese, due coppie di rivali, due matrimoni, quattro duelli, due morti, ma soprattutto due antefatti romanzeschi. Non solo, ma ogni sdoppiamento avviene per contrasto: due gemelli uno stolto e uno brillante, due eroine una virtuosa l'altra patetica, due rivali uno cavalleresco l'altro simulatore, due morti un omicidio e un suicidio, due incontri tra futuri sposi: uno alto (tra Rosaura e Zanetto) e uno basso-parodico (tra Colombina e Arlecchino, II-6, pp. 188-189) ecc.

Si propone un esempio di questo virtuosistico gioco di raddoppiamenti, tratto dal terzo atto (III-11/12/13/14/15/16/17), in cui vi è uno svelamento e un supposto tradimento tra le due vicende d'amore di Zanetto-Rosaura e Tonino-Beatrice. Nella scena III-11 Zanetto apre il suo cuore a Rosaura che alla finestra ascolta la canzone d'amore bassa e triviale dell'amato. In disparte Beatrice sente la dichiarazione

optare [...] per il teatro, Goldoni si trova dinnanzi ad un altro tipo di *doppio*, ad un'altra antinomia, a livello di pratica drammaturgica, questa volta: tra due diversi tipi di tradizione teatrale, tra commedia dell'arte e commedia «letteraria» (o romanzesca, o d'avventura, o d'intrigo che si voglia definirla). Tre commedie del periodo pisano – *Il servitore di due padroni*, *Il frapattore*, *I due gemelli veneziani* – rispecchiano, in filigrana, questo secondo *doppio*.» e «Ancora meno controllata – anche nella stesura rifatta – la parte «romanzesca». Giacchè, accanto al vecchio canovaccio, c'è poi tutta la storia, *larmoyante e noire*, di Beatrice e Florindo. Credo che ci sia dimenticati troppo del peso che questo tipo di teatro ha concretamente avuto sul Goldoni. Eppure Goldoni stesso non ha mai nascosto il proprio rapporto con le *comédies d'intrigue*».

⁸¹ MN, II, p. 161, I-4.

e, credendolo Tonino, si dispera perché presume di essere stata tradita per la terza volta (III-12).⁸² Rosaura a sua volta suppone che Zanetto l'abbia ingannata, di conseguenza abbandona il pretendente e intende vendicarsi (III-13).⁸³ Mentre Rosaura entra in casa per cercare l'atto di fede, Zanetto si dispera parodiando i toni patetici delle due eroine (III-14).⁸⁴ Nelle scene III-15 e III-16, prima Rosaura poi Beatrice, stracciano le promesse di fede dei due amati. Sopraggiunge Zanetto, che, solo in scena (III-17), non comprende cosa stia succedendo, cerca di risolvere l'equivoco e unisce i pezzi delle carte, al che inizia a sospettare la verità: forse anche suo fratello si trova a Verona? Per scoprire il vero bisogna ricorrere a Brighella, ma «Ghe vol politica», non bisogna palesarsi subito, ci vuole accortezza, «bisogna farla da vero cortesan». Nel virtuosistico gioco di agnizioni e malintesi di queste sette scene, Goldoni duplica ogni elemento: due supposti tradimenti (III-12 e III-13), due scene fortemente patetiche delle protagoniste abbandonate (III-12 e III-14), due fedi stracciate per vendetta (III-15 e III-16), due monologhi degli amanti che, non comprendendo cosa stia succedendo, cercano a loro modo di far fronte alla situazione (III-14 e III-17).

L'argomento di Dresda

Nonostante il 2 novembre 1748 si impegni per i cinque anni successivi (dalla quaresima 1749 al 1754) con il N.H. Francesco Vendramin,⁸⁵ Cesare d'Arbes rimane con Medebach al Sant'Angelo fino

⁸² MN, II, pp. 219-220, III-12: «BEATRICE Ah perfido! ah ingrato! ah infedele! Questa è la fede che mi giurasti? Testé mi desti la mano di sposo, ed ora così mi tradisci? Per la terza volta mi deludi e mi inganni? Guardami, scellerato, guardami in volto, se hai cuore di farlo: ma no, che il rossore t'avvilisce, ti confonde il rimorso, ti spaventa il mio sdegno. Anima indegna! cuor mendace! labbro spergiuro! A che sedurmi nella casa paterna? A che farmi abbandonare la patria? A che darmi la mano di sposo, se ad altra donasti il cuore? Mi fu detta la tua perfidia, ma non l'avrei mai creduta. Ora che gli occhi miei son testimoni del vero, ora scorgo i miei torti, i miei danni, i miei disonori. Va, che più non ti credo; va, che più non ti voglio. T'assolvo, barbaro, sì, t'assolvo dal giuramento, se pur te ne assolvono i numi. Più non curo il tuo amore, più non voglio la tua destra, non bramo più la tua fede. Attendi, che per maggiormente porre in libertà il tuo perfido cuore, ti vo' render quel foglio con cui mi tradisti, con cui m'ingannasti. Sì, barbaro, sì, crudele; ama la mia rivale, adora il suo semblante del mio più vago, ma non sperare in altra donna ritrovar la mia fede, la mia tolleranza, il mio amore.»

⁸³ Ivi, p. 220, III-13: «ROSAURA A qual proposito tornar pretendi, mancatore, spergiuro? Desti la fede ad altra donna, ed ora me ingannare pretendi? No, perfido, no, scellerato, non ti verrà fatta. Ama chi amar devi per debito. Adempi l'impegno del tuo cuore mendace. Attendi, attendi, che per farti conoscere che non ti curo, anzi ti aborrisco e ti sprezzo, ora vo a prender quella scrittura con cui t'impegnasti tu meco, e vedrai, ingrattissimo amante, che Rosaura non sa soffrire un inganno. (*si ritira dalla finestra*)».

⁸⁴ Ivi, p. 220, III-14: «ZANETTO Adesso che son maridà, stago ben. Questa me dise perfido, quella crudel. Una barbaro, l'altra tiran. Ghe ne xe più? Povero Zanetto! Son desperà. Tutti me cria. Nissun me vol. No me posso più maridar. Dove xe un lazzo, che me picca? Dove un cortello, che me scanna? Dove xe un canal, che me nega? Per zelosia le donne me strapazza, e mi togo de mezzo, e stago a bocca sutta. Donne, gh'è nissuna che me voggia? No son po gnanca tanto brutto. Ma l'è cussi, nissun me vol, tutti me strapazza, tutti me cria. Maledetta la mia disgrazia, maledette le mie bellezze. (*parte*)».

⁸⁵ AV, coll. 42 F 8/1 Proc.o n. 39, fasc. 24: «Adi 2 9bre 1748 Ven[ez]ia / Con la p[rese]nte privata Sc[rittura] che valer debba come se fatta fosse per mano di Pub[blic]co Nod[ar]o di questa Città, si dichiara come il Sig.r Cesare D'arbes Comico d[ett]o Pantalone s'obligha di essere à disposizione del N.H. ser Franc[es]co Vendramin fù di Alvisè, per Recitare nel Caratere dà Pantalone nel suo Teatro di S. Lucca ò sia nella Compagnia de Comici dà S.E. dipendenti in qualunque tempo fosse da esso N.H. ricercato, avendo abandonare quella Compagnia ove si ritrovasse, con questo però che possi d[ett]o Sig.r D'arbes p[ri]ma di passare dà Compagnia à Compagnia terminare quella Piazza, ò sia Staggione in quella Compagnia de Comici ove si ritrovasse né d[ett]o N.H. Vendramin possi obbligarlo diversam[en]te, si che non debba far tal passaggio, se non doppo terminata la Primavera, Doppo terminata l'estate, Doppo terminato l'aut[unn]o, e Doppo terminato il Carnovale. Per il qual obbligo assuntosi dal Sig. D'arbes sud[ett]o s'obligha il d[ett]o N.H. Vendramin di Corrispondergli annualm[en]te sino che durerà la p[rese]nte sc[rittura] ducati vinticinque or[dina]ri all'anno da L6:4 quali saranno contati à piacer di d[ett]o D'arbes ò à chi dà lui sarà destinato per tal riscossione suà solam[en]te d'anno, in anno. Qual corrisponsione haverà il suo termine ò quando fosse terminata la p[rese]nte, ò fosse dà d[ett]o N.H. ricercato, et impiazzato nella sua Comica Compagnia. / Dichiarando ambe le parti d'acordo, è contentante che la p[rese]nte habbia à durare anni Cinque pross[i]mi venturi cioè principiare il p[ri]mo giorno di quaresima dell'anno 1749 e terminar l'ultimo giorno di Carnevale 1754 spirato il qual tempo possi [?] qualunque delle parti rinovarla senza alcuna alteratione ò innovatione, intendendosi però così [?] desiderando il Sig.r D'arbes sud[ett]o che se il sopracenato D'arbes fosse

alla quaresima 1750, momento in cui, invitato dal ministro di Sassonia e Polonia presso la Serenissima, raggiunge la corte di Dresda. Prima della partenza l'attore concorda di posticipare la scrittura con il teatro di San Luca al suo ritorno; in realtà nel 1756 il teatro italiano a Dresda viene chiuso, l'attore torna a Venezia nel 1758, non per recitare al San Luca, ma con la compagnia di Antonio Sacco.⁸⁶

Negli scenari messi in scena a Dresda e pubblicati nel volume di M. Klimowicz– W. Roszkowska, *La commedia dell'arte alla corte di Augusto III di Sassonia 1748–1756*, si scoprono alcune commedie riconducibili a Goldoni sulla base dell'Argomento. Tra queste vi è da annoverare anche *I due gemelli veneziani*, rappresentati nel carnevale 1751 e il 31 gennaio 1754,⁸⁷ probabilmente a seguito dell'arrivo di D'Arbes in compagnia (in fin dei conti il copione della commedia era stato scritto e con ogni probabilità si trovava in mano dell'attore⁸⁸). Si legga l'argomento della commedia:

Pandora, moglie di Pantalone de Bisognosi, mercante Veneziano, diede alla luce due figli gemelli così somiglianti, che l'uno non si distingueva dall'altro. Questi vaghi fanciulli che formavano la delizia e la felicità de suoi Genitori, furono Tonino, e Zanetto nominati.

Stefanello Bisognosi mercante ricchissimo, ed abitante in Bergamo, non essendo ammogliato, fece premurosa richiesta a Pantalone suo fratello acìò che uno di questi figlioli gli concedesse, per allevarlo appresso di se, ed a suo piacere educarlo. Pantalone accordando l'amorosa cordiale istanza di Steffanello lascioli delli due, a suo talento la scielta. Egli scielse Zanetto, e di la poco parti verso Bergamo con il tenerello nipote, e con il padre Tonino in Venezia rimase.

Non scorsero pochi mesi, che restò di nuovo incinta Pandora, ed a suo tempo partorì una fanciulla che Aurelia fu nominata; questa appunto cagionò l'innocente motivo per cui la madre terminò fatalmente la vita poiche Pantalone per aderire alle brame di Steffanello, che in Bergamo desiderava la già nata Bambina con la cognata, a quella volta le pose in viaggio.

L'infelice Pandora appena giunta alle basse di Caldiera, dieci miglia da Verona distante, fu da masnadiери assalita e crudelmente assieme con li domestici che la seguivano, trucidata. Intenti alla preda delle poche sostanze che seco portato aveva Pandora, non invehirano quegli'inumani verso la tenera fanciulletta, ma involta nel sangue, ancor fumante della madre la lasciarono illesa.

A caso, doppo l'atroce conflitto, passò per quella via un pellegrino che dall'orrore raccapricciato alla vista di sì funesto spettacolo; ed ossercato l'inocente bambina che appresso il cadavere della madre giaceva, dalla compassione eccitato frà le braccia le prese, proseguendo verso Verona il suo viaggio.

obligato col suo Cappelletto, in quel tempo, che il d[ett]o N.H. lo chiamasse alla Compagnia è non potesse d[ett]o N.H. far discendere d[ett]o Cappelletto di d[ett]a Compagnia à compiacere à d[ett]o N.H. sicche con il placito di d[ett]o Cappelletto potesse il D'arbes partirsi dà d[ett]a Compagnia ove si ritrovasse al Caso della sud[ett]a ricerca, possi [?] proseguire il restante dell'anno Comico con quella Compagnia si ritroverà in quel tempo doppo il quale sarà obligato di portarsi al servizio di d[ett]o N.H. Vendramin, come, è espresso di sopra, è per manutenzione della p[rese]nte si sottoscriveranno qui à piedi le parti infrascritte. / Io Cesare Darbes affermo e pro.to a quanto sopra»⁸⁶ AV, coll. 42 F 8/1 Proc.o n. 39, fasc. 25 (già in OC, XXXV, p. 340): «L.D.M. 1750 7 Marzo / In ordine alla sud[et]ta scrittura d'obligazione 2 9bre 1748 del Sig.r Cesare Darbes Comico col N.H. s Fran[ces]co Vendramin si dichiara, e resta convenuto alla presenza dell' Ill[ustriss]imo Sig. Conte de Minelli, che dovendo esso Darbes passare al servizio di d[et]ta S[u]a M[ae]sta si obliga al caso del suo ritorno in Italia di mantenere interamente al N.H. Vend[ram]in li patti tutti niuno eccettuato di d[et]ta scrittura; cosicche non avendo lui consumato, che un'anno delli cinque in essa nominati sarà tenuto consumare anche gli altri quattro, che rimangono, dovendo essi principiare il primo anno Comico dopo il suo, o del suo ritorno, non potendo però esso in allora recitare in alcun altro Teatro fuori, che in quello di d[ett]o N.H. Quando però detto N.H. rinpiarvi nel suo Teatro nel carattere di Pantalone il detto Darbes, e non potendo ciò fare, possi il Darbes sud[ett]o recitare in quel Teatro, che sarà di suo maggior vantaggio per quel solo anno senza alcuna contradizione, e ciò in ordine alle condizioni della scrittura soprannominata. Obligandosi vice versa d[ett]o N.H. Vend[ram]in a mantenere a d[et]to Darbes quanto in essa è espresso in raporto di lui N.H. e perché a motivo di sola, e graziosa condiscendenza hà il N.H. sud[et]to esborsato al sud[et]to Darbes anticipatamnte D 25 correnti da L 6:4 per D, che sono L 155 – come appare da ricevuta del medesimo 16 9bre 1748, e questi in raporto all'anno comico 1750, così esso Darbes si obliga adesso per allora, chiamandosi vero, e real debitore delli D 25, o siano L 155 – di bonificare la sud[et]ta summa, e scontarla nel primo anno del suo ritorno, nel quale darà di nuovo principio alla manutenzione della d[et]ta scrittura, com'è di giusto, e conveniente è in confermazione di quanto è espresso di sopra sarà la medesima sottoscritta. / Io Cesare Darbes affermo e prometo q[uan]to di sopra»

⁸⁷ KLIMOWICZ-ROSZKOWSKA, 1986, pp. 86 e 88.

⁸⁸ Inoltre il 18 gennaio 1754 è rappresentata una commedia attribuita a Cesare d'Arbes intitolata *Li tre fratelli gemelli* e nel carnevale 1755 si annovera *Li tre fratelli somiglianti* sempre di D'Arbes [cfr. KLIMOWICZ-ROSZKOWSKA, 1986, p. 89].

Non poco lungi da quella città s'incontrò Taberino che curioso d'essere istruito come, e perche il pellegrino seco avesse la balbetante fanciulla; ed intesa la strana avventura mostrossi intenerito, prevalendosi dell'occasione, raccolse Aurelia adottandola per figlia; e ciò per non perdere un opulente eredità lasciata da Cassandro suo cognato, quale dichiarò erede universale il primo figlio, maschio o femina che nato fosse da Ortensia sua sorella e moglie di Taberino.

Ed in fatti, successe nello stesso tempo, che da dolori del parto ne fù Ortensia assalita, e nell'atto di dar la vita al suo frutto lasciò Taberino privo della moglie, e della prole.

E perciò le combinazioni di questi accidenti accaduti, lo fecero risolvere a pubblicare in Verona la morte d'Ortensia, e riconoscere l'incognita bambina per sua legittima figlia.

Taberino appresso di cui Aurelia già fatta adulta e come figlia educata, pensò procurarli un vantaggioso matrimonio, e col mezzo d'amici si stabilirano le accordate nozze con Zanetto Bisognosi in Bergamo.

Fratanto Tonino in Venezia, amante corrisposto divenne di Rosaura giovane d'assai buona famiglia; gli accadesse un giorno mentre sen stava favellando con la sua amata, che un certo gentiluomo pretensore anch'esso di Rosaura lo provocò, ed insultò di parole alle quali successero le minaccie: per il che, non potendo Tonino più tollerare l'ingiurie, trasportato dallo sdegno, e dall'ira, diede all'orgoglioso rivale una solenne guanciata, ed in seguito con l'armi lo fece vergognosamente fuggire.

Risolve Tonino dopo l'accadutoli, subito mandar Rosaura in Verona raccomandata a Florindo gentiluomo suo intimo amico, ed egli dopo assetati li suoi domestici affari, sarebbesi ricovrato anch'esso nella predetta città.

Il principio dell'azione comincia nel giorno appunto ch'ambidue li fratelli capitano in Verona, senza alcuna intelligenza l'uno dell'altro. Tonino per giunger Rosaura, e Zanetto per vedere la sposa; ma la somiglianza di questi gemelli somministra piena ed ampia materia a gl'equivoci giocosi, che formano il bello ed il vago della presente Comedia.

Fin da una rapida lettura si evince l'ampio spazio dedicato al racconto delle vicende legate alle due protagoniste femminili: Aurelia(-Rosaura) promessa sposa a Zanetto e Rosaura(-Beatrice) amante di Tonino⁸⁹. Come si è visto la commedia de *I due gemelli veneziani* si fonda sulla duplicazione tematica o caratteriale dei personaggi, così anche le protagoniste femminili, amanti dei due rispettivi fratelli gemelli, si sdoppiano, tanto da diventare complementari. Infatti nella versione di Dresda si chiama Rosaura colei che nel testo di Goldoni è Beatrice e viceversa Aurelia nella messa in scena a Venezia è Rosaura. Se Rosaura corrisponde alla prima amorosa, si può concludere che il ruolo può valere tanto per Rosaura stessa, tanto per Beatrice. La divisione ruolo-parte, che nella logica della messa in scena dovrebbe tradurre l'organizzazione della compagnia, in realtà in questo caso non dovrebbe sorprendere. Innanzitutto duplicando il protagonista maschile (Zanetto e Tonino) vi è la necessità di instaurare una corrispondenza per duplicazione con la protagonista femminile (Rosaura e Beatrice). Inoltre se si considera lo spazio concesso alle due vicende, esso è equivalente in numero di scene: nel primo atto alla storia di Zanetto-Rosaura sono dedicate nove scene (dalla prima alla nona) e altrettante a quella di Tonino-Beatrice (dalla decima alla sedicesima e dalla diciannovesima alla ventesima),⁹⁰ una situazione analoga si ravvisa nel secondo atto con una suddivisione di sei scene per ciascuno intreccio, però con un ribaltamento delle coppie: Tonino [creduto Zanetto]-Rosaura occupano le scene II-3/4/9/10/11/12 e Zanetto [creduto Tonino] – Beatrice le scene II-15/16/17/18/19/20.

Le due protagoniste femminili e l'elemento romanzesco

Ancor più sorprendente è l'analisi del contenuto delle vicende di Rosaura e Beatrice che presuppone un'influenza diretta con il genere romanzesco. La riconduzione al modello di riferimento delle vicende della piccola Rosaura appare evidente: la *lettiga* in cui la bambina in fasce viaggiava insieme alla madre per raggiungere una determinata città alla quale non arriverà mai, viene assalita e derubata da un gruppo di *ribaldi*, che lasciano in vita solo la piccola, poi ritrovata da un pellegrino e affidata alle cure di un

⁸⁹ La Rosaura del testo goldoniano diventa nella messa in scena di Dresda Aurelia, mentre Beatrice diviene Rosaura: per evitare equivoci nell'analisi mantengo i nomi del testo nella stampa Paperini.

⁹⁰ Sono considerate anche le scene in cui i protagonisti non sono direttamente presenti, ma che afferiscono a tale intreccio.

uomo che la cresce e la educa fino all'età di vent'anni, quando, dopo una serie di avventure, scopre finalmente i suoi veri natali. Tutti questi elementi concordano perfettamente con la trama del romanzo di Pierre Carlet de Marivaux, *La vie de Marianne*, uscito in undici puntate tra il 1731 e il 1742 e rimasto incompiuto. Un intreccio secondario rispetto alla trama principale della commedia, ma di grande importanza per la rimodulazione della storia dei due gemelli, e infatti richiamato nel corso della commedia in tre ampie riprese (I-5, III-19 e 26). Inoltre nel finale della commedia la vicenda secondaria di Rosaura si inserisce nella trama principale, in cui la sorella ritrovata andrà a lenire la perdita del fratello morto («Sorella cara, son consolà averve trovà vu, ma me despiase la morte del povero Zanetto»⁹¹): la morte, e in scena, del 'doppio' gemellare e la scoperta di una sorella *incognita*, ovvero le due grandi novità rispetto all'intreccio dei modelli precedenti, coincidono nella loro 'novità' romanzesca. E ancora, Beatrice, una donna costretta a fuggire per i gesti efferati tra un amante e il rivale, destinata a vagare in una città sconosciuta pur di ricongiungersi all'amato e con lui convolare a nozze, richiama indubbiamente Rosaura, la protagonista dell'*Incognita*, commedia goldoniana volutamente romanzesca.

Già in I-5 alla richiesta di Rosaura a Brighella di conoscere meglio la famiglia di Zanetto, suo futuro sposo, il racconto è incentrato sulle vicende di una bambina da anni dispersa: il pubblico fin dalle prime scene riesce a inquadrare la natura romanzesca, e forse anche l'allusione a Marivaux, di questo intreccio.

ROSAURA Narrami, o Brighella, come hai conosciuto questa famiglia in Venezia, e dimmi per qual cagione il signor Zanetto sia stato allevato a Bergamo.

BRIGHELLA Mi serviva in Venezia un mercante ricchissimo, amigo intrinseco del fu sior Pantalon dei Bisognosi, padre de sti do fradelli zemelli. El sior Pantalon, oltre de questi, l'aveva anca una femena, e questa el l'ha mandada a Bergamo a un so fradello, per nome chiamato Stefanello, ricco e senza eredi, dove prima l'aveva mandà anca el sior Zanetto. Ho sentio a dir, praticando in quella casa, che la femena s'aveva perso; che a Bergamo no l'è arrivada, e che la s'è smarrida, non se sa come, per viazo; e mai più i ghe n'ha avudo nova: e questo è quanto ghe posso dir circa alle persone de sta fameggia. In quanto po al grado e alle facultà, la casa Bisognosi in Venezia fa bona fègura in Piazza, e la passa per una delle più comode tra i marcanti.⁹²

Al racconto di Brighella si aggiunge quello ben più dettagliato di Colombina in III-19, che permette a Tonino di associare le vicende di Rosaura a quelle di Flaminia, la sorella dispersa:

COLOMBINA Ed in che modo! E perché io ho prese le vostre parti, ed ho parlato in vostra difesa, ha principiato a strapazzarmi, come se fossi una bestia. Pettegola, sfacciata: se non si sapesse chi è, la compatirei.

TONINO Mo no xela fia del sior Dottor?

COLOMBINA Eh! il malanno che la colga. È una venuta di casa del diavolo; trovata per le strade da un pellegrino.

TONINO Ma come? Se sior Dottor dise che la xe so fia?

COLOMBINA Perché ancor egli è un vecchio birbone; lo dice per rubare un'eredità.

TONINO (Eh, l'ho ditto che quel Dottor xe un poco de bon). (*da sé*) Donca siora Rosaura no se sa de chi la sia fia?

COLOMBINA Non si sa e non si saprà mai.

TONINO Quanto xe che la passa per fia del Dottor?

COLOMBINA L'ebbe in fasce da bambina quella bella gioja.

TONINO Quanti anni gh'averala?

COLOMBINA Lei dice che n'ha ventuno; ma credo non conti quelli della balia.

TONINO No la pol gnanca aver de più. Diseme, fia; sto pellegrin da dove vegnivelo?

COLOMBINA Da Venezia.

TONINO E dove alo trovà quella putela ?

COLOMBINA Dicono alle basse di Caldiera, tra Vicenza e Verona.

TONINO Gierela in fasce?

COLOMBINA Sicuro, in fasce.

TONINO L'aveu viste vu quelle fasce?

COLOMBINA Il signor Dottore mi pare che le conservi; ma io non le ho vedute.

⁹¹ MN, II, p. 238, III-scena ultima.

⁹² Ivi, pp. 161-162, I-5.

TONINO Ma sto pellegrin come l'avevelo abua? Gierela so fia? Cossa gh'avevela nome?
 COLOMBINA Non era sua figlia; ma la trovò sulla strada, dove gli assassini avevano svaligiati alcuni passeggi, e questa bambina rimase colà viva per accidente. Il nome poi né pur egli lo sapeva, ed il signor Dottore le impose quello di Rosaura.
 TONINO (Oh questa è bella! Stè a veder che la xe Flaminia mia sorella, giusto persa tra Vicenza e Verona, quando xe stà sassina la mia povera mare, che la menava a Bergamo). (*da sé*)
 COLOMBINA (Che diavolo dice tra sé?) (*da sé*)
 TONINO Saveu che ghe fusse in te le fasse una medaglia col retratto de do teste?
 COLOMBINA Mi pare di averlo sentito dire. Ma perché mi fate tante interrogazioni?
 TONINO Basta... lo saverè... (Questa xe mia sorella senz'altro. Cielo, te ringrazio. Vardè che caso! Vardè che accidente! Do fradei! Una sorella! Tutti qua! Tutti insieme! El par un accidente da commedia). (*da sé*)
 COLOMBINA (Sta a vedere che costei si scopre figlia di qualche signor davvero). (*da sé*) Signore, se mai la signora Rosaura fosse qualche cosa di buono, avvertite a non dirle che ho sparato di lei, per amor del cielo.
 TONINO No no, fia, no ve dubitè. Za so che el mestier de vualtre cameriere xe dir mal delle patrone, e che ve contenteressi de zunar pan e acqua, più tosto che lasar un zorno de mormorar. (*parte*)⁹³

Alla fine del racconto, Tonino sbalordito dirà: «TONINO Basta... lo saverè... (Questa xe mia sorella senz'altro. Cielo, te ringrazio. Vardè che caso! Vardè che accidente! Do fradei! Una sorella! Tutti qua! Tutti insieme! El par un accidente da commedia)»; gli accidenti non sarebbero tanto da commedia, ma piuttosto da romanzo, anzi da uno in particolare, *La vie de Marianne* di Marivaux. Alla luce di questi rimandi, che il romanzo venga ripreso anche da Chiari giusto nel carnevale 1751 non deve per nulla stupire. Certamente *La vie de Marianne* è uno dei testi di maggior successo intorno alla metà del secolo a livello europeo e Tevernin ne propone una traduzione tra il 1746-48: forse Chiari sfrutta la scia aperta da questa grande popolarità. Tuttavia l'abate deve essere stato colpito dal trionfo riscontrato dal primo esperimento di ripresa diretta di un romanzo, attuato giusto qualche mese prima da Goldoni con la *Pamela* (la prima veneziana è del 28 novembre 1750). Non solo, ma proprio nel settembre del 1750 Goldoni aveva stampato il primo tomo Bettinelli, al cui interno si trovavano anche *I due gemelli veneziani*. Quindi è probabile che l'abate abbia sfruttato sia il successo del romanzo di Marivaux, sia dell'esperimento goldoniano della *Pamela*, per lanciare un nuovo genere attrattivo nei riquadrati teatri Grimani.

Si torni alla storia di Rosaura. Le vicende della bambina sono un *leitmotiv* dell'intera commedia, tanto che nel terzo atto Tonino prima chiede informazioni a Brighella (III-18),⁹⁴ poi nel finale della commedia (III-26) Dottore svela la vera identità della figlia:

DOTTORE O Zanetto, o Tonino, se non isdegnate di meco imparentarvi, potete sposar mia figlia. (Egli sarà ancora più ricco del fratello, per cagion dell'eredità). (*da sé*)
 TONINO Son qua, son pronto a sposar vostra fia.
 DOTTORE Datele dunque la mano.
 TONINO Ma dov'ela vostra fia?
 DOTTORE Eccola qui.
 TONINO Eh via, me maraveggio de vu. Questa no xe vostra fia.
 DOTTORE Come! Che cosa dite?
 TONINO Orsù, so tutto. So del pellegrin. So ogni cossa.
 DOTTORE Ah pettegola, disgraziata! (*a Colombina*)
 COLOMBINA Ma io non so nulla, vedete...
 TONINO Diseme, sior Dottor, quella medaglia che gh'avè trovà in te le fasse, la gh'averessi?
 DOTTORE (E di più sa ancora della medaglia?) (*da sé*) Una medaglia con due teste?
 TONINO Giusto: con do teste.
 DOTTORE Eccola, osservatela, è questa?
 TONINO Sì ben, l'è questa. (Fatta far da mio pare, quando che l'ha abù i do zemelli). (*da sé*)

⁹³ MN, II, pp. 224-225, III-19.

⁹⁴ Ivi, p. 223, III-18: «BRIGHELLA La me diga, cara ella, e la perdona della curiosità. Ala mai savesto gnente de so sorella? / TONINO Mai. Ah, savè anca vu che la s'ha perso? / BRIGHELLA Siguro. Quante volte me l'ha dito la bona memoria de so sior pare. / TONINO Ma! no gh'è altro; mentre che mio pare la mandava a Bergamo, la s'ha smario, e no se sa come. / BRIGHELLA Cossa vorla far? Una dota de manco.»

DOTTORE Già che il tutto è scoperto, confesso Rosaura non esser mia figlia, ma essere una bambina incognita, trovata da un pellegrino alle basse di Caldiera, fra Vicenza e Verona. Mi disse il pellegrino essere rimasta in terra, sola e abbandonata colà ancora in fasce, dopo che i masnadieri avevano svaligiati ed uccisi quelli che in cocchio la custodivano. Io lo pregai di lasciarmela, ei mi compiacque, e come mia propria figlia me l'ho sinora allevata.

TONINO Questa xe Flaminia mia sorella; andando da Venezia a Val Brambana in Bergamasca la mia povera mare, per desiderio de veder Zanetto so fio, e con anemo de lassar sta putela a Stefanello mio barba, i xe stai assaltai alle basse de Caldiera, dove l'istessa mia mare e tutti della so compagnia xe stai sassina, e ella, in grazia dell'età tenera, bisogna che i l'abbia lassada in vita.

ROSAURA Ora intendo l'amore che aveva per voi. Era effetto del sangue. (*a Tonino*)

TONINO E per l'istessa rason anca mi ve voleva ben.⁹⁵

Un altro elemento che induce a credere che vi sia stata un'intermediazione della commedia di Goldoni nelle scelte di Chiari per la composizione della *Marianna*, consiste nel ruolo risolutivo affidato ai servi, a Colombina e in particolare a Brighella. Quest'ultimo è colui che scena dopo scena svela alcuni dettagli che nel loro insieme permettono la ricostruzione della storia dei tre fratelli.⁹⁶ Brighella avendo lavorato a Venezia conosce molto bene la famiglia di Pantalone dei Bisognosi (il servo è colui che lega/riconosce la famiglia, prima/dopo l'incidente, a Venezia e fuori Venezia). Questa è una delle novità che Chiari inserisce nella *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, per cui la maschera di Arlecchino, anni prima a servizio dei genitori di Marianna a Venezia, diventa la chiave risolutiva della vicenda.⁹⁷

Non solo le protagoniste introducono nella commedia degli antefatti di matrice romanzesca, ma loro stesse sono l'immagine di due figure complementari di eroismo romanzesco. Rosaura rappresenta la protagonista dibattuta tra stato e natura: nonostante sia presunta figlia di un padre degenerato e vittima delle tresche della servetta (fondamentalmente Dottore e Colombina sono gli unici a sapere che le origini di Rosaura siano incognite e dunque a non conoscere il suo reale stato d'appartenenza), riesce comunque a essere un esempio di virtù e d'onore (dunque la natura prevale sullo stato sociale). In I-8 Rosaura viene riconosciuta da Pancrazio come «eroina del nostro secolo», ma le protagoniste del XVIII secolo, in grado di «eroiche imprese della vostra virtù», non possono che essere quelle dei romanzi, sulla scia aperta da Marianna, da Pamela o da Gianette. Questo appellativo nasce a seguito della scena I-7, in cui Zanetto tenta di abbracciare Rosaura, ma la fanciulla offesa, si difende con un sonoro schiaffo capace di mettere in fuga il futuro marito. Al racconto dell'accidente (I-8), non senza un pizzico di malizia, Pancrazio loda l'eroico comportamento della fanciulla, in grado di esaltare le doti della propria integrità:

⁹⁵ MN, II, pp. 233-234, III-26.

⁹⁶ Ivi, p. 161, I-4: «ROSAURA Dimmi un poco, Brighella, tu che hai veduto il signor Zanetto, che ti pare di lui? È bello? È grazioso? / BRIGHELLA Ghe dirò siora; circa alla bellezza no gh'è mal: l'è zovene, e el pol passar; ma, per quel poco che ho visto, el me par molto gnocco. Nol saveva gnanca da che banda smontar da cavallo. Al viso el someggia tutto a un altro so fradello zemello, che gh'ha nome Tonin, el qual sta sempre a Venezia, dove ho avudo occasion de conosserlo: ma se el ghe someggia in tel viso, nol ghe someggia in tel resto, perché quello l'è spiritoso e disinvolto, e questo el par un zocco taggià colla manera.»; ivi, pp. 191-192, II-9: «BRIGHELLA Son qua a servirla. Cossa comandela? / TONINO Chi seu vu, sior? / BRIGHELLA Son servitor de casa. / TONINO (Cancarazzo! Livrea?) (*da sé*) Diseme, amigo, la vostra patrona fala grazia, o vaghio via? / BRIGHELLA Adesso la vago subito a far vegnir. Perché mi, sala, son servitor antigo de casa, e anca bon servitor della fameggia Bisognosi. / TONINO Me cognosseu mi? / BRIGHELLA Ho cognossuo el so signor fradello. Un zovene veramente de garbo. / TONINO Dove l'aveu cognossù? / BRIGHELLA A Venezia. / TONINO Donca l'averè cognossù putelo. / BRIGHELLA Anzi grandò e grosso... Ma vien la patrona. / TONINO No no, diseme. Come l'aveu cognossù a Venezia grandò e grosso? / BRIGHELLA La me perdona, bisogna che vada. Se parleremo meggio: all'onor de servirla. (*parte*)»; ivi, pp. 196-197, II-11: «BRIGHELLA Obbligatissimo alle so grazie. Ah, veramente la casa Bisognosi xe sempre stada generosa. Anca el so sior fradello a Venezia el giera cussì liberal. / TONINO (E tocca via co sto mio fradello a Venezia). (*da sé*) Ma quando l'aveu cognossù mio fradello a Venezia? / BRIGHELLA Sarà una cossa de do anni incirca. / TONINO Do anni? Come do anni? / BRIGHELLA Sior sì; perché mi giera a Venezia...»; ivi, pp. 222-223, III-18: «TONINO Diseme, amigo, avè cognossù mio fradello a Venezia? / BRIGHELLA Certo che l'ho cognossù. / TONINO Me someggielo? / BRIGHELLA I par un pomo spartio. No se pol dir che no i sia do zemelli. / TONINO E xe do anni che no l'avè visto? / BRIGHELLA Do anni in circa. / TONINO Mio fradello... / BRIGHELLA Sior sì, el sior Tonin. / TONINO E mi mo chi songio? / BRIGHELLA O bella! el sior Zanetto. / TONINO Che vien da... / BRIGHELLA Da Bergamo, a sposar la siora Rosaura. / TONINO Bravo! Vu savè tutto, sè un omo de garbo. (Adesso capisso el negozio). (*da sé*)»
⁹⁷ Supra p. 203 (*Marivaux e Pietro Chiari: il Dittico della Marianna*).

ROSAURA Poter del mondo! che uomo improprio! che giovine sfacciato! non mi sarei mai creduta una tale temerità in colui, che sembra a prima vista uno sciocco. Ma appunto questi guarda basso sono quelli che ingannano più degli altri. Noi altre donne mai non ci dovremmo trovare da sola a solo cogli uomini. Sempre s'incontra qualche pericolo. Me l'ha detto tante volte quel buon uomo del signor Pancrazio... Ma eccolo che viene; veramente nel di lui volto si vede a chiare note la bontà del suo cuore.

[...] ROSAURA Ora sappiate che costui [Zanetto] è uno sciocco, ma però temerario.

PANCRAZIO La temerità è propria di gente sciocca.

ROSAURA Mio padre mi fece subito abboccare con esso lui.

PANCRAZIO Male.

ROSAURA Poi seco lui ancora mi lasciò sola.

PANCRAZIO Peggio. [...]

ROSAURA Mi provocò a segno ch'io gli diedi uno schiaffo.

PANCRAZIO Oh, brava, oh saggia, oh esemplare fanciulla! oh degna d'esser descritta nel catalogo dell'eroine del nostro secolo! Non ho lingua bastante per lodare la savia risoluzione del vostro spirito. Così si trattano cotesti insolenti; così si mortificano questi irriverenti del sesso. Oh mano eroica, oh mano illustre e gloriosa! Lasciate che per riverenza ed ammirazione imprima un bacio su quella mano, che merita gli applausi del mondo tutto. *(le prende la mano, e la bacia teneramente)*

[...] ROSAURA Signor Pancrazio, sono certa della vostra bontà. Siete troppo interessato per i vantaggi di questa casa, per non isperare da voi ogni più segnalato favore. Però, se devo dirvi la verità, il signor Zanetto non mi dispiace, e se non fosse così sfacciato, forse forse...

PANCRAZIO Oibò, oibò, chiudete l'incauto labbro, e non oscurate con sentimenti sì vili l'eroica impresa della vostra virtù. Via, odiate anzi un oggetto così abbominevole. Chi non sa esser modesto, mostra di non aver la ragione che lo governi. Il vostro merito d'altro oggetto più nobile vi rende degna. Non fate mai più ch'io vi senta a pronunziare quel nome.

ROSAURA Dite bene, signor Pancrazio. Perdonate la mia debolezza. Vado a dire a mio padre che non lo voglio.⁹⁸

A partire dalla scena I-10 viene inserita la vicenda d'amore tra Beatrice e Tonino. La fanciulla vestita con abiti da viaggio è accompagnata da un servitore ed è appena arrivata a Verona, dove, accolta in casa di Florindo, attende l'arrivo di Tonino per celebrare le nozze clandestine e con lui fuggire a Milano. Tuttavia lontana dalla sua famiglia e sola, non riceve notizie del suo amato ed è decisa a tornare in incognito in laguna per cercarlo. Florindo la vuole trattenere perché in cuor suo ne è innamorato. Ad ambire all'amore della fanciulla Florindo non è il solo, infatti Lelio l'ha perseguita durante tutto il viaggio, tanto da costringere Beatrice a scappare per evitare qualche ulteriore impertinenza.

BEATRICE Sono ormai sei giorni ch'io sto attendendo il signor Tonino, con cui passar dovevo a Milano; e non per anco lo vedo a comparire. Dubito che siasi pentito di seguirmi, oppure che qualche strano accidente non lo trattenga in Venezia; senz'altro voglio partire, e chiarirmi in persona di questo fatto.

FLORINDO Ma questa, perdonatemi, è un'imprudenza; volete ritornar a Venezia, da dove, per consiglio del signor Tonino, siete fuggita? Se vi trovano i vostri parenti, siete perduta.

BEATRICE Venezia è grande: s'entra di notte: farò in modo che non sarò conosciuta.

⁹⁸ MN, II, pp. 165-166, I-8. Esistono altri esempi nei quali Rosaura è messa a dura prova, ma la fanciulla riesce in ogni circostanza a difendere la propria virtù. Ad esempio in II-3 Colombina saluta Tonino creduto Zanetto e lo invita a entrare in casa perché la sua padrona gli vorrebbe parlare: «TONINO (Ho inteso. Solite avventure dei forestieri). *(da sé)*». [ivi, p. 185, II-3]. Il ragazzo suppone che Colombina sia mezzana di Rosaura e crede che entrambe puntino al bauletto con le gioie. Dato che anche il padre, Dottore, asseconda l'incontro, Tonino non vi vede nulla di male e accetta giusto per divertirsi un poco. I due giovani si incontrano (II-10) e dopo una serie di malintesi, Rosaura vuole accelerare il matrimonio, Tonino sulle prime fraintende 'darmi la mano' con una richiesta licenziosa e caldeggia di buon gusto, ma, scoperte le vere intenzioni, arretra, riconosce nella fanciulla della virtù, nonostante abbia un padre sciagurato: «Recusandole co sta bella virtù, la le merita più che mai. La xe una zovene de garbo, e xe peccà che la gh'abbia un pare cussì scellerato.» [ivi, p. 196, II-10]. Tonino spiega di non aver mai parlato con Dottore di matrimonio e sospetta che il padre voglia approfittare di lei: «ROSAURA Io resto molto mortificata per un tal accidente. Senza la speranza che foste mio sposo, non avrei avuto il coraggio di mirarvi in faccia. Se mio padre m'inganna, il cielo glielo perdoni. Se voi mi schernite, siete troppo crudele. Pensateci bene, e in ogni caso rammentate ch'io vi amo, ma coll'amore il più onesto e il più onorato del mondo. *(parte)*» [ivi, p. 196, II-10].

FLORINDO No, signora Beatrice, non isperate ch'io vi lasci partire. Il signor Tonino a me vi ha indirizzata, a me vi ha raccomandata, ho debito di trattenervi, ho debito di custodirvi; così vuole la legge dell'amicizia (e così richiede la forza di quell'amore, che a lei mi lega). (*da sé*)

BEATRICE Non vi lagnate, se ad onta del vostro volere mi procaccio da me stessa il modo di partire. Sapré trovare la Posta, e sapré col mio servo ritornare a Venezia, se con esso sono venuta a Verona.

FLORINDO Oh, questo sì che sarebbe il massimo degli errori. Non mi diceste voi stessa che un certo Lelio per viaggio vi ha di continuo perseguitata? E non l'ho veduto io stesso qui in Verona raggirarsi sempre d'intorno a voi, a segno tale che più volte ho quasi seco dovuto precipitare? Se tornate a partire, ed egli giunge a penetrarlo, non vi esimerete da qualche insulto.⁹⁹

Lelio sopraggiunge improvvisamente nella scena successiva (I-11), vuole offrire i suoi denari, il suo calesse, i suoi servitori e la sua protezione per accompagnare Beatrice a Venezia. Tra Florindo e Lelio, due rivali in amore, inizia un focoso diverbio che sfocia in un duello con tanto di spada alla mano, durante il quale Beatrice scappa e ripara nell'albergo vicino:

LELIO In amore vi vuole audacia. A che servono tante inutili cerimonie? Via, andiamo. (*la vuol prender per mano, ed ella si ritira*)

FLORINDO Abbiate creanza, vi dico. (*gli dà una spinta*)

LELIO A me questo? A me, temerario? A me, che uomo del mondo non può vantarsi d'avermi guardato con occhio brusco, che non abbia anche pagato col sangue il soverchio suo ardire? Sai tu chi sono? Sono il marchese Lelio, signor di Monte Fresco, conte di Fonte Chiara, giurisdicente di Selva Ombrosa. Ho più terre che tu non hai capelli in quella mal pettinata parrucca, ed ho più centinaia di doppie, che tu non hai avuto bastonate.

FLORINDO Ed io credo che tu abbia più pazzie nel capo, di quel che vi sieno arene nel mare e stelle nel cielo. (Chi non lo conoscesse? Si vanta conte, marchese, ed è nipote del dottor Balanzoni). (*da sé*)

LELIO O venga meco la donna, o tu caderai vittima del mio sdegno.

FLORINDO Questa donna vien da me custodita: e se hai che pretendere da me, ti risponderò colla spada.

LELIO Povero giovine! Ti compatisco. Tu vuoi morire, non è così?

BEATRICE (Signor Florindo, non vi cimentate con costui). (*piano a Florindo*)

FLORINDO (Eh, non temete. Abbasserò io la sua alterigia). (*a Beatrice*)

LELIO Vivete ancora, che siete giovine, e lasciatemi questa donna. Delle donne n'è pieno il mondo. La vita è una sola.

FLORINDO Stimo più della vita l'onore. O partite, o impugnate la spada. (*mette mano*)

LELIO Non sei mio pari, non sei nobile, non mi vo' batter teco.

FLORINDO O nobile, o plebeo, così si trattano i vili tuoi pari. (*gli dà una piattonata*)

LELIO A me questo! Dei tutelari della mia nobiltà, assistetemi nel cimento. (*pone mano*)

FLORINDO Ora vedremo la tua bravura. (*si battono*)

BEATRICE Oh me infelice! Non vo' trovarmi presente a qualche tragedia. Mi ritirerò nell'albergo vicino. (*Nel mentre che li due si battono, Beatrice parte col Servo*)¹⁰⁰

Leggendo queste due scene è spontaneo il confronto per analogia con l'apertura de *L'incognita*: in I-1 Florindo è in fuga con Rosaura per convolare a nozze e mettersi in salvo dall'impertinente Lelio che la perseguita. Il ribaldo sopraggiunge all'improvviso (I-2), sguaina la spada e si cimenta in un duello contro Florindo, da questo momento Rosaura si separa dall'amato e trova rifugio in casa di Ottavio. Vi sarebbe quindi un'analogia connotazione caratteriale tra i due personaggi maschili: se ne *I due gemelli veneziani* Beatrice accusa Lelio di essere un impertinente e Florindo si dichiara un uomo d'onore, ne *L'incognita* Lelio incarna per antonomasia un figlio dissoluto e degenerato, mentre Florindo è l'amante valoroso e fidato.¹⁰¹ Non solo i nomi di scena, ma anche quelli degli attori corrisponderebbero ai ruoli interpretati:

⁹⁹ MN, II, pp. 167-168, I-10.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 170-171, I-11.

¹⁰¹ Lelio: «BEATRICE Mi sembrate un bell'impertinente.» [ivi, p. 170, I-11]. Florindo: «FLORINDO [...] Sono un uomo d'onore.» [ivi, p. 169] e «LELIO Eh, vi conosco alla cera; siete un giovine di garbo.» [ivi, p. 170]. Ne *L'Incognita*: «ROSAURA Deh signore, per carità, difendetemi. Un traditore m'insidia. / OTTAVIO [...] Ma chi è il vostro persecutore? / ROSAURA Lelio, figlio di quell'onorato mercante... / OTTAVIO Sì, lo conosco, il figlio di Pantalone: figlio indegno / [...] / OTTAVIO E chi è l'oggetto de' vostri amori? / ROSAURA Florindo, quel giovane cittadino che abita in questa terra. / OTTAVIO Sì, conosco anche lui. Giovane di buoni e morigerati costumi.» [ivi,

nella compagnia Medebach Luzio Landi ha il nome d'arte di *Lelio*, mentre Francesco Falchi quello di *Florindo*.

Vi sarebbe una differenza nell'epilogo della storia: se nell'*Incognita* Lelio rimane fedele alla sua immagine di ribaldo tanto da decretarne un triste esito e Florindo rappresenta l'innamorato al quale la protagonista riesce a congiungersi; ne *I due gemelli veneziani* Florindo è un amico traditore e solo nella conclusione si pente e chiede perdono delle proprie azioni, mentre Lelio è un cavaliere impulsivo che agisce per istinto delle proprie passioni nobili, il quale finirà per sposare Rosaura.

Le scene in cui compare Lelio hanno un forte richiamo alla tradizione cavalleresca.¹⁰² Ad esempio nella scena I-12 durante il combattimento, Florindo cade a terra e Lelio lo minaccia di morte con la spada al petto. A difendere l'amico interviene Tonino che, in nome dell'onore, vieta di minacciare a morte un uomo indifeso e cerca di punire l'assalitore. I due mettono mano alla spada e Lelio finisce a terra. Tonino lo disarmo, si prende questa soddisfazione e gli salva la vita. Lelio parte, ma riserva per Tonino la sua vendetta. Le numerose scene di duello (ben quattro) rispettano le regole cavalleresche, a qualsiasi costo, anche se la passione d'amore annebbia la razionalità dei protagonisti. Le gesta di Lelio sembrano ricalcare quelle di un cavaliere ardente d'amore e geloso, la passione lo porta alla pazzia e le sue azioni sono impulsive e incontrollabili. Nell'*Incognita* il personaggio subisce un'evoluzione meno nobile e degenerativa: è un personaggio esagerato non perché erede della tradizione cavalleresca, ma perché prepotente, è un figlio temerario e imprudente, incorreggibile, degno di essere punito e perfino rinnegato dal padre.

LELIO M'inchino all'elevato, anzi altissimo invidiabil merito del più celebre eroe dell'adriatico cielo.

TONINO Servitor strepitosissimo della sua altitonante grandezza.

LELIO Perdoni, se colla noiosa articolazione de' miei accenti ardisco offendere il timpano de' suoi orecchi.

TONINO Regurgiti pure la tromba de' suoi eloqui, che io lasserò toccarmi non solo el timpano, ma ancora el tamburo.

LELIO Sappia ch'io sono delirante.

TONINO Me ne son accorto alla prima.

LELIO Amore cogli avvelenati suoi strali feri l'impenetrabil mio core.

TONINO Sarave poco ch'el v'avesse ferio el cor: l'è che el v'ha ferio anca el cervello.

LELIO Ah, signor Zanetto, voi che siete della famiglia de' Bisognosi, soccorrete chi ha bisogno di voi.

TONINO La gh'ha bisogno de mi? Mo per cossa?

p. 801-802, I-4].

¹⁰² In II-17 (ivi, p. 205) Florindo induce Beatrice a credere al tradimento di Tonino, perché impegnato in parola con Rosaura. La fanciulla è disperata: «BEATRICE Oh stelle! E sarà vero quel che mi dite? [...] Se Tonino mi abbandona, voglio morire.» [Ivi, p. 205]. Sennonché l'amore cavalleresco dei due rivali, Lelio e Florindo, si trasforma in uno spirito sempre pronto a soccorrere la propria amata, questa scena pare un concertato incalzante: «FLORINDO Se Tonino v'abbandona, ecco Florindo pronto a' vostri voleri. / LELIO Se Tonino v'abbandona, ecco un eroe vendicatore de' vostri torti. / FLORINDO In me troverete un amante fedele. / LELIO Io colmerò il vostro seno delle maggiori felicità. / FLORINDO La mia nascita è nobile. / LELIO Io chiudo nelle vene un sangue illustre. / FLORINDO Di beni di fortuna non sono scarso. / LELIO Ne' miei erari vi sono le miniere dell'oro. / FLORINDO Spero non essere odioso agli occhi vostri. / LELIO Mirate in me il più bel lavoro della natura. / FLORINDO Ah, signora Beatrice, non badate alle caricature di un affettato glorioso. / LELIO Non vi lasciate sedurre da un cicisbeo, che combatte fra l'amore e la fame. / FLORINDO Sarò vostro, se mi volete. / LELIO Sarete mia, se v'aggrada.» [ivi, p. 206, II-18]. In II-19 (ivi, pp. 206-207) sopraggiunge Tonino e trova Beatrice attorniata dalle lusinghe di Florindo e Lelio. È furibondo, vuole vendica il proprio nome e ne pretende rispetto: se continuano su quel tono, minaccia possibili ritorsioni contro Lelio e Florindo. I due rivali si sentono umiliati e giurano una grandiosa vendetta: «FLORINDO Non son Florindo, se non mi vendico. / LELIO Non son chi sono, se non fo strage di quel temerario. / FLORINDO Amico, siamo entrambi scherniti. / LELIO Uniamoci nella vendetta. / FLORINDO Andiamo a meditarla. / LELIO La vivacità del mio spirito partorirà qualche magnanima idea. / FLORINDO Andiamo ad attaccarlo colla spada alla mano. / LELIO No, scarichiamogli una pistola nel dorso. / FLORINDO Questo saria tradimento. / LELIO Vincasi per virtute o per inganno, Il vincer sempre fu lodevol cosa. (parte) / FLORINDO Bell'eroismo del signor Lelio! Orsù, meglio è ch'io tenti solo le mie vendette. O sarà mia Beatrice, o passerà Tonino per la punta di questa spada. (parte)» [ivi, p. 207, II-20].

LELIO Perché ardo d'amore.
 TONINO E mi l'ho da consolar?
 LELIO Voi solo avete da risanar la mia piaga.
 TONINO Aséo! de che paese xela, patron?
 LELIO Sono del paese de' sventurati, nato sotto il cielo de' miseri ed allevato nel centro de' disperati.
 TONINO E el morirà all'ospeal dei matti.
 LELIO Troncherò il filo del laberintico mio discorso colle forbici della brevità. Amo Beatrice, la desidero, la sospiro; so che da voi dipende, la chiedo in dono alla vostra più che massima, più che esemplarissima generosa pietà.
 TONINO Anca mi col cortelo della schiettezza taggierò el groppo della risposta. Beatrice xe mia, e cederò tutti i tesori del Gange, prima de ceder le belle bellezze della mia bella. (Siestu maledio, che el me fa deventar matto anca mi). (*da sé*)
 LELIO Voi mi uccidete.
 TONINO Vi sarà un pazzo di meno.
 LELIO Ah ingrato!
 TONINO Ah scortese!
 LELIO Ah tiranno!
 TONINO Ah matto maledetto!
 LELIO Ma se il mio amore in furia si converte, tremerete al mio furore.
 TONINO Sarò qual impenetrabile scoglio agl'infocati dardi della vostra furibonda bestialità.¹⁰³

La follia d'amore è un male dilagante ne *I due gemelli veneziani*. La pazzia di Pancrazio per Rosaura lo conduce ad escogitare la scellerata morte del rivale (III-22/23/24/25) e addirittura a togliersi la vita (III-scena finale 28):

ARLECCHINO Savì cossa che v'ho da dir? Che voggio tornar alle vallade de Bergamo.
 PANCRAZIO Perché?
 ARLECCHINO Perché l'aria della città fa deventar matti. (*parte*)
 PANCRAZIO Per tutto il mondo spira un'aria consimile. La pazzia si è resa universale: chi è pazzo per vanità, chi per ignoranza, chi per orgoglio, chi per avarizia. Io lo sono per amore, e dubito che la mia sia una pazzia molto maggiore d'ogn'altra. (*parte*)¹⁰⁴

Ne *I due gemelli veneziani* non è Lelio il modello negativo, da correggere con la punizione o l'esclusione, il quale anzi, disperato perché non potrà mai essere corrisposto da Beatrice,¹⁰⁵ è presto consolato dalla mano di Rosaura e da trentamila ducati di dote.¹⁰⁶

¹⁰³ MN, II, p. 213, III-7.

¹⁰⁴ Ivi, p. 216, III-10. Questa follia dilagante investe anche Zanetto con una ricaduta del tutto comica e parodica. In III-11 (pp. 216-219) Zanetto ammette di bruciare d'amore per Rosaura e di voler concludere al più presto il matrimonio in preda a una sorta di frenesia d'amore: «ROSAURA Poverino! Certamente che la passione vi farebbe morire. / ZANETTO No la crede? Lontan da ella, son come el pesce fuera dell'acqua. Smanio, deliro per su sta porta, per lassarme cusinar in tel fogo della so vegnirmeghe a buttar in sen: se no la me agiuta, se no la me dà una man, darò un crepo davanti ai so occhi: cascherò sbasio crudeltae.» [ivi, p. 217, III-11].

¹⁰⁵ Ivi, pp. 235-236, III-27.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 234-235, III-26: «DOTTORE Ah, voi m'avete rovinato! / TONINO Mo perché? / DOTTORE Sappiate che da un mio fratello mi fu lasciata una pingue eredità di trenta mila ducati, in qualità di commissario e tutore di una bambina, chiamata Rosaura, unico frutto del mio matrimonio. La bambina è morta ed io perdeva l'eredità, poiché nel caso della di lei morte, il testamento sostituiva nell'eredità stessa un mio nipote. Mancata la figlia, per non perdere un patrimonio sì ricco, pensai di supporre alla morta Rosaura un'altra fanciulla: opportunamente mi venne questa alle mani, e coll'aiuto della balia, madre di Colombina, mi riuscì agevole il cambio. Ora, scoperto il disegno, non tarderò mio nipote a spogliarmi dell'eredità ed a voler ragione de' frutti sino ad ora malamente percetti. / TONINO Ma chi xelo sto vostro nevodo? / DOTTORE Un certo Lelio, figlio d'una sorella del testatore e mia. / TONINO Elo quel sior cargadura, che dise d'esser conte e marchese? / DOTTORE Appunto quegli.». Ivi, pp. 235-236, III-27: «TONINO Ghe sarave un remedio. / LELIO E quale? / TONINO Sposar la siora Rosaura co quindese mille ducati de dota, e altrettanti dopo la morte del sior Dottor. / LELIO Trenta mila ducati di dote? La proposizione non mi dispiace. / TONINO E la putta ghe piasea? / LELIO A chi non piacerebbe? Trenta mila ducati formano una rara bellezza. / TONINO Non occorre altro, e se farà tutto: qua in strada no stemo ben. Andemo in casa, e se darà sesto a ogni cossa. Beatrice xe mia, Rosaura sarà del sior Lelio. Ela contenta? (*a Rosaura*) / ROSAURA Io farò sempre il volere di mio padre. / DOTTORE Brava, ragazza. Voi mi date la vita. Caro signor Tonino, vi sono obbligato. Ma andiamo a far le scritture, prima che la cosa si raffreddi. / TONINO Cussi tutti sarà contenti.»

Il y a un personnage épisodique dans cette Piece qui fournit beaucoup de jeu, prépare et acheve la catastrophe. C'est un imposteur nommé *Pancrace*, qui étant l'ami du beau-pere futur de Zanetto, aspire à gagner le cœur ou la main de Rosaure, et se cache sous le manteau de l'hypocrisie.¹⁰⁷

Il vero colpevole della commedia, costretto ad spiare le proprie angherie addirittura con la morte, il vero motore dell'azione, è Pancrazio (come lo era Lelio nell'*Incognita*).

PANCRAZIO (*Avendo bevuto, sente l'effetto del veleno*) Amici, son morto, non v'è più rimedio. Ora discopro il tutto, ora che son vicino a morire. Amai la signora Rosaura, e non potendo soffrire ch'ella divenisse altrui sposa, avvelenai quell'infelice per liberarmi da un tal rivale. Oimè, non posso più. Moro, e moro da scellerato qual vissi. La mia bontà fu simulata, fu finta. Serva a voi il mio esempio, per poco credere a chi affetta soverchia esemplarità; mentre non vi è il peggior scellerato di quel che finge esser buono, e non è. Addio, amici: vado a morire da disperato. (*traballando parte*)¹⁰⁸

Pancrazio è un personaggio macchinoso, ipocrita (l'importante per lui è apparire saggio, onorato e prudente), simulatore e ingannatore: è capace di qualsiasi azione pur di conquistare il cuore di Rosaura. Se ne *I due gemelli veneziani* la finzione è usata come arma per la buona riuscita nelle proprie avventure d'amore, Pancrazio è un precursore di Lelio de *Il bugiardo*. Non solo, ma se a ogni personaggio corrisponde il suo doppio, gli equivoci nati dalle bugie si moltiplicano perché anche Florindo utilizza lo stesso espediente per riuscire nell'avventura d'amore con Beatrice. Florindo dal canto suo interpreta l'uomo falso e bugiardo che non esita a tradire l'amico e a simulare la verità. Solo nel finale della commedia l'amicizia trionfa su ogni disordine, Florindo riconosce le proprie colpe e Tonino lo perdona. In I-13 quando Tonino chiede a Florindo di Beatrice («TONINO Quella putta che ho fatto scampar da Venezia, e l'ho mandada qua da vu, pregandove de custodirla fina al mio arrivo.»), l'amico finge di non conoscerla e di non averla mai vista nella speranza che credendo di essere stato tradito ritorni a Venezia. Sarà a questo punto che Tonino colpevolizza Beatrice di essere un'ingannatrice e racconta a Florindo i motivi per cui gli amanti sono dovuti fuggire da Venezia:

TONINO Ho inteso; la me l'ha fatta. Me pareva impossibile de trovar una donna fedel. Xe do anni che ghe faccio l'amor. So pare no me la vol dar, perché el gh'ha in testa che sia un pochetto scavezzo, perché me piase goder i amici e far un poco de tutto, sempre però onoratamente e da vero cortesan. Mi, vedendo che no i me la voleva dar, l'ho conseggiada a scampar. Ella, senza pensarghe suso, l'ha fatto fagotto e la xe vegnua via. L'ho fatta compagnar a Verona da un servitor mio fedel, e mi intanto m'ho trattegnù a Venezia per no dar sospetto. Un certo siorazzo forestier, che pretendeva sora sta putta, m'ha trovà mi, e sospettando che mi gh'abbia fatto la barca, el m'ha scomenzà a bottizar. Una parola tocca l'altra, gh'ho lassà un potentissimo schiaffo. S'ha sussurà mezza Venezia e i me voleva in cotego in ogni forma. Ho tiolto una gondola, e senza andar a casa, senza tior né bezzi, né roba, con quel poco che gh'aveva addosso, son vegnù qua.¹⁰⁹

A sua volta Beatrice è succube di una serie di equivoci che la inducono a credere Tonino un traditore infedele.¹¹⁰ Se Rosaura è l'eroina combattiva in nome della virtù, Beatrice è l'eroina straziata da un amante fedifrago. Rosaura e Beatrice rappresentano due aspetti che sussistono in Marianna ne *La vie de Marianne*: rimasta orfana a Parigi senza amici e conoscenti, Marianna è costretta a difendere intrepidamente il proprio onore da falsi pretendenti (Monsieur Climal) e la stessa, scoperto il tradimento dell'amato Valville, si sente abbandonata e disperata. È quest'ultimo il *cliché* romanzesco interpretato da Beatrice, protagonista fortemente patetica, il cui tono melodrammatico si fonda su alcuni lemmi connotativi quali «muoio / misera / sventura / abbandonare la patria, i genitori, gli amici / pericolo /

¹⁰⁷ MN, I, pp. 246-247 (*Mémoires*, parte II, cap. I).

¹⁰⁸ MN, II, p. 238, III-scena ultima.

¹⁰⁹ Ivi, p. 173, I-13.

¹¹⁰ In I-19 (ivi, pp. 181-182) Beatrice cade nel primo equivoco: scambia Zanetto per Tonino. Vuole avvicinarsi al supposto futuro sposo, ma Zanetto prova in tutti i modi di allontanarsi insultandola in quanto è persuaso dalle parole di Pancrazio che il matrimonio è «peso che fa sudar i giorni e vegliar le notti. Peso allo spirito, peso al corpo, peso alla borsa e peso alla testa» e la donna «è una incantatrice sirena che alletta per ingannare, ed ama per interesse» [ivi, pp. 178-181, I-18].

sangue/ brami / adorato mio sposo».¹¹¹

A fronte di una forte presenza romanzesca tutta al femminile sussiste un'articolata ossatura comica, che si fonda su tutti i più classici stilemi: equivoci, malintesi, cambi di persona, facezie delle maschere, oggetti consegnati in mani sbagliate, false accuse, arresti ingiusti, amanti che si inseguono senza mai trovarsi. In aggiunta si potrebbe concludere che nella commedia dei doppi anche l'elemento comico deve trovare uno sdoppiamento per contrasto e lo trova nella caratterizzazione romanzesco-eroico-cavalleresco. Il tono alto quasi tragicomico del romanzesco dei personaggi, come delle due eroine o dei due rivali in amore, Lelio e Florindo, ha una ricaduta comico-parodica nelle maschere o nel vile e codardo Zanetto. Ad esempio costui, creduto Tonino, è sfidato da Lelio in un duello, ma rimane attonito,¹¹² è terrorizzato, non sa come difendersi ed escogita un piano di fuga.¹¹³ Zanetto non vuole battersi con Lelio perché ha paura. Interviene Florindo in difesa dell'amico, scambiandolo per Tonino. Lelio e Florindo si battono. Florindo ha la meglio e Zanetto insiste perché uccida Lelio, si tratta di un'azione anti-cavalleresca e una parodia comica rispetto alla scena precedente, in cui Tonino aveva difeso ad ogni costo l'onore cavalleresco.¹¹⁴

3. «Un Roman en action», *L'incognita*¹¹⁵

Un'altra commedia goldoniana sembrerebbe essere legata, questa volta per conseguenza, alle sorti del dittico di Chiari de *Marianna ossia l'orfana* e *Marianna ossia l'orfana riconosciuta*, e quindi, indirettamente, dipendere dal modello di Marivaux de *La vie de Marianne*. Si tratta de *L'incognita* che, da quanto attesta l'edizione Paperini, va in scena nel carnevale del 1751: «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».¹¹⁶ Nei *Mémoires* viene elencata

¹¹¹ MN, II, p. 168, I-10: «BEATRICE E che avrei a fare stando in Verona? / FLORINDO Qui forse trovereste persona, che persuasa del vostro merito, potrebbe occupare il luogo del vostro caro Tonino. / BEATRICE Oh, questo non sarà mai. O sarò di Tonino, o sarò della morte.»; ivi, p. 182, I-20 (ultima scena primo atto): «BEATRICE Tanto ascolto e non muoio? Che ho da pensare del mio Tonino? O egli è impazzito, o è stato di me sinistramente informato. Misera, che far deggio? Lo seguirò di lontano e tenterò ogni arte per scoprire la verità. Amore, tu che per mia sventura mi facesti abbandonare la patria, i genitori e gli amici, tu assistimi nel pericolo in cui mi trovo; se brami in ricompensa il mio sangue, versalo tutto, prima che mi vegga sprezzata dall'adorato mio sposo.»; ivi, p. 203, II-15: «BEATRICE Per carità, non partite. Ascoltatemi un sol momento; vi domando quest'unico dono: eccomi ai vostri piedi; vi muovano a compassione le mie lacrime. (*s'inginocchia*) [...] / BEATRICE Per vostra cagione ho posto a rischio la vita e l'onore. / ZANETTO Per mi? / BEATRICE Sì, per voi, che amo più dell'anima mia; per voi, che siete l'unico oggetto de' miei pensieri. / ZANETTO La me vol ben? / BEATRICE Sì, v'amo, v'adoro, siete l'anima mia.»

¹¹² Ivi, p. 175, I-15: «LELIO Che? Fate lo scimunito? Ponete mano alla spada. / ZANETTO Alla spada? / LELIO Sì, alla spada. / ZANETTO Mo perché? / LELIO Perché non soffre il coraggioso mio cuore, che fra l'eroiche gesta del suo valore si conti una perdita sola.»

¹¹³ Ivi, p. 176 (I-16): «LELIO Perché dunque meco non si cimenta? / ZANETTO (Perché gh'ho paura). (*da sé*)»

¹¹⁴ Ivi, pp. 176-177 (I-16): «LELIO Eccomi, non temo né di voi, né di cento. (*si battono*) / ZANETTO Bravi, pulito, animo, dei, sbusèlo. / FLORINDO Ecco atterrato il superbo. (*Lelio cade*) / LELIO Sorte crudele, nemica de valorosi! / FLORINDO La tua vita è nelle mie mani. / ZANETTO Siben, mazzèlo. Fichighela quella cantinella in tel corbame. / FLORINDO Non sarebbe azione da cavaliere. / ZANETTO Gierela azion da cavalier la soa, quando el me voleva sbusar? / FLORINDO Ma voi l'altra volta non rimproveraste colui, perché mi minacciò la morte, mentre era caduto? / ZANETTO Eh, che sè matto. Dei, mazzèlo. / FLORINDO No: vivi, e riconosci da me la vita. (*a Lelio*) / LELIO Voi siete degno di starmi a fronte; ma colui è un vigliacco, un poltrone. (*parte*)»

¹¹⁵ MN, I, p. 289 (*Mémoires*, parte II, cap. XI). «Le fond de la Pièce est une fille inconnue, qui dans son enfance a été confiée par un étranger à une Paysanne, avec assez d'argent pour l'engager à en avoir soin; cette enfant devient grande, jolie et bien faite; elle a deux amans [...] toujours cependant dans des positions à ne rien faire craindre pour son innocence. [...] Nouveaux malheurs, nouveaux événements: elle passe de désastre en désastre; elle est soupçonnée, arrêtée, enfermée; c'est le jouet de la fortune. Mais enfin la Pièce et le Roman finissent comme à l'ordinaire: Rosaure se trouve être la Comtesse Théodore, fille d'un noble Napolitain, et elle épouse Florinde que est de la même condition. Mes amis en furent contents, le public aussi; et tout le monde avoua que ma pièce aurait pu fournir assez de matériaux pour un roman de quatre gros volumes *in octavo*.» [MN, I, p. 290 (*Mémoires*, parte II, cap. XI)].

¹¹⁶ MN, III, p. 790.

come quartultima della stagione delle sedici commedie nuove, giusto prima de *L'Avventuriere onorato* e, in riferimento a queste due ultime rappresentazioni, Goldoni specifica:

Mais il falloit sortir de ce genre de Pieces à sentimens, et revenir aux caracteres et au vrai comique, d'autant plus que nous touchions à la fin du Carneval, et qu'il falloit égayer le Spectacle, et le mettre à la portée de tout le monde. Ce fut donc la Donna volubile (la Femme capricieuse) que je donnai pour l'avant-derniere de l'année.¹¹⁷

L'incognita viene stampata per la prima volta, tra l'altro la sola, nell'ottavo tomo Paperini (insieme a *Il contrattempo*, *La Castalda*, *La donna volubile*, *Il poeta fanatico*) apparso nell'aprile del 1755, ma datato 1754.¹¹⁸ Il testo non viene inserito nel *corpus* dell'edizione Pasquali, per una scelta programmatica secondo Ilaria Crotti: se nella Pasquali Goldoni vuole ripercorrere l'*iter* della propria riforma, in essa non possono avere posto commedie come *L'Incognita*. Dunque, conclude la studiosa, sembra che ciò che il drammaturgo scongiura ne *L'Autore a chi legge* della Paperini, a distanza di qualche anno, si realizzi:¹¹⁹

ho sentito colle orecchie mie dir più d'uno, essere questa la miglior Commedia che io abbia fatto. Certamente se io l'avessi creduta indegna affatto di compatimento, non l'avrei nemmeno stampata, ma parlo così per i genii più delicati, per quelli che della vera Commedia s'intendono, i quali poi non sono moltissimi.¹²⁰

In realtà il diniego di Goldoni al genere romanzesco sarebbe da ridimensionare ed è funzionale ha una difesa dell'invenzione e originalità autoriale (non dimentichiamo che i paratesti o i *Mémoires* sono scritti a distanza di anni rispetto alla messa in scena).¹²¹ Forse che in un progetto iniziale dell'edizione Pasquali fosse compresa anche l'*Incognita* che non è poi stata stampata?

Nei *Mémoires* l'autore attesta che *L'incognita* è la quartultima della *sedici commedie nuove* e di averla composta con una certa rapidità inventiva.¹²² Inoltre avrebbe preceduto *L'avventuriere onorato*, la cui prima è di sabato 13 febbraio, per cui *L'incognita* potrebbe essere stata messa in scena nei primi giorni di febbraio.¹²³ Molto probabilmente a questa altezza Pietro Chiari aveva già rappresentato, o stava rappresentando, almeno la prima puntata del dittico, ovvero la *Marianna ossia l'orfana*, e stampato le commedie come libretti sciolti e contemporanei alla messa in scena presso Modesto Fenzo. Questa precisazione non è inutile se si considera *L'Autore a chi legge* de *L'Incognita*.

¹¹⁷ MN, I, p. 291 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

¹¹⁸ Sulla scia dell'edizione fiorentina (1755) l'*Incognita* sarebbe stata inserita nell'VIII tomo della quinta edizione Bettinelli (*Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo Quinta Edizione Veneta sull'Esemplare della Fiorentina*, tt. 8, 1753-55). Questo tomo non è stato ritrovato da Anna Scannapieco nel suo imponente lavoro di riordino delle edizioni goldoniane (SCANNAPIECO, 2000, pp. 155-156; sulla V Bettinelli si veda SCANNAPIECO, 1994, SCANNAPIECO, 1994 (2) e SCANNAPIECO, 1995). Ilaria Crotti ricorda (CROTTI, 2001, p. 237 n. 11): «Tuttavia le ricerche a vasto raggio intraprese, in *primis* da Scannapieco, per rintracciare tale tomo VIII, la cui licenza di stampa data 19 luglio 1755, sono risultate fino ad ora infruttuose; reperibili risultano, infatti, unicamente i primi due tomi, posseduti entrambi dalla Biblioteca di Casa Goldoni (con segnatura: 28.G.5/1-2).»

¹¹⁹ CROTTI, 2001, p. 238.

¹²⁰ MN, III, p. 796 (*L'autore a chi legge*).

¹²¹ Supra pp. 169-171 (*Ripresa direttamente da un romanzo*).

¹²² MN, I, pp. 289-291 (*Mémoires*, II-11).

¹²³ Disponiamo la data della prima messa in scena solo di sei commedie [infra *Appendice 2. La scansione delle sedici commedie nuove*, pp. 364-365]: l'inizio della stagione autunnale, ovvero lunedì 5 ottobre, per *Il teatro comico* (prima commedia), sabato 10 ottobre per *Le femmine puntigliose* (seconda commedia), sabato 28 novembre per *Pamela* (settima commedia), venerdì 11 dicembre per *Il cavaliere di buon gusto* (ottava commedia), sabato 13 febbraio *L'avventuriere onorato* (quattordicesima commedia) e l'ultimo giorno di carnevale, martedì 23 marzo, *I pettegolezzi delle donne* (sedicesima commedia). Mi chiedo allora se il sabato non fosse forse il giorno, dopo la pausa del venerdì, di prima rappresentazione di una nuova commedia. Data questa osservazione, forse che l'*Incognita* andò in scena intorno a sabato 6 febbraio? (si tratta di una pura congettura).

Questa Commedia che ora pubblico colle stampe, diversa è forse da tutte le altre mie. Ella è *romanzesca*, fatta per me non per inclinazione ch'io avessi ad un tal genere di teatrale componimento, che anzi ne son nemico, ma per un mero capriccio, in una certa occasione che a farlo mi ha stimolato. Alcune Commedie di tal carattere esposte furono sulle Scene da un valoroso soggetto ch'io tanto venero, quanto egli me disprezza ed insulta. Fortunatamente riuscirono tali composizioni, da un noto Romanzo onninamente estratte, e quantunque condannassi io dentro di me medesimo la massima di nuovamente sulle nostre Scene introdurre, l'esito m'invaghì di darne una io pure al Popolo, che del sorprendente qualche volta s'appaga. Non volli però io, in ciò facendo, perdere soverchio tempo nella lettura di alcun romanzo, ma ideandomi una favola romanzesca, tessei con tale immagine la presente Commedia, la quale è di tanti fatti, di tanti accidenti ripiena, che potrebbe servir di sommario per un romanzetto di quattro tomi almeno. In verità, se ozio avessi, provarmi vorrei a farlo, e intitolarlo vorrei il *Bravo Impertinente*. Era questo il titolo d'una Commedia da me promessa al pubblico, fra le sedici scritte nell'anno 1750, ma venendomi voglia di far l'*Incognita*, in vece sua, per adempire e la mia volontà e l'impegno mio, intitolai la Commedia allora: *L'Incognita perseguitata dal Bravo Impertinente*.

[...] Questa dunque, com'io diceva a principio, è una Commedia romanzesca, perché nel giro di poche ore una moltitudine di accidenti comprende inaspettati e strani, e talor sorprendenti; tuttavolta però studiato ho di condurli in maniera tale, che non abbiano a dirsi impossibili o inverisimili, ma solo da una straordinaria combinazione diretti. Se avessi prima formato o letto un Romanzo, e i fatti sparsi pel medesimo avessi unito in una Commedia, caduto sarei anch'io per necessità nell'impossibile, o nella confusione almeno, ma la Commedia originalmente tessendo, ho accomodata la favola al bisogno mio, e se gli uditori diranno dopo di averla veduta: *oh quanta roba in una Commedia!* non diranno almeno: *oh quanti spropositi! oh quante bestialità!* E chi averà la sofferenza di tener dietro al filo della medesima, partirà contento d'averla sentita¹²⁴.

L'autore dichiara che la commedia è diversa da tutte le precedenti, è romanzesca e composta, afferma, per un «mero capriccio». Goldoni, inoltre, si riferisce a Chiari, ma non direttamente («un valoroso soggetto ch'io tanto venero, quanto egli me disprezza ed insulta»). Tra l'altro poco dopo afferma («Se avessi prima formato o letto un Romanzo, e i fatti sparsi pel medesimo avessi unito in una Commedia, caduto sarei *anch'io* per necessità nell'impossibile, o nella confusione almeno»), in cui quell' «anche» sottende il riferimento all'operato di un altro commediografo, dal quale vuole prendere le distanze e infatti specifica: «ma la Commedia originalmente tessendo, ho accomodata la favola al bisogno mio, e se gli uditori diranno dopo di averla veduta: *oh quanta roba in una Commedia!* non diranno almeno: *oh quanti spropositi! oh quante bestialità!*»¹²⁵

Allo stesso tempo il commediografo veneziano non cita nessun titolo del rivale («Alcune Commedie di tal carattere esposte furono sulle Scen»e), ma sottende la fortuna delle composizioni («Fortunate riuscirono tali composizioni, da un noto Romanzo onninamente estratte»). Il successo della prima *Marianna* è testimoniato da Chiari a più riprese.¹²⁶ Inoltre la modifica del titolo compiuta da

¹²⁴ MN, III, pp. 795-796 (*L'Autore a chi legge*).

¹²⁵ Ivi, p. 796 (*L'Autore a chi legge*).

¹²⁶ «[Le commedie] comprese in questo Tomo ricevute furono più, e più volte con universale benignissimo gradimento.» (*L'Autore a chi legge*, in CG, I, p. VII). «Fra le quattro Commedie comprese nel primo Tomo uscite alla luce, e spediti l'anno passato, le due *Marianne*, ed il *Padre di Famiglia*, furono la prima volta replicate ciascuna per quattordici sere consecutive in un Teatro pienissimo di Spettatori, e con universal gradimento.» (*Lettera dell'Autore ad un amico suo di Roma*, in CG, II, pp. I-II). «L'accoglienza fatta alla mia prima Commedia della *Marianna* ha superata per modo l'aspettazione mia.» (OII, p. I). Inoltre anche fonti esterne testimoniano la fortuna della *Marianna* a distanza di alcuni anni. La prima attestazione è offerta dai repertori del Teatro di Carignano rinvenuti nell'Archivio Storico della Città di Torino da Giulietta Bazoli (che ringrazio sinceramente per avermi inviato in anteprima le pagine del suo studio). Tra le commedie messe in scena dalla compagnia di Casali, capocomico per i teatri Grimani, il 21-22 maggio del 1754 e dalla compagnia Sacchi il 12-13 settembre 1757 emerge il titolo «*Marianna*» (peraltro seguito dal dittico chiariano della *Contadina*). Il secondo rimando è a *Le convulsioni*, un prologo metateatrale scritto da Carlo Gozzi per il carnevale del 1763, in cui la compagnia Sacco inscena un «Teatrino comico» per decidere quale commedia sia da rappresentare la stessa sera e tutti si preparano per rappresentare *L'Orfana riconosciuta*, con chiaro rimando alla seconda puntata chiariana [GOZZI, 2011, pp. 385-408]. La terza testimonianza, seppur meno determinante e sicura delle altre, è offerta in un passo della commedia *L'amore delle tre melarance*, andata in scena il 25 gennaio 1761. Nel principio del secondo atto si legge: «Rifletteva, che il poco rispetto del figliuolo nasceva dall'esempio delle nuove commedie. S'era veduto in una Commedia del Sig. Chiari un figliuolo sguainar la spada per ammazzar il proprio Padre. Di esempi consimili

Goldoni («Era questo il titolo [il *Bravo Impertinente*] d'una Commedia da me promessa al pubblico, fra le sedici scritte nell'anno 1750, ma venendomi voglia di far l'Incognita, in vece sua, per adempire e la mia volontà e l'impegno mio, intitolai la Commedia allora: L'Incognita perseguitata dal Bravo Impertinente») suppone un cambiamento del punto focale di rappresentazione: dal protagonista 'Lelio impertinente' alla protagonista 'l'incognita Rosaura', richiamando alla memoria le celeberrime eroine dei romanzi e in particolare la famosa Marianna. Mi pare che troppi fattori esterni, a partire da quelli temporali di rappresentazioni, inducano a pensare un legame stretto tra la commedia goldoniana e il dittico de *La Marianna* di Chiari. Tanto più che lo stesso abate inaugura la stagione comica successiva (1751-52) con una commedia romanzesca, mancante anch'essa di un romanzo di riferimento, *L'erede fortunato*: come a segnare una continuazione in questa consequenzialità teatrale.¹²⁷

Inoltre la lettura congiunta dei testi rimarca diversi tratti comuni. A iniziare da alcuni aspetti minori e secondari. Nella *Marianna ossia l'orfana*, ad esempio, La Fontaine sfida un Finziere, perché costui non vuole che il giovane serva la moglie. Il duello non avviene in scena, è continuamente rimandato e mai concluso, tra l'altro il Finziere non prende neppure vita nella commedia. Nell'*Incognita* Florindo è Cavalier servente di Beatrice, moglie, guarda caso, del Finziere Ottavio. Questa relazione instaura una trama secondaria nella commedia, quella della gelosia della dama per il suo cavaliere, con la conseguenza di un equilibrio instabile tra moglie e marito nei confronti del cicisbeismo. Sorvolando i contenuti, sembra che un personaggio e un filone tematico solamente accennati nella commedia di Chiari trovino in quella di Goldoni uno sviluppo scenico quasi eccessivo e una articolazione più organica.

A un livello più puntuale esistono diverse analogie: si pensi alla strutturazione spazio-temporale:

TEMPO		
<i>L'Incognita</i>	<i>La Marianna</i>	
	<i>ossia l'Orfana</i>	<i>ossia l'Orfana riconosciuta</i>
La commedia ha la durata di ventiquattro ore.		
I-1 È mattina presto, all'alba. ¹²⁸ I-5 Ancora si parla di «buon mattino» ¹²⁹ III-1 Notte con luna ¹³⁰ III-scena ultima Si dice spuntare l'alba del giorno. ¹³¹	I È mattina II-1 Rispetto al primo atto passa un'ora IV-2 p. 250 «l'aria è già scura». IV-9 p. 260 Notte oscura V È mattina	I È mattina II Tempo del pranzo IV-1 « <i>Clim</i> . La notte è vicina». IV-5 « <i>Valv</i> . La notte è inoltrata». IV-6 Notte illuminata dalla Luna. V Giorno successivo, è mattina presto.

SPAZIO		
<i>L'Incognita</i>	<i>La Marianna</i>	
	<i>O sia l'Orfana</i>	<i>O sia l'Orfana riconosciuta</i>

abbondavano le Commedie d'allora» [GOZZI, 1982, p. 66]. È lecito supporre che Gozzi si riferisca ad alcune scene de *La Marianna o sia l'orfana*; infatti, in IV-8 La Fontaine non esita a impugnare la spada e a minacciare a morte il padre e in IV-11 il sig. Climal incita il figlio a mettere in atto le crudeli minacce, ponendogli tra le mani un pugnale.

¹²⁷ Per il valore programmatico di questa commedia rimando a BONOMI, 2015.

¹²⁸ MN, III, pp. 799-800, I-1: «si vede l'aurora che va dilatandosi. [...] FLORINDO [...] All'alba del giorno i contadini vanno al lavoro.»; ivi, p. 800, I-3: «OTTAVIO [...] Che bel levarsi la mattina per tempo a godere»; ivi, pp. 801 e 802 (I-4): «ROSAURA Sono sei mesi che vi abito [in campagna]. / OTTAVIO Ed io non son che otto giorni» e «OTTAVIO Sull'alba del giorno?»

¹²⁹ Ivi, p. 802, I-5: «BEATRICE [...] Vi divertite di buon mattino». In riferimento a I-1: «ROSAURA [...] m'involava questa mattina» [ivi, p. 804 (I-6)].

¹³⁰ Ivi, pp. 843-844, III-1: «Notte con luna [...] COLOMBINA [...] Io non credo che in un giorni si sieno mai combinati tanti accidenti per affliggere una povera donna! [...] Può darsi che non fidandosi Lelio di altro ricovero, qui destini celarla sino all'alba novella.»; ivi, p. 846, III-4: «Il lume della luna»; ivi, p. 852, III-12: «ARLECCHINO Son qua. Sta notte faccio el menador.»; ivi, p. 854, III-16: «Al nuovo giorno andremo in luogo sicuro. In questa notte non abbiamo a perdere il frutto delle nostre fatiche»; ivi, p. 858 (III-20): «TENENTE Per questa notte».

¹³¹ MN, III, pp. 860 e 861 (III-scena ultima): «OTTAVIO [...] Signori miei, invito tutti a terminar la notte in casa mia. [...] spunta l'alba del giorno» e «OTTAVIO [...] Gran casi, grandi accidenti accaduti sono in un giorno e in una notte!».

La scena è ad Aversa (regno di Napoli)	La scena è a Parigi	
I-1 Campagna ¹³² I-3 Camera in casa di Ottavio I-9 Strada comune I-12 Campagna con prospetto di palazzino I-16 Camera di Ottavio I-19 Camera d'osteria II-1 Camera di Beatrice II-5 Camera nell'osteria II-9 Camera d'Ottavio III-1 Bosco con capanna III-8 Camera di Ottavio con lumi III-13 Camera terrena in casa di Pantalone	I - Gabinetto del Signor Climal II - Camera interna di un Caffè III - Locanda di M. Dutour, Camera con Tavolino IV - Camera del Sig. di Climal IV-9 Notte oscura nel bosco V-1 Camera in un Casinò di Campagna	I - Loggia a pian terreno con porta in faccia e due porte laterali II - Piazza interna della Bastiglia III - Sala del Presidente IV - Giardino nella casa di Madame Miran V - Sala di Madama Miran con due porte a portiere calate

Ne *L'Incognita* e ne *La Marianna* le connotazioni spazio-temporali risultano specifiche e funzionali. Mentre ne *L'Incognita* l'ambientazione subisce cambiamenti ripetuti all'interno di ogni atto, nella dilogia de la *Marianna* la varietà si fa più dilatata e generalmente corrispondente al nuovo atto (solo nel quarto atto della *Marianna ossia l'orfana* ci sono due ambientazioni). La durata di entrambe è di ventiquattro ore (come teoricamente richiesto), ma il tempo viene esteso fino al limite possibile: dalla mattina del primo giorno alla mattina del secondo. Le scelte sembrano seguire e caratterizzare l'ossatura strutturale dell'intreccio: in entrambe si propende iniziare e concludere la mattina presto (momento destinato alla calma, allo *status quo*) ed affidare «al bosco e alla notte» il momento di massima tensione del quarto atto o a inizio del terzo¹³³ (ne *L'Orfana riconosciuta* il bosco è sostituito dal giardino). Il tempo e le azioni scandiscono l'ambientazione in una maniera totalmente affine. Infatti oltre alla scelta di svolgere la commedia non a Venezia, ma in città estere (*Incognita*: ad Aversa e *Marianna*: a Parigi), gli spazi sono sostanzialmente simili: agli interni, connotati o come tranquilli e protetti (*Incognita*: la camera di Ottavio o *Marianna*: la camera di Climal), o come luogo di invidia e derisione (*Incognita*: la camera di Beatrice o *Marianna*: stanza nella locanda di Madama Dutour), o come luoghi insidiosi (*Incognita*: l'Osteria o *Marianna*: il Caffè); si alternano quelli ancestrali e selvaggi del bosco di notte o *amoenus*, ma pericolosi della campagna o del giardino; per terminare in quelli umili in cui la vicenda trova scioglimento (*Incognita*: casa di Pantalone o *Marianna*: casinò di Campagna).

Per creare una trama romanzesca Goldoni sovraccarica, al limite del parodistico, la scena di situazioni e avvenimenti avventurosi. Lo stesso commediografo esplicita, nell'*Autore a chi legge*, questo disegno programmatico:

Questa dunque, com'io diceva a principio, è una Commedia romanzesca, perché nel giro di poche ore una moltitudine di accidenti comprende inaspettati e strani, e talor sorprendenti; tuttavolta però studiato ho di condurli in maniera tale, che non abbiano a dirsi impossibili o inverisimili, ma solo da una straordinaria combinazione diretti.¹³⁴

La prima battuta della commedia («Oh Dio! Florindo dove mi conducete voi?») introduce la vicenda immediatamente nella *medias res* dell'azione, in pieno clima romanzesco: Rosaura sta scappando con l'amato Florindo per sfuggire alle persecuzioni di Lelio. Tuttavia il piano è reso vano dall'arrivo del persecutore che, impugnata la spada, minaccia e sfida a duello Florindo, separando i due amanti e diventando il motore dell'azione scenica (I-2). Non solo, ma l'amato a sua volta è conteso da Beatrice, che lo desidera come proprio servitor servente, tanto che alla scoperta della tentata fuga, la donna va su tutte le furie e, ironia della sorte, è costretta a diventare la protettrice della rivale, ma non esiterà ad ostacolare il ricongiungimento dei due giovani.¹³⁵

¹³² MN, III, p. 799 (I-1): «Campagna»; ivi, p. 800 (I-3): descrizione del *locus amoenus* della campagna con i suoi stereotipi; ivi, p. 810 (I-12): «Campagna con prospetto di palazzino».

¹³³ Nel quarto atto per le commedie di Chiari che sono in cinque atti e a inizio del terzo in quella di Goldoni, che è di tre atti. Dunque per entrambe il momento di massima tensione della commedia.

¹³⁴ MN, III, pp. 795-796 (*L'Autore a chi legge*).

¹³⁵ «BEATRICE (Come! [Rosaura] Ama Florindo?) [...] (Florindo, impegnato a servirmi, vuole sposare costei?) (*da sé*) [...] (Ed egli a me lo tiene celato?) (*da sé*) [...] (Mi sento arder di sdegno). (*da sé*) [...] (Fosse morto

I duelli (I-2/20; III-3/4¹³⁶), i rapimenti (I-15/22; II-17;¹³⁷ III-16) e i soprusi (I-19; II-7) scandiscono la trama in un continuo tentativo, irrealizzabile (se non nelle scene finali), di unione e salvezza degli innamorati. La violenza e le prepotenze connotano il personaggio di Lelio, il persecutore, e costringono allo stato di sventurata l'incognita Rosaura, se non altro finché costei non scopre le sue origini.

In questo quadro sinteticamente tratteggiato esistono delle analogie con il dittico della *Marianna* chiariana. Infatti il personaggio di Lelio ha i tratti di La Fontaine de *La Marianna o sia l'orfana*, la cui scelleratezza e il pentimento finale, costituiscono una parte centrale della commedia (addirittura a questo fatto è dedicato l'intero quarto atto), mentre i duelli (*Riconosciuta* IV-7), i soprusi (*Orfana* III-7) e il rapimento di Marianna (nucleo centrale de *Marianna o sia l'Orfana riconosciuta*) scandiscono l'intera trama. Vi è da annotare che ogni avvenimento romanzesco presente nella *Marianna* in maniera circoscritta ne *L'incognita* viene moltiplicato ed enfatizzato. Ad esempio se nella *Marianna* contiamo un rapimento, nell'*Incognita* sono quattro, se nella *Marianna* vi è un duello, nell'*Incognita* sono tre. Goldoni sembra voler eccedere nella prova virtuosistica di inserire innumerevoli avvenimenti romanzeschi, dimostrando di essere riuscito a comporre una struttura logica e comprensibile per quanto straordinariamente sorprendente.

Come se non bastasse nella trama principale dell'*Incognita* e della *Marianna* sono inseriti meccanismi comico-romanzeschi analoghi, come malintesi, tradimenti, scambi di persona (*Incognita* II-7/8,¹³⁸ III-5¹³⁹), lacrime, separazioni e ritrovamenti degli amanti, gelosia, un matrimonio imposto (*Incognita* II-14), o trame secondarie. Ad esempio nell'*Incognita* si introduce il tema del rapporto tra una dama, il suo cavalier servente e il marito (I-8/18, III-8/9) o la relazione tra un padre onorato e un figlio dissoluto (I-9/10/11; II-12; III-20/scena ultima-). Nella *Marianna* ritorna il legame padre-figlio (I-2/3; II-2; IV- quasi per interezza) e l'amore impossibile di La Fontaine per Madamigella Varton (I-3/9; III-4; IV/1/6/7; V-scena ultima -).

Le avventure e le disavventure, costitutive del genere romanzo, non mancano di essere rimarcate nelle battute dei personaggi:

OTTAVIO Io resto attonito. Che dite voi di questa strana avventura? (*a Florindo*)

FLORINDO Rosaura non può essere fuggita. O è stata rapita, o è stata scacciata: chiunque sia il traditore, me ne farò render conto. (*parte*).¹⁴⁰

LELIO [...] Sarà un'avventuriera, ed io mi lascerò fuggir dalle mani una sì bell'avventura?¹⁴¹

l'indegno!). (*da sé*) / ROSAURA Venni qui a ricovrarmi, senza sapere dove mi portasse il destino. Eccomi nelle vostre braccia, eccomi ad implorare da voi pietà. / BEATRICE (Ecco nelle mie mani una mia nemica) (*da sé*).» [MN, III, p. 804, I-6].

¹³⁶ In III-2 dopo averla rapita, Lelio si dà alla fuga con Rosaura nel bosco, ma all'udire il rumore di uomini si prepara alla difesa, mentre il racconto dello scontro viene fatto a III-4.

¹³⁷ In II-17 Lelio entra in scena con armi accompagnato da altri uomini per rapire per la seconda volta Rosaura. Il primo e il secondo atto terminano in modo analogo: in entrambi Lelio, grazie alla forza della sua spada, riesce ad avere la meglio e Rosaura vede sfuggire la possibilità di una salvezza (nel secondo il ricongiungimento con il padre). In questo modo e ancora una volta lo spettatore non sa quale sarà la sorte della povera Rosaura succube delle angherie di Lelio.

¹³⁸ MN, III, pp. 823, II-7: «LELIO [...] Sarà un'avventuriera, ed io mi lascerò fuggir dalle mani una sì bell'avventura?»; finzioni e scambi di persona: «ELEONORA Mi darò a conoscere al signor Ottavio del Bagno, ed egli mi farà rendere soddisfazione. / LELIO Ottavio del Bagno? Lo conoscete voi? / ELEONORA Io non l'ho mai veduto; ma so esser egli informato della mia casa. / LELIO Signora, eccolo ai vostri piedi. / ELEONORA Voi Ottavio? Il capo dei finanzieri? / LELIO Sì, il vostro servo.» [ivi, p. 825, II-7]; gli scambi di persona creano malintesi: Lelio creduto Ottavio assiste al dialogo tra Ridolfo e Eleonora, che parlano male del balordo Lelio, al che va su tutte le furie, si rivela ed Eleonora conclude: «ELEONORA Quanti accidenti! Quante disgrazie! Oh cielo! Dove andrà a finire l'involuppo di tali e tante avventure? (*parte*)» [ivi, p. 828, III-8].

¹³⁹ In III-5 Colombina viene scambiata per Rosaura.

¹⁴⁰ MN, III, p. 813, I-17.

¹⁴¹ Ivi, p. 823, II-7.

ELEONORA Quanti accidenti! Quante disgrazie! Oh cielo! Dove anderà a finire l'involuppo di tali e tante avventure? (*parte*).¹⁴²

Quandanche il romanzesco sulla scena non fosse sufficiente, esso è enfatizzato nel resoconto dei personaggi o dalle lettere,¹⁴³ nel racconto delle origini di Rosaura (II-9) o nell'agnizione finale di Rodolfo. Le persecuzioni, i soprusi, gli omicidi, le fughe, i nascondigli, i cambi di identità e le faide famigliari rendono il racconto di Rodolfo un romanzo a tutti gli effetti, tanto da creare un gioco vertiginoso di 'scatole cinesi' volto a un eccesso di romanzesco. Già nel secondo atto Rosaura scopre la sua identità per mezzo di Ridolfo (in realtà Ernesto):

La fanciulla si chiamerebbe in realtà Teodora (vero nome dell'attrice) dei conti dell'Isola di Cagliari, figlia di Ernesto. Anni prima il conte Ruggero cercò di usurpare la moglie di Ernesto, essa si difese, ma ne uscì morta. Ruggero fuggì in Olanda, Ernesto per vendicarsi fece uccidere la figlia di Ruggero, ma in risposta costui uccise due figli maschi e rimase in vita solo Teodora. Il conte Ruggiero aveva giurato di voler spargere sangue su tutta la famiglia, anche dall'Olanda dove era rifugiato. Per questo alla notizia della presenza del nemico a Napoli, il padre rifugiò Teodora in incognito sotto il nome di Rosaura ad Aversa. Dopo vent'anni di esilio i due avversari chiesero al re il perdono, che fu loro concesso a patto che i due figli si uniscano in matrimonio.¹⁴⁴

Si tratta di una scena importante (II-14) nella quale Rosaura, dopo aver scoperto che Ridolfo è suo padre celato sotto falso nome, acconsente al volere paterno¹⁴⁵ e accetta un matrimonio infelice, ma capace di ristabilire l'armonia tra le famiglie nemiche. Solo poco prima della conclusione (III-21) la promessa di matrimonio viene annullata, in quanto il figlio di Ruggero si scopre essere già segretamente sposato in Olanda (e ancora in questo squarcio si intravedrebbe un possibile intreccio romanzesco). Tuttavia lo scioglimento appare un po' forzato dal momento che il tenente si trova in scena sia per giustiziare Lelio sia, guarda caso, per informare sugli avvenimenti d'Olanda.

Goldoni dunque infarcisce l'intreccio principale con altre trame altrettanto romanzesche. Lo stesso procedimento viene attuato da Chiari nel dittico della *Marianna*: si pensi al racconto di Marianna dell'incidente in cui è stata trovata da bambina (I-1) o all'agnizione in V-scena finale della *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, in cui il Marchese di Chilnare ricostruisce le vicende della famiglia di Marianna. Non solo, il romanzesco ritorna anche nel racconto di avvenimenti contemporanei alla messa in scena, ma non rappresentati, come in *Marianna o sia l'orfana* (II-2 p. 213) quando la protagonista, spaventata, narra a Valville il pericolo appena scampato e l'uomo risponde: «Le gran Città abbondano di ribaldi; e si fatte avventure in Parigi sono frequenti».¹⁴⁶

Se è pur vero che Goldoni dichiara nell'*Autore a chi legge* di essere intervenuto sul testo e averlo regolato, ciò non avviene fino alla completa eliminazione delle maschere.¹⁴⁷ In molte commedie (come ne *L'avventuriere onorato*) Goldoni rimuove le maschere e il dialetto, nell'*Incognita* no; mi pare plausibile leggere questo come un tratto di continuità con una fase primigenia della commedia. La maschera serve a sottolineare e marcare un momento comico e buffo, da un altro serio e melodrammatico. Questo modo di articolare il romanzesco inserendovi tratti comici, è peculiare in

¹⁴² Ivi, p. 828, II-8.

¹⁴³ La narrazione di fatti pregressi serve a sovraccaricare la scena di avvenimenti avventurosi: ad esempio in I-9 Lelio racconta a Brighella dei duelli intercorsi tra lui e un conte, interrotti dall'arrivo di Pantalone; oppure in I-8 Ottavio chiede a Beatrice il resoconto delle vicende di Rosaura; e ancora in II-4 le lettere in scena servono a riportare eventi avvenuti fuori scena, altrettanto avventurosi (si tratta dell'incarcerazione di Rosaura).

¹⁴⁴ Per il racconto di Ridolfo si veda MN, III, pp. 837-841, II-14.

¹⁴⁵ In II-14 si propone il modello virtuoso di rassegnazione di una figlia ai voleri di un padre, in contrasto al rapporto padre-figlio di Lelio-Pantalone.

¹⁴⁶ CG-OI, p. 214, II-2.

¹⁴⁷ MN, III, p. 795 (*L'Autore a chi legge*): «Parratti superfluo, Lettor carissimo, ch'io voglia renderti conto di una sì frivola mutazione, ma pure ho dovuto farlo, poichè dar si potrebbe che nella edizion di Venezia piantata fosse tale Commedia nella maniera che i Comici l'hanno avuta, e parrebbe a taluno che quella e questa non fossero la stessa cosa. Per dir il vero però, la stessissima cosa non sono, poichè pensando io a stamparla, in molte parti l'ho regolata, e colà (se non vien copiata da questa) sarà come tante altre malconcia.»

Chiari che a Truffaldino-Sacco affida un ruolo indispensabile e un punto di forza. Nell'*Incognita* sono presenti le maschere di Arlecchino, Brighella e Pantalone, tutte parlano dialetto; ma se le prime due adempiono al consueto sfogo comico, Pantalone ricopre tutt'altro ruolo.¹⁴⁸ Pantalone ha nel Signor di Climal ne *La Marianna o sia L'orfana* un suo corrispettivo, entrambi rappresentano dei padri prudenti, a tratti patetici, estenuati da un figlio insolente e disubbidiente. Se il Signor di Climal sembra granitico e apatico nel ricorrere alla giustizia contro un figlio disonorato, il Pantalone goldoniano enfatizza i toni lacrimevoli di un padre dilaniato dalla scelta poco amorevole, ma giusta, di richiedere un intervento esterno.

Altro tratto comune alla commedia di Chiari e di Goldoni, è la separazione netta tra l'elemento melodrammatico e quello comico. Si alternano con una certa rigidità le burle e goffaggini dei personaggi comici, ai toni retoricamente più alti del *larmoyante*, del patetico, del tragico e del melodrammatico.¹⁴⁹

Tra le protagoniste della *Marianna* e dell'*Incognita* sussistono delle somiglianze. Sia Rosaura sia Marianna hanno circa vent'anni, non conoscono le proprie origini (la prima sa di essere incognita, la seconda un'orfana), ma entrambe riconoscono nel proprio animo una nobiltà di sentimenti contrastante con il proprio stato vile e plebeo; i loro tratti peculiari sono la bellezza, la virtù, l'onore e l'onesta, e grazie a queste qualità naturali entrambe riescono a conquistare l'affetto di un protettore.¹⁵⁰ Nella seguente tabella sono riportati alcuni esempi di elementi presenti in entrambe le due commedie: come la definizione di un protettore, il racconto delle proprie origini o il semblante in contrasto con i sentimenti.

	<i>La Marianna o sia l'Orfana</i>	<i>L'Incognita</i>
Un protettore	I-1 CLIMAL [...] Quanto è, che siete giunta a Parigi? MARIANNA Poco più di due ore. CLIMAL E da Bordeaux quando siete partita? MARIANNA Sei giorni fa. CLIMAL Vi sovviene d'avermi mai veduto colà? MARIANNA Sì, Signore, in casa del Sig. di Resinsac, saranno due anni in circa. CLIMAL Appunto colà v'ho veduta anch'io, e precisamente ricordomi, che sin d'allora l'indole vostra mi piacque. MARIANNA Sarei più fortunata, se vi dispiacessero le mie disgrazie. CLIMAL Il vostro nome, figliuola? MARIANNA Marianna. CLIMAL La Patria? MARIANNA No 'l so. CLIMAL I Genitori? MARIANNA Non ebbi la sorte di conoscerli.	I-4 ROSAURA Ah signore, soccorretemi per pietà! OTTAVIO Chi siete voi? ROSAURA Sono una povera sventurata; il mio nome è Rosaura. OTTAVIO Parmi di avervi un'altra volta veduta. ROSAURA Io due volte ho veduto voi. OTTAVIO Siete dunque di questa terra? ROSAURA Sono sei mesi che vi abito. OTTAVIO Ed io non son che otto giorni, che ho qui ripigliato il soggiorno. II-9 OTTAVIO Ma voi non sapete il nome di vostro padre? ROSAURA Credetemi, signore, io non so né il nome di mio padre, né quello della mia vera patria, e se ho da dire il vero, dubito non essere nemmeno il mio vero nome quello con cui mi sento chiamare. OTTAVIO Per qual motivo siete stata condotta in questa nostra terra? ROSAURA Mi ci ha condotto il mio benefattore, sei mesi sono.
Inconsapevolezza delle origini	I-1 MARIANNA <i>Quanto ho saputo da lei si riduce a questo soltanto [...] Io sola in età d'anni due fui trovata viva tra tanti</i>	II-9 ROSAURA <i>Quanto so, ve lo dirò prontamente. [...] Il buon Ridolfo, amico del povero mio genitore, mosso a pietà delle mie sventure, non</i>

¹⁴⁸ Sul ruolo di Pantalone (tra mercante veneziano e padre amorevole) si veda FIDO, 1995 (2) pp. 115-124.

¹⁴⁹ La scena I-10 è esemplare della carica retorica del personaggio del vecchio padre, una figura drammatica, prostrata ed esausta della scelleratezza del figlio. Le ripetizioni e la retorica rendono gli ammonimenti di Pantalone carichi di valenze morali, il tono è quasi profetico e biblico.

¹⁵⁰ Dalla scena II-13 si intuisce siano passati vent'anni dal momento in cui le due famiglie nobili si scontrarono e, essendo in quel tempo Rosaura ancora in fasce, si desume la ragazza abbia vent'anni.

	morti da certi Uffiziali, che di là passarono a caso. Essi mi consegnarono a quella buona vecchia a voi nota, che <i>mi raccolse pietosamente, mi nodrì, mi educò</i> sino alla fine del mese passato, in cui quella mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura, e morì.	ebbe cuore di abbandonarmi in quella <i>tenera età. Mi accolse amorosamente</i> e seco a Napoli mi condusse, e qual sua figlia <i>mi nutrì, mi educò</i> .
La naturale propensione alla virtù è in contrasto con l'umile stato sociale	I-1 MARIANNA [...] L'abito nobile, e ricco ond'io era vestita, quando capitai in sua mano, le fece credere, e cento volte me l'ha detto, che vile non fosse la mia condizione, né plebea la mia nascita. Una tal congettura può essere veramente fallace; ma gli onorati sentimenti dell'animo mio, le mie massime, i miei pensieri, mi dicono assai chiaramente che fallace non sia. È vero, mio Signore, ch'io sono un'Orfana miserabile...	I-4 OTTAVIO Felice il mondo, se tutti facessero quello che sono obbligati a fare. Ma ditemi, chi siete voi? All'aspetto, al brio, al ragionar che voi fate, mostra essere di voi indegno quell'abito villereccio che ora portate. ROSAURA I miei casi non sono di così lieve rimarco, che possa farvene brevemente il racconto, né sono in grado di favellare più a lungo, oppressa tuttavia dal timore e dalla pena, che egualmente mi opprimono. [...] OTTAVIO Via, parlate. (Il di lei volto non mi fa credere ch'ella abbia il cuore scorretto). (<i>da sé</i>)

Il rapporto tra un padre amorevole e un figlio degenerato costituisce una trama fondamentale sia della prima *Marianna* sia dell'*Incognita* (Pantalone-Lelio ne *L'Incognita* e il Signor di Climal- La Fontaine ne *La Marianna o sia l'Orfana*). I figli si caratterizzano come personaggi prepotenti, usi alla violenza e al sopruso. Non temono nulla pur di raggiungere i propri fini, non hanno rispetto né del padre, né della giustizia, tanto meno della società.¹⁵¹ I loro comportamenti sono al limite del sacrilego e non temono di minacciare neppure alla vita dei padri.¹⁵²

Quest'ultimi cercano in tutti i modi di ricondurre sulla retta via i figli, ma questi non si esimono dal mostrare i tratti più bestiali e da riconfermarsi fonte di continuo dolore per i genitori. I padri sono i soli che possono disarmare la crudeltà e la violenza dei figli, in quanto sono coloro che con prudenza sanno bilanciare l'amore con la rettitudine.¹⁵³ I padri non possono che rassegnarsi a questo atteggiamento insolente, diventando figure impotenti, che non temono nulla, neppure le minacce di morte, che anzi a loro volta invocano.¹⁵⁴ Se le armi paterne dell'amore e della pazienza non hanno alcun effetto, i padri devono dapprima minacciare l'azione della giustizia e in un secondo momento ricorrervi. Solo l'intervento dello stato con le maniere forti costringe i figli all'ubbidienza.¹⁵⁵ Ma proprio come ultimo

¹⁵¹ MN, III, p. 806, I-9: «LELIO Non vi è stata cosa da me voluta, che ottenuta non abbia.»; ivi, pp. 826-827; CG-OI, p. 203, I-3; ivi, p. 240, III-7: «FONTAINE Sappiate, per regola vostra, ch'io non porto rispetto a nessuno, e neppure a mio Padre».

¹⁵² MN, III, pp. 807-808 e 809, I-10: «PANTALONE [...] Chi manazza el pare, no xe degno d'averlo. Chi sprezza un pare che gh'ha dà la vita, no merita compassion, no merita che lo soccorra el cielo, no merita che lo sostegna la terra. [...] / PANTALONE [...] Ma varda se ti xe una bestia. Varda se ti xe un omo strambo, un omo senza giudizio.» e «LELIO [...] Ammazzerò Florindo e quanti pretenderanno impedirmi ch'io sposi Rosaura. Se incontro colui, lo voglio crivellare colla mia spada... Sentite, signore, se mi trovate in un caso simile, non vi arrischiare a difenderlo. Quando mi accieca la collera, non conosco nessuno.»; ivi, p. 834, II-11: «LELIO Chi entrerà in questa porta, passerà per la punta di questa spada. (pone mano alla spada). [è proprio Pantalone ad entrare]»; CG-OI, p. 202, I-4; ivi, p. 207, I-6: «FONTAINE Il tuo Padrone son io: fa conto che mio Padre sia morto.»; ivi, p. 224, II-5.

¹⁵³ MN, III, pp. 806-809, I-10; CG-OI, pp. 198-199, I-2: «CLIMAL Mio figliuolo? Che vi ha fatto mai? / MIRAN Una delle sue. Ha sfidato a duello il marito di Madama Dorsin, la più cara amica che io m'abbia; e la Donna più onorata di Francia [...] Perché gli ha detto che rispetti sua moglie; altrimenti in casa sua non metta più né piede, né passo. / CLIMAL Mio figliuolo ha torto, ed è nato colui per mia vergogna, e dolore.»; ivi, pp. 198-203 (I-3/4).

¹⁵⁴ MN, III, pp. 834-836, II-12; CG-OI, pp. 262-265, IV-10/11.

¹⁵⁵ MN, III, p. 809, I-11: «PANTALONE [...] Nol parla d'altro che de dar, de struppiar, de mazzar. In sto liogo nol gh'ha suggizion de nessun. Qua la giustizia no ghe fa paura. Ma ricorrerò al governor, me butterò ai so piè, lo pregherò de trovar la maniera de farmelo andar lontan. El xe el mio unico fio, ghe vôi ben più che a mi medesimo; ma se no penso a correggerlo, se no gh'averò cura de castigarlo, sarò mi credesto a parte delle so colpe, sarò mi quello che le averà fomentade, e me crederò sempre in debito de tutto quel mal che averò perdonà a un fio discolo,

atto a fronte dell'imminente carcerazione (*L'Incognita*) o morte (*La Marianna*) i figli hanno un impulso alla redenzione. Se per la commedia di Chiari il pentimento avviene appena in tempo (IV-10/11) perché La Fontaine si salvi dalla morte e compia un cambiamento totale, trasformandosi in un prototipo di amore filiale (tanto estremo da risultare inverosimile¹⁵⁶), l'appena accennato rinsavimento di Lelio non permette il perdono, ma anzi ne determina l'inesorabile castigo.¹⁵⁷

Sia Lelio, sia La Fontaine si macchiano di una comune insolenza: minacciano e tentano di oltraggiare la Contessa Eleonora, ne *L'Incognita* (Lelio all'osteria la scambia per un'avventuriera), e Marianna, nell'omonima commedia (*La Fontaine* pensa sia una ballerina). L'esito della scena è diverso: nell'*Incognita* è motivo per un ennesimo espediente romanzesco (uno scambio di persona), nella *Marianna*, invece, il tono si innalza, la protagonista prende in mano la spada e da vera eroina scaccia e minaccia l'insolente perché «Impara, a tuo dispetto, che son una Donna d'onore; e prima di giungere ad insultarmi, dovevi conoscermi». Si veda la tabella seguente per l'analogia tra alcune battute tratte dalle rispettive commedie:

<i>L'Incognita</i> ¹⁵⁸	<i>Marianna ossia l'orfana</i> ¹⁵⁹
ELEONORA Misera me! In qual luogo sono io venuta?	MARIANNA (Povera me! Per chi mi prende costui?)
ELEONORA Signore, chi siete voi? LELIO Un galantuomo. ELEONORA Da me che volete? LELIO Niente, signora, non vi sgomentate.	MARIANNA Chi è mai? Che cerca, Signore? FONTAINE Niente, niente, Madamigella. Cercava per l'appunto voi stessa.
ELEONORA Sapete voi chi son io? LELIO Non ho l'onore di conoscervi. ELEONORA Entrate in camera d'una donna che non conoscete? LELIO Un uomo d'onore può entrar da per tutto. ELEONORA Gli uomini d'onore non perdono il rispetto alle dame. LELIO Siete dama? Compatitemi. (<i>si cava il cappello</i>) Con tutto il rispetto. (<i>s'inchina</i>) ELEONORA Contentatevi di uscir di qui. LELIO Come! Per essere una dama mi discacciate? Credete voi ch'io sia qualche uomo di villa?	MARIANNA Tenga le mani a sé. Per chi mi prende ella? FONTAINE Oh, oh, vi prendo per quel che siete. Per una giovane bella, e piena di spirito, nata per dar piacere a tutto Parigi: ma io, che son uomo di spada, tratto alla militare, e vado tosto alle prese.
ELEONORA (Tornasse almeno Ridolfo). (da sé)	MARIANNA (Son pur imbrogliata. Venisse qualcuno)
ELEONORA Restatevi dunque, ed io partirò. (<i>va per partire</i>) LELIO No signora, non partirete. (<i>l'arresta</i>) ELEONORA Mi userete voi un'impertinenza? LELIO Vi pregherò di soffirmi.	MARIANNA Ho gusto di saperlo: ma io, che son donna di pace, fuggo gli incontri, e mi tengo alla larga. (<i>vuol partire</i>) FONTAINE La finiamo, Madamigella, sì, o no? Non mi fate venire il mio caldo.

a un fio vizioso e baron.»; MN, III, pp. 834-835, II-12: «OTTAVIO Via, signor Pantalone, acquietatevi. Se vostro figlio degenera dai vostri onesti costumi, il mondo vi fa giustizia e si sa che siete un uomo d'onore. / PANTALONE Ah, sior Ottavio, l'amor del pare xe grandò, e quanto xe più grandò l'amor, tanto più cresce el tormento de véderse cussi mal corrisposto.»; ivi, pp. 857-858, III-20; CG-OI, pp. 250-252, IV-2 e pp. 258-259, IV-7.

¹⁵⁶ Nella seconda *Marianna* i tratti dell'antico temperamento di La Fontaine sono sintetizzati in queste poche battute: «FONTAINE [...] Il mio naturale è troppo focoso, e caldo; né ho pazienza che basti, per reggere ad un insulto.» [CG-OII, p. 295, I-3] e «CLIMAL [...] Quella vostra ciera torbida, e fosca, quegli occhi di fuoco mi presagiscono qualche disgrazia. Dopo il vostro ravvedimento non vi ho mai più veduto così. / FONTAINE Se col ravvedimento mio ho imparato a venerare mio Padre, non per questo ho cangiata natura. [...] / CLIMAL [...] Qui, figliuol mio, non ci vuole né furia, né fuoco; ma destrezza, riflessione, e prudenza.» [ivi, p. 345, IV-1].

¹⁵⁷ MN, III, p. 860, III-scena ultima: «PANTALONE Che i vaga pur; mi resterò per sta notte a far compagnia a mio fio, za che sa el cielo quando lo vederò mai più. / LELIO Caro padre, vi domando perdono. / PANTALONE Adesso ti me domandi perdon? Va pur dove el ciel te destina; meggio fin no poteva far un bulo della to sorte. [...] / OTTAVIO Povero signor Pantalone, voi mi fate pietà; e voi, signor Lelio, imputate a voi stesso il vostro destino.»

¹⁵⁸ MN, III, pp. 823-826, II-7.

¹⁵⁹ CG-OI, pp. 238-241, III-7.

<p>ELEONORA Spero che di qui partirete. LELIO Per ora sarà difficile.</p>	<p>MARIANNA Ah, per amor del Cielo, Signore, se 'n vada pe' fatti suoi. FONTAINE Risparmiate le suppliche. Non vado via di qua, se non ho cenato con voi.</p>
<p>ELEONORA In questa terra son conosciuta. LELIO Io non vi conosco ... ELEONORA Mi darò a conoscere al signor Ottavio del Bagno, ed egli mi farà rendere soddisfazione.</p>	<p>MARIANNA Che maniera di procedere è questa? Chi l'ha qui condotto? E cosa pretende da me? Son una giovine onorata, e dipendo da qualcuno, cui, se lo sapesse, porterebbe rispetto.</p>

L'avventuriere onorato «une Piece Romanesque [...] dans la classe des *Tom-Jones*, des *Tompsons*, des *Robinsons*, et de leurs pareils»¹⁶⁰

Il richiamo della componente ‘romanzesca’ non vuole essere di carattere semplicemente metaforico, laddove l’oggetto di attrazione principale [...] è rappresentato dal grande e tempestivo successo veneziano del *Tom Jones* di Henry Fielding, che conosce sulla soglia del 1750 un’immediata fortuna non solo editoriale, nella pronta traduzione dall’inglese al francese e poi in italiano, ma anche nella ricaduta teatrale: l’abate Chiari, non ancora fortunato scrittore di romanzi, non solo ‘aggredisce’ il rivale Carlo Goldoni, bollandolo come inadatto per i suoi trascorsi biografici a parlare sulla scena di moralità, e costringendolo involontariamente a specchiarsi in Tom Jones, ma risponde mettendo mano a una riduzione in tre puntate del romanzo di Fielding nella cosiddetta *Trilogia dell’orfano* (perseguitato, ramingo, riconosciuto). [...] Questi richiami [...] mostrano con evidenza il punto essenziale di raccordo, nel senso in cui la messa in scena allusiva del vissuto biografico d’autore è calamitata, più propriamente portata a un rapido ed efficace trattamento scenico, attraverso le suggestioni letterarie à la page, che offrono alla biografia d’autore uno specchio nel vissuto di fantasia dell’eroe romanzesco.¹⁶¹

1. Il contesto, l’«allegoria» e l’edizione Bettinelli

Da quanto è attestato nell’edizione Bettinelli, *L’Avventuriere onorato* venne rappresentato per la prima volta a Venezia il 13 febbraio 1751, venne replicato per otto sere ed ebbe un importante successo, infatti si afferma «ha piaciuto in ogni luogo dove si è recitata»¹⁶² e Goldoni, nei *Mémoires*, sostiene che «Mon ouvrage, soit dans l’historique, soit dans le fabuleux, fut reçu très-favorablement.»¹⁶³. Sarebbe scorretto affrontare un discorso su tale commedia senza considerare il contesto dal quale nasce. Nell’ottobre del 1749 Pietro Chiari esordisce sul palco del San Samuele con *L’avventuriere alla moda*, del quale non si possiede il testo, perché non fu mai stampato, ma si presume la sua scarsa fortuna allusa da un distico anonimo del 1754, «Mi me ricordo ancora l’Avventurier moderno, / Che baronae compagne no sentirò in eterno».¹⁶⁴ Inoltre è possibile immaginare il contenuto da alcuni versi diffamatori studiati da Giuseppe Ortolani e attribuiti a Carlo Goldoni, il quale, d’altronde, non smentì mai d’aver scritto:¹⁶⁵

«Sonetto infamatorio mandato dal Dott. Carlo Goldoni all’Ab. P. Chiari. – Da quale nacque il principio di ogni disgusto.

Corni, Campana, Cancari e Meloni,
Pancia, Scarpe, Diarea, Rogna e Marchese
Cospetti, Cospettini e Cospettoni
Frase queste non sono alla Francese
Un sozzo avventurier magna maroni
Alla moda non è per il paese
Scuola delle Puttane e dei Bricconi
D’un sagro Dissertor son laide imprese
M’hanno piaciuto quei pensieri ameni
Il dialogo conciso, nuovo, arguto
E i concetti di sal tutti ripieni.
Ma più d’ogn’altra cosa m’è piaciuto
Quel foglio che mandò ser Tu mi vieni
Figlio del quondam Tu mi sei venuto.

¹⁶⁰ MN, I, p. 290 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

¹⁶¹ VESCOVO, 2014, p. 61.

¹⁶² EN, 2001, p. 230.

¹⁶³ MN, I, p. 291 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

¹⁶⁴ È Ortolani a collegare il distico con la commedia di Chiari in ORTOLANI, 1960, p. 429, nota 1.

¹⁶⁵ ORTOLANI, 1960, p. 429.

N.B. Questo sonetto fu fatto in occasione della Commedia intitolata l'Avventurier alla moda 23 ottobre 1749»¹⁶⁶

Molto probabilmente Chiari allude a questo componimento nel 1754 nella seconda lettera in risposta all'Abate Vicini ne *Della vera poesia teatrale*:

Giacchè il Teatro Italico a risanare inclina,
 Si replichi, io dicea, l'amara medicina.
 Comiche Dee già profughe da Roma, e pria da Atene
 Voi mi reggete i passi, che monto anch'io le Scene.
 Non l'avessi mai fatto; oh qual fu la mia testa
 Suonò di colà suso terribile tempesta.
 Chi mi dovea far core, ed or farmelo accenna,
 Contro me intrise allora di tossico la penna:
 Se la carriera istessa batter vogliamo entrambi,
 Archiloco infelice, perché ricorri ai giambi?
 Chi fia che ci rispetti là dalle falde estreme,
 Se dal Parnaso in vetta ci maltrattiamo insieme?
 Oggi pure altamente porto scolpito in petto
 Quel tuo, barbara invidia, satirico sonetto.¹⁶⁷

È lecito pensare che l'esordio di Chiari come drammaturgo sulla scena veneziana avvenisse proprio all'insegna della condanna esplicita verso il più temibile rivale; rimane ancora difficile capire quale e quanto determinante fossero stati in tal senso il supporto e la condivisione del progetto con i Grimani, con Imer e con i comici: non appare per nulla veritiera la prospettiva di un Chiari che si cimentasse a titolo personale in questo agone di condanna diretta. Certamente la commedia del drammaturgo bresciano doveva contenere delle esplicite condanne, forse anche morali e private verso Goldoni, un tentativo di indebolirlo dal titolo di unico e primo 'riformatore' della commedia italiana, così che anche l'abate, insieme all'impresa comica da lui condivisa, potesse porsi come legittimo innovatore del genere. Probabilmente Goldoni, attraverso l'*Avventuriere onorato*, aspira a discostare da sé le calunnie, proclamandosi pubblicamente 'uomo onorato', denunciando le dure fatiche, desolazioni e delusioni che il lavoro di commediografo comporta. Effettivamente la contesa tra Chiari e Goldoni tra l'ottobre del 1749 e il 13 febbraio 1751, subì dei duri colpi (non si dimentichi che alla ripresa, nel novembre del 1749, della *Vedova scaltra*, Chiari rappresenta *La scuola delle vedove*, alla quale Goldoni risponde con il *Prologo apologetico*), dai quali uscì più colpito l'abate, ma certamente l'avvocato veneziano non può dirsi del tutto illeso e aspira a consolidare definitivamente la sua immagine come 'eroe onorato e di spirito'.

Da quanto attesta l'avvocato veneziano a distanza di anni nei *Mémoires*, per la composizione de *L'avventuriere onorato* il commediografo si sarebbe ispirato ai modelli romanzeschi del *Tom Jones* di Fielding (1749), del *Joe Thompson* di Edward Kimber (1750) e del celeberrimo *Robinson Crusoe* di Daniel De Foe (1719):¹⁶⁸

Sortant d'une Piece Romanesque [*L'incognita*], je tombai sur un autre sujet, qui sans donner dans le merveilleux, pouvoit, à cause de ses combinaisons singulieres, être placé dans la classe des *Tom-Jones*, des *Tompsons*, des *Robinsons*, et de leurs pareilles.

Le Protagoniste avoit cependant un principé historique; car si l'*Honnête Aventurier* qui donne le titre à la Piece, n'est pas mon portrait, il a essayé au moins autant d'aventures, et il a exercé autant de métiers que moi; et comme le public en applaudissant la Piece me faisoit la grâce de m'approprier desfaits et des maximes qui me faisoient honneur, je ne pus pas cacher de m'être donné un coup d'œil en la composant.¹⁶⁹

¹⁶⁶ ORTOLANI, 1960, p. 429, nota 3.

¹⁶⁷ DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754, pp. 30-31. Il collegamento è da attribuire a Giuseppe Ortolani (ORTOLANI, 1960, p. 429, nota 4).

¹⁶⁸ Per l'individuazione dei modelli cfr. VESCOVO, 2017 (2), p. 405.

¹⁶⁹ MN, I, pp. 190-191 (*Mémoires*, parte II, cap. XI).

Se è vero che Goldoni si rivolge al romanzo di Fielding per costruire la trama della sua commedia, sembra proprio che nell'orbita del romanzo inglese continui il rapporto simulativo dell'abate bresciano. Presumibilmente a seguito della messa in scena goldoniana, Chiari propone la propria ripresa del *Tom Jones*, nella cosiddetta *Trilogia dell'Orfano* (*L'orfano perseguitato*, *L'orfano ramingo* e *L'orfano riconosciuto*). Non stupisce allora notare che i tre atti de *L'avventuriere onorato* sembrano strutturati con la stessa tripartizione chiariana: nell'atto d'apertura Guglielmo viene «perseguitato» dal passato che continua a riemergere, di agnizione in agnizione; quindi nella tensione del secondo atto, l'eroe è costretto a vagare «ramingo» perché scacciato di casa da Don Filiberto e abbandonato sia dalla fortuna, sia dall'amata Livia; infine con lo scioglimento del terzo, il protagonista viene definitivamente «riconosciuto» per uomo onesto e di spirito.

In realtà Goldoni ha a sua disposizione un modello più diretto dei romanzi a cui rivolgersi per la composizione della commedia: «L'esistenza di Carlo Goldoni, negli anni che precedono la sua 'professione' di scrittore di compagnia, è stata certo una vita avventurosa, pronta a diventare una vita romanzesca, prima sulla scena poi nella finzione autobiografica.»¹⁷⁰ Ne *L'Autore a chi legge* della Paperini e nei *Mémoires* dichiara la natura allegorica del testo e nella dedica alla Marchesa Lucrezia Bentivoglio Rondinelli scrive:

Alcuni di quelli che hanno veduto il mio Avventuriere onorato sulle Scene al pubblico rappresentarsi, riconoscendo in esso varie avventure in me medesimo verificate, hanno creduto che la persona mia propria avessi io scelta per soggetto di una Commedia. Non dico sfacciatamente che ciò sia vero, ma non nego altresì, che qualche analogia non passi fra il Protagonista e l'Autore. La patria, il genio, le professioni, le persecuzioni medesime del povero mio Guglielmo in me facilmente si potrebbero riscontrare. Ecco però, Eccellenza, dove io non posso essere riconosciuto: nel matrimonio. Toccò al mio Avventuriere una vedova Palermitana con dieci mila scudi d'entrata; sposata ho io una fanciulla di patria genovese, senza le ricchezze di Donna Livia¹⁷¹

Dunque ne *L'Avventuriere onorato* Goldoni mette in scena un'allegoria della propria vita e delle innumerevoli attività lavorative svolte, caricando il suo vissuto di eccessi romanzeschi, ovvero di una tendenza al meraviglioso seppur verisimile.¹⁷² Il romanzesco diviene funzionale alla trasposizione teatrale di un dato reale, nella modulazione e combinazione degli eventi dell'intreccio, caricati all'eccesso di sorprendente.¹⁷³ «La finzione teatrale si ispira dunque a dati della verità biografica, esagerandoli in senso romanzesco ed estendendoli nello spazio geografico rispetto all'esistenza reale.»¹⁷⁴ Ricoprire la propria immagine di romanzesco nella trasposizione letteraria è un espediente diffusamente sfruttato dagli scrittori settecenteschi, nelle cui vite traspare la smania di presentarsi come degli *avventurieri* (ne sono di esempio la vita di Domenico Lalli in prefazione alla sua raccolta di rime, gli stessi *Mémoires* di Goldoni, i romanzi di Chiari, i *Mémoires* di Giacomo Casanova, fino a giungere

¹⁷⁰ VESCOVO, 2016, p. 92.

¹⁷¹ EN, 2001, p. 91 (*Dedica de L'avventuriere onorato*). Cfr. *L'autore a chi legge* dell'edizione Paperini (1753): «Alcuni vogliono, come altra fiata ho avuto occasion di dire, che nel mio Avventuriere abbia avuto animo di rappresentar me medesimo; in alcuni avvenimenti vi potrei esser ravvisato, ma in altri no. L'Avvocato, il Medico, il Cancelliere, il Segretario, il Console Mercantile e pur troppo il Poeta Teatrale sono impieghi che, quando più, quando meno, ho avuto occasione di esercitare; ma in vari tempi, in vari luoghi, in circostanze diverse da quelle del mio Avventuriere.» [ivi, p. 191]; *L'autore a chi legge* dell'edizione Pasquali (1762): «L'allegoria di cui parlo è accennata nella lettera dedicatoria, che qui precede. In alcune delle circostanze di Guglielmo posso essere io medesimo raffigurato» [ivi, pp. 95-96].

¹⁷² VESCOVO, 2014, p. 62: «Lasciata Venezia a causa dei 'desordeni della zoventù', come, del resto, tra false promesse matrimoniali e debiti era accaduto davvero all'autore, l'avventuriere è stato cancelliere criminale (in una non precisata città dello stato veneto, come davvero Goldoni), segretario di uomo di rango (a Roma), avvocato (in Toscana, come pure l'autore), mercante (a Napoli), maestro di scuola (a Messina), medico (a Gaeta, come altrove, accompagnando il padre, in giovane età, il nostro: e anche qui Guglielmo dichiara suo padre, non lui, esercitatore della medicina) e, ovviamente, poeta teatrale.»

¹⁷³ Ivi, pp. 60-61.

¹⁷⁴ Ivi, p. 62.

alle stesse *Vite* di Vittorio Alfieri).¹⁷⁵

L'Avventuriere onorato esce nel quinto tomo Bettinelli, completato entro il maggio del 1753 senza la collaborazione con il drammaturgo, e quasi in contemporanea nel terzo Paperini con licenza dell'ottobre del 1753.¹⁷⁶ Nel pieno della disputa con Bettinelli e Medebach, si comprende perché *L'autore a chi legge* della Paperini insista sugli interventi del commediografo sul testo per rivendicare la propria autorialità e le differenze testuali apportate rispetto alla Bettinelli. Non solo, ma il caso offerto da *L'Avventuriere* è significativo di quanto importante possa essere il confronto tra una prima versione Bettinelli (non rivista dall'autore) e quella Paperini (volutamente rielaborata per rimarcare le differenze con la concorrente). *L'avventuriere*-Bettinelli presenta ancora alcuni tratti dei copioni da *commedia dell'arte*, con scene molto lunghe prive della logica interruzione per l'entrata o l'uscita di un personaggio, un uso delle didascalie limitato e meno preciso o la conservazione del sonetto come sigillo moraleggiante a conclusione della commedia. Di conseguenza *L'avventuriere*-Paperini presenta numerosi cambiamenti: una maggiore suddivisione in scene più brevi, l'inserimento di nuove battute e l'eliminazione di altre, la diversa caratterizzazione della maschera di Arlecchino nel servo Berto, l'eliminazione del componimento poetico finale (forse per la volontà di liberarsi da inutili stereotipi); ma soprattutto la trasformazione della lingua del protagonista dal dialetto veneziano alla lingua toscana. Inoltre *L'avventuriere*-Bettinelli risente ancora di una scrittura sulle peculiarità della propria compagnia ed è lo stesso Goldoni ad ammetterlo:

Ma dirò anche per manifestare, siccome io soglio, la verità, non aver io preferito nel mio *Avventuriere* la veneziana alla toscana favella, perché ciò credessi essere meglio fatto; ma perché un valente giovine, solito a far la parte del Pantalone, brillantissimo in tali caratteri veneziani, senza la maschera sostenuti, mi assicurava di un esito fortunato; lo che difficilmente allora avrei conseguito, se ad altro comico avessi anche in altro linguaggio una cotal parte addossata.¹⁷⁷

Dal momento che l'analisi al romanzesco qui condotta ha ragion d'essere nel contesto impresariale, personale e artistico nel quale il testo ha vita, appare più opportuno condurre la ricerca sulla versione Bettinelli, in quanto essa si avvicinerrebbe maggiormente all'intento compositivo iniziale: per una determinata compagnia, quella del Sant'Angelo, per un preciso frangente storico e sotto precise intenzioni. Infatti nella versione Paperini questo alone di autenticità e immediatezza sembra livellato e perso da una volontaria azione di omogeneizzazione sia dei tratti eccessivamente comici, sia di quelli romanzeschi. Ad esempio in Bettinelli ad apertura della commedia, in I-1, Donna Aurora chiede ad Arlecchino se si è preparato qualcosa per pranzo, il servo rileva una difficoltà: il padrone non ha più soldi per fare la spesa. Si tratta di un tipico *cliché*, una satira di una borghesia impoverita e squattrinata, al quale si aggiungono le lagnanze della maschera sempre costretta a soffrire la fame per colpa dei padroni. Proprio la battuta finale viene sostituita nella Paperini da un'allusione di Berto all'interesse amoroso della sua padrona per il Signor Guglielmo, perdendo dunque la connotazione parodica.¹⁷⁸ Anche sul piano del romanzesco l'autore interviene per evitare gli spropositi. Si legga la spiegazione offerta da Guglielmo alla prima agnizione:

¹⁷⁵ VESCOVO, 2016, p. 94: «I protagonisti maschili avventurieri e 'bastardi' agognano invece a una sistemazione, a un ruolo, a un amore che ne innalzi la dignità, mentre poeti di compagnia o poligrafi si travestono in quei panni o esorcizzano la distanza, in fondo relativa, che può tornare a confondere i loro destini con la condizione degli attori girovaghi o degli avventurieri della vita e della penna.»

¹⁷⁶ Il testo poi esce nel quarto tomo Pasquali (1762) con un significativo *labor limae* sul tessuto linguistico, sul profilo di qualche personaggio minore e sull'impianto di alcune scene; e nel quinto tomo Zatta (1789).

¹⁷⁷ EN, 2001, p. 189. Ne *L'autore a chi legge* Pasquali: «Io aveva prima un tal personaggio [Guglielmo] scritto nella nostra favella, perché destinato era a sostenere la parte un valorosissimo Pantalone, vale a dire il *signor Antonio Collalto*» [ivi, p. 96].

¹⁷⁸ Se in I-4 Paperini il servitore Berto si coalizza al padrone nel desiderio che Guglielmo lasci presto la loro casa, nella corrispondente scena in Bettinelli (I-3) il sapore ironico è maggiorato: Don Filiberto è angustiato dal forestiero che non se ne vuole andare e ammette le difficoltà economiche, a questo punto Arlecchino rincara la dose e osserva che tra padrone e servitore non vi sarebbero poi grandi differenze, in quanto entrambi sono degli squattrinati.

<i>L'avventuriere-Bettinelli</i> [scena I-9] ¹⁷⁹	<i>L'avventuriere-Pasquali</i> (già in Paperini) [scena I-10] ¹⁸⁰
<p>GUGLIELMO Ghe dirò; xe vero, no lo posso negare. A Messina ho dovesto per viver insegnar l'abbici. La sappia che partito da Napoli con un bastimento, per vegnir a Palermo, <i>una borasca m'ha obligà a navegar senza vele, e dopo aver combattù con l'onde, per el corso de do zorni e do notte</i>, semo andà a romperse su una spiaggia vicino al Faro. Ho perso la robba, e ho salvà la vita. Son andà a Messina senz'abiti e senza bezzi; no giera cognossù da nissun. Son stà accolto per carità da un maestro de scuola, e mi per ricompensa del pane ch'el me dava, lo sollevava dalla fadiga mazor, e per tre mesi continui ho insegnà a lezer e scriver; profession che no xe trattada dalle persone nobili, perché la xe mercenaria, ma che non pregiudica in nissun conto né al decoro, né ala nascita d'un omo onorato e civil.</p> <p>[...] LIVIA Come poi avete fatto a partir di Messina?</p> <p>GUGLIELMO Ho trovà un patriotto; nu altri veneziani per tutto el mondo se amemo come fradelli, e se agiutemo un con l'altro. El m'ha assistio, me son imbarcà, e son vegnù a Palermo.</p>	<p>GUGLIELMO Le dirò: è vero, non lo posso negare. A Messina ho dovuto insegnar l'abbici. Sappiano, signore mie, che partito da Napoli con un bastimento per venire a Palermo, una burrasca mi ha fatto rompere vicino al Faro. Ho perso la roba ed ho salvato la vita. Sono andato a Messina senza denari, malconco dal mare e dalla fortuna, sconosciuto da tutti, senza sapere come mi far per vivere. Sono stato accolto con carità da un maestro di scuola, ed io per ricompensa del pane che egli mi dava, lo sollevava dalla fatica maggiore, e per tre mesi continui ho insegnato a leggere e scrivere a ragazzi; professione, che non pregiudica in verun conto né alla nascita, né al decoro di un uomo onesto e civile.</p> <p>[...] LIVIA Come poi avete fatto a partir di Messina?</p> <p>GUGLIELMO Coll'aiuto di un mio paesano. Noi altri Veneziani per tutto il mondo ci amiamo come fratelli, e ci aiutiamo, potendo. Mi ha egli assistito, mi sono imbarcato, e son giunto in Palermo.</p> <p>AURORA <i>Quei due Napolitani amici di mio marito, che vi hanno a lui raccomandato, dove li avete voi conosciuti?</i></p> <p>GUGLIELMO <i>Per accidente, nella tartana che qui mi trasportò da Messina. Presero a volermi bene, e mi fecero il maggior regalo del mondo, collocandomi in una casa che mi ha colmato di benefizi.</i></p>

La parte sottolineata in corsivo in Bettinelli rientra proprio in un intento di caratterizzare al limite dell'eccesso un evento come romanzesco, nella sua descrizione smodatamente epica: una burrasca in mare costringe Guglielmo per due giorni e due notti a combattere con le onde per la sopravvivenza. È evidente che questo dettaglio appare fuori luogo perché spropositamente meraviglioso e dunque nella successiva revisione viene eliminato.

Nella commedia l'azione si svolge nell'arco delle ventiquattro ore¹⁸¹ e in Palermo. Prevalgono gli spazi interni,¹⁸² solo in II-14 si specifica di trovarsi in strada di fronte alla casa di donna Livia.¹⁸³ Paradossalmente il tempo non viene dilatato e lo spazio non sembra variare frequentemente, forse perché, in questa commedia romanzesche più che in altre, è il racconto degli antefatti ad ampliare l'intreccio a livello spazio-temporale: Guglielmo è ormai da quattro mesi ospite in casa di donna Aurora e Don Filiberto;¹⁸⁴ le sue vicende sembrano aprire nuove peripezie: nato a Venezia, Guglielmo ha fatto il segretario a Roma, l'avvocato in Toscana, a Napoli il mercante, per quattro mesi il medico a Gaeta, per altri tre il maestro di scuola a Messina, in varie città il poeta teatrale e in un luogo imprecisato il cancelliere criminale.

¹⁷⁹ EN, 2001, pp. 247-248, I-9. In corsivo le parti mancanti in Pasquali.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 113-114, I-10. In corsivo le parti mancanti in Bettinelli.

¹⁸¹ Ivi, p. 234, I-1: «stamattina»; ivi, p. 245, I-9: «LIVIA Mi parete di buon umore questa mattina.»; ivi, pp. 284-285, II-18: «PAGGIO Sì, è in casa, son due ore che non fa altro che chiacchiarare con una forastiera.» (Livia inizia a discutere con Eleonora in II-12); ivi, p. 300, III-9: «GUGLIELMO Xe tre ore che aspetto» (si riferisce al momento in cui esce da casa di Livia in II-15).

¹⁸² Ivi, p. 233, I-1: «Camera di donna Aurora»; ivi, p. 243, I-7: «Camera di donna Livia»; ivi, II-1: «Camera di donna Aurora»; ivi, p. 266, II-9: «Camera di donna Livia»; ivi, p. 289, III-1: «Camera di donna Livia»; ivi, p. 292, III-3: «Camera del vicerè»; ivi, p. 298, III-7: «Camera di donna Livia»; ivi, p. 304, III-10: «Altra camera in casa di donna Livia»; ivi, p. 306, III-14: «Camera del vicerè».

¹⁸³ Ivi, p. 277, II-14: «Strada» (dalla scena successiva deduciamo si tratti della strada di fronte alla casa di donna Livia).

¹⁸⁴ Ivi, p. 235, I-2: «AURORA Ha detto [Guglielmo] che fra otto, o dieci giorni ci leverà l'incomodo. / FILIBERTO Sono quattro mesi che va dicendo così. L'abbiamo ricevuto in casa per otto giorni, e sono quattro mesi.»; ivi, p. 240, I-5: «AURORA In quattro mesi, si è assicurato del vostro stato.»

2. Atto primo: Guglielmo «perseguitato» dal disonore

Nel primo atto de *L'avventuriere onorato* hanno ampio spazio i personaggi di donna Aurora e don Filiberto e si ha un'ottima prova di come l'elemento comico non venga totalmente eliminato per lasciare libero spazio a quello romanzesco, ma piuttosto vi sia una commistione tra i due, capaci di coesistere e dialogare. Si tratta di due tipologie diverse di macchinazione e avanzamento dell'azione. Si propone un esempio tratto da due scene consequenziali (I-4 e I-5), in cui si evidenzia una mistione quasi perfetta e chiastica tra la caratterizzazione comica e romanzesca. In I-4 il malinteso viene creato da donna Aurora, la quale dona al marito metà delle venti doppie ricevute da donna Livia per il bene di Guglielmo (I-1), facendo credere al consorte che siano un segno di riconoscenza del forestiero per l'ospitalità e avvertendolo di non farne parola con il donatore per non offenderlo. In questo modo Aurora calma il marito che vorrebbe cacciare di casa Guglielmo. Su questa sequenza si inserisce una componente romanzesca: il protagonista, che non è ancora comparso in scena, risulta velato dall'ignoto della sua origine e la sua civiltà è posta in dubbio, anche se il suo comportamento risulta onorevole. Siamo nell'*incipit* della commedia e l'eroe romanzesco, del quale non si conosce la storia, viene presentato al lettore/spettatore nel suo duplice aspetto: virtuoso per natura, incognito per stato (lo stesso avviene a Marianna nella prima parte dell'omonimo romanzo o nella prima scena de *Marianna o sia l'orfana*).

FILIBERTO Dove pensate abbia egli [Guglielmo] avuto questo denaro?

AURORA L'avrà avuto dal suo paese.

FILIBERTO Crediamo c'egli sia una persona nobile?

AURORA Egli non ha mai voluto dire né il suo cognome né il suo rango; ma per quello ho sentito dire dai due napoletani, io credo qualche conte, o qualche marchese.¹⁸⁵

Nella scena successiva (I-5), Don Filiberto esce ed entra Guglielmo. Ecco subito palesarsi un elemento romanzesco: quasi volesse rispondere ai sospetti del padrone di casa, il protagonista tenta di perseverare e dimostrare la propria virtù e il proprio onore:

GUGLIELMO Un omo onorato, come professo d'esser mi, a longo andare, bisogna che el s'arossissa dando un incomodo de sta sorte a una casa che lo favorisse con tanta bontà. [...] Cognosso che non merito tante grazie. In tel caso che son, la so pietà xe per mi una providenza del Cielo; ma non posso tirar avanti, bisogna che vaga via.¹⁸⁶

È sempre nell'*incipit* del romanzo che l'eroe/ina, essendo in uno stato di indigenza, acquista quasi per caso la protezione di un benefattore/rice. In questa scena Aurora si prodiga immediatamente a favore di Guglielmo, ma il suo agire alimenta un nuovo intreccio comico: Guglielmo vuole levare l'incomodo, ma pur di fermarlo la donna gli fa dono delle restanti dieci doppie e le spaccia come un regalo del marito.¹⁸⁷

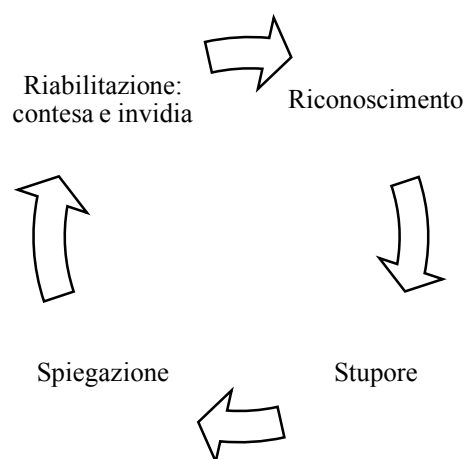
Se la prima parte del primo atto si fonda sulla presentazione della condizione dell'eroe, sull'individuazione dei benefattori e degli antagonisti, sul sospetto del suo incognito passato e sulle iniziali difficoltà (da I-1 a I-6); la seconda parte invece (da I-7 a I-15) è ambientata in casa di donna Livia, dove si susseguono una serie di scene di riconoscimento di Guglielmo da parte di sei personaggi, i quali hanno già visto l'avventuriere sotto altre vesti, in altri luoghi e tempi. La struttura dell'azione è ciclica (quasi fosse a spirale) e il *plot* è sempre il medesimo, suddiviso in quattro fasi:

¹⁸⁵ EN, 2001, pp. 237-238, I-4.

¹⁸⁶ Ivi, p. 239, I-5.

¹⁸⁷ Questa azione genererà non pochi malintesi e altre situazioni comiche. Ad esempio in I-9 Aurora e Guglielmo giungono in casa di Livia e il ragazzo si dimostra allegro perché, dice, quando si hanno soldi lo si è sempre e loda la generosità di Donna Aurora. Sta per raccontare delle 10 doppie, ma Aurora lo interrompe. La vedova insiste e Guglielmo racconta di aver ricevuto dieci doppie. Livia ne rimane stupita (dove sono finite le altre dieci?), Aurora dissimula, dice di voler fare da economista a Guglielmo.

- Riconoscimento: un personaggio entra casualmente in scena e riconosce Guglielmo perché avrebbe svolto in precedenza un determinato lavoro in un altro luogo. I personaggi si alternano per estrazione sociale: paggio, Conte di Brano, cameriere, Marchese d'Osimo, altro cameriere, Conte Portici (segue nel secondo atto Eleonora). Nella struttura di un romanzo questa fase costituisce il punto di massima tensione, in cui viene svelato un segreto che pone in serio pericolo l'eroe.
- Stupore: seguono la sorpresa e il rammarico di Livia (perché tali professioni non si addicono a un uomo ben nato) e la comicità di Aurora che finge di sapere già tutto, anche se in realtà è stupita dalle innumerevoli doti nascoste del suo ospite.
- Spiegazione: Guglielmo spiega le ragioni che lo hanno indotto a intraprendere tali professioni pur di salvaguardare il proprio onore. Nella struttura narrativa di un romanzo è il punto in cui l'eroe riesce a superare valorosamente una disavventura, a risorgere anche in procinto della sua completa disfatta.
- Riabilitazione con contesa delle amanti e invidia dei rivali. Livia e Aurora si contendono il bel forestiero, mentre i pretendenti della ricca vedova cercano in tutti i modi di disfarsi di Guglielmo denigrandolo.



Romanzesco è il contenuto del racconto che Guglielmo offre a ogni riconoscimento. Nella prima agnizione (I-8) il paggio di Livia lo ricorda maestro di scuola in Messina. In I-9 l'eroe non nega di aver svolto tale attività per tre mesi.¹⁸⁸

Giunto in casa di Livia per farle visita, l'ipocondriaco e collerico conte di Brano dà avvio alla seconda agnizione (I-11): Guglielmo sarebbe stato un dottore in Gaeta.¹⁸⁹ Effettivamente il ragazzo ha svolto tale professione e spiega:

GUGLIELMO Ghe dirò, è vero; a Gaeta ho esercità la medicina; ma mi per dirghela no son medico de profession. Mio pare giera medico, ho imparà qualcosa da elo, qualcosa ho imparà a forza de lezer, e de sentir a parlar. Partio da Napoli per causa de una disgrazia, me son reirà a Gaeta, e no savendo come far a campar, me son introdotto int'una speciera, me son inteso con el spiecier, son passà per medico. Ho ricetà, ho curà, ho vario, ho fatto cure strepitose, ho magnà ben, e ho messo da banda dei bezzi. Finalmente per curiosità de saver cosa giera successo de una certa putta, son tornà a Napoli, e ho abbandonà la medesima, che per quattro mesi continui m'ha fatto passar a Gaeta per l'eccellentissimo signor Guglielmo.¹⁹⁰

¹⁸⁸ EN, 2001, p. 247, I-9. Per la battuta supra p. 281.

¹⁸⁹ Ivi, p. 249, I-11: «CONTE DI BRANO Servitor suo... Mi pare, se non m'inganno, avervi altre volte veduto. / GUGLIELMO Pol esser che anca mi abbia avudo l'onor de véderla ela. / CONTE DI BRANO Non avete nome Guglielmo? / GUGLIELMO Per servirla. / CONTE DI BRANO Dunque, siete voi il signor dottore, che esercitava in Gaeta la medicina? / LIVIA (Un medico?) / AURORA (Un dottore?) Sì, sì, me l'ha detto che ha fatto il medico. / LIVIA (Se è medico, può esser nobile). (da sé)»

¹⁹⁰ Ivi, pp. 249-250, I-11.

Entra un cameriere di donna Livia (I-12) e subito distingue il forestiere per il segretario che aveva avuto modo di frequentare a Roma nella casa in cui serviva (terza agnizione).¹⁹¹ Segue la storia di Guglielmo:

GUGLIELMO Siora no, no'l fala: el dise la verità. A Roma ho fatto da segretario. Son partio da Venezia mia patria, per i dersini della zoventù; son andà a Roma per muàr aria. Finchè ho abù bezzi, ho godesto; co i ho fenii ho scomenzà a far lunari. No saveva più come far. Ho trovà un cavalier che s'ha mosso a pietà de mi. Ghe scriveva le lettere, ghe fava da segretario, e la carica da segretario con un cavalier de rango e de autorità no tol gnente, ma anzi cresce onor e merito a un zovene ben nato, e che se voggia avanzar.¹⁹²

Ecco ripetersi la stessa scena per la quarta volta: entra il Marchese d'Osimo e vi trova l'avvocato conosciuto in Toscana (I-13),¹⁹³ al che il protagonista:

GUGLIELMO Patrone sì, xe la verità; ho fatto anca l'avvocato. Stuffo della sugizion che ha da tollerar un segretario, ho cambià paese, e ho cambià profession. Ho fatto l'avvocato, e con fortuna; e in poco tempo aveva aquistà credito, avventori e bezzi, e se tirava de longo, sarave in ancuo int'un stato, posso dir de fortuna.¹⁹⁴

Il ritmo diviene frenetico e segue subito la quinta agnizione, in cui un altro cameriere ricorda di aver visto Guglielmo in una città di cui non sa il nome, come cancelliere criminale (I-14).¹⁹⁵ Il ragazzo rammenta con piacere tale professione:

GUGLIELMO Cosa vorla che ghe diga. Ho fatto anca el cancellier criminal, e per dirghe la verità, questo de tanti mistieri che ho fatto l'è stà el più belo, el più dilettevole, el più omogeneo alla mia inclinazion. Un mistier nobile e onorato, che se eserita con nobiltà, con autorità. Che dà motivo de trattar frequentemente con persone nobili, che dà modo de poder far del ben, della carità, dei piaseri onesti. Che xe utile quanto basta, che tien la persona impiegada discretamente; e tanto el me piase sto onorato mistier, che se il cielo seconda i mi' disegni, spero de tornarlo a esercitar con animo risoluto de non lassarlo mai più.¹⁹⁶

Arriva il conte Portici che riverisce Guglielmo come poeta (I-15).¹⁹⁷ La risposta ha un chiaro sapore metateatrale: tra tutti i lavori svolti quello d'autore teatrale è stato il più arduo e tormentato. Tanta fatica per comporre a tavolino un testo che in poco tempo si vede schernito o criticato. Il pubblico poi è difficile da accontentare, e quando anche avesse esultato per più volte ai meriti di un poeta, sarebbe bastato un solo risultato mediocre o cattivo a scontentarlo definitivamente e a decretare la caduta dell'autore. Passando dal piano drammatico a quello allegorico appare chiara l'allusione alle pene e fatiche sopportate e superate da Goldoni nell'anno precedente al Sant'Angelo.¹⁹⁸

¹⁹¹ «CAMERIERE Signore, servitor suo. (*mettendo una sedia*) / GUGLIELMO Ve saluto. / CAMERIERE Non conoscete più! / GUGLIELMO Me par e no me par. / CAMERIERE Non si ricorda a Roma, che abbiamo servito assieme? / Aurora (Oh diavolo!) / LIVIA (Che sento?) / GUGLIELMO Servio? In che maniera? / CAMERIERE Sì signore, io era cameriere, e vossignoria era segretario. / GUGLIELMO Da servir a servir ghe xe differenza, sier aseno.» [Ivi, p. 251, I-12].

¹⁹² Ivi, p. 251, I-12.

¹⁹³ «MARCHESE D'OSIMO Avete delle liti? / LIVIA Perché? / MARCHESE D'OSIMO Vedo che avete qui l'avvocato. / LIVIA E chi è quest'avvocato? / MARCHESE D'OSIMO Ecco, il signor Guglielmo. Io l'ho conosciuto in Toscana, ed egli forse non si ricorda di me.» [Ivi, p. 252, I-13].

¹⁹⁴ Ivi, pp. 252-253, I-13.

¹⁹⁵ Ivi, p. 253, I-14: «LIVIA Che! Lo conoscete anche voi? / CAMERIERE Sì signora, l'ho conosciuto in una città che non mi ricordo come si chiami, dove faceva il cancelliere. (*via*)»

¹⁹⁶ Ivi, p. 253, I-14.

¹⁹⁷ Ivi, p. 254, I-15: «CONTE PORTICI Riverisco lor signori. (*tutti salutano*) Oh poeta mio, vi sono schiavo. (*a Guglielmo*) Siete qui per fare alcune delle vostre opere? / [...] / io l'ho conosciuto in vari paesi, ho sentito delle sue poetiche composizioni, ed ho veduto in parecchi teatri delle sue fatiche.»

¹⁹⁸ Ivi, pp. 254-255, I-15: «GUGLIELMO El componer per i teatri le ghe dise bella profession, mistier dilettevole? Se le sapesse tutto, no le dirave cusì. De quanti esercizi ho fatto, questo xe stà el più laborioso, el più difficile, el più tormentoso. Oh la xe una gran cosa dover sfadigar, suàr, destruzerse a un taolin per far una composizione, e po véderla andar in terra, e sentirla criticar, e tanaggiar, e in premio dei suori e della fadiga aver dei rimproveri e dei

Alla serie di agnizioni del primo atto, se ne aggiunge una settimana nel secondo, tuttavia la struttura e l'esito sono completamente differenti a quelli messi in opera nelle prime sei. Giunta a Palermo, Eleonora raggiunge casa di Livia per assicurarsi di trovare l'amato. La giovane quindi confida alla vedova un duplice riconoscimento: il forestiero non solo è suo promesso sposo, ma ha esercitato la professione di mercante in Napoli. Inoltre a causa dei debiti fatti dal suo socio e dalle assillanti richieste dei creditori, Guglielmo fu costretto a fuggire e a riparare in Palermo.¹⁹⁹ In questo caso Livia non ricerca spiegazioni dal giovane circa l'ennesima attività mercenaria svolta, ma è accecata da una furente gelosia: «LIVIA (Ah mie perdute speranze! Ah Guglielmo, tu non mi dicesti di essere con altra donna impegnato!) [...] (Ah, che la gelosia mi divora).»²⁰⁰ Sopraggiunge Guglielmo (II-13) e questa volta deve giustificarsi agli occhi di Livia per la fede data a Eleonora. Alla vista della futura sposa, creduta (con viva speranza) ormai un'ingrata, l'eroe è attonito. Ecco un'ulteriore disavventura, ma l'eroe non si può mai arrendere: «GUGLIELMO (Oh che colpo! Oh che caso! Ma gnente, ghe vol franchezza e disinvoltura).» e «GUGLIELMO (Ghe vol coraggio. No bisogna perderse, qualcosa sarà.»²⁰¹

La ricostruzione delle vicende passate del protagonista permette di dar vita all'intreccio di un vero e proprio romanzo (questo è se si legge il racconto unitario fatto da Guglielmo al Viceré in III-5). Il protagonista nato a Venezia è costretto a fuggire a seguito di qualche disordine di gioventù (per un contratto di nozze rovinoso) e a riparare a Roma, dove è deciso a cambiar vita, ma, esaurite le finanze, deve mettersi al servizio come segretario di un gentil cavaliere (terza agnizione in I-12). Stufo di tale professione, il giovane cambia paese, arriva in Toscana e qui per qualche tempo esercita l'arte d'avvocato facendo qualche fortuna e riscuotendo successo (quarta agnizione I-13). «Dopo varie vicende, unido qualche poco de soldo»²⁰² Guglielmo arriva a Napoli, dove conosce un certo Agapito Astolfi, insieme al quale fonda una mercantil-società di spezie; inizialmente l'impresa sembrava andar bene, ma il compagno sperperò iniquamente dei capitali, lasciando il giovane miserabile ed esposto ai creditori (settima agnizione in II-12). Costretto a partire da Napoli, si rifugia in Gaeta dove pur di sopravvivere lavora come medico, senza esserlo di professione, perché istruito dal padre, dalla lettura e dall'istruzione orale (seconda agnizione in I-11). Per quattro mesi è riuscito a dimostrare il suo valore con qualche riscontro economico, ma il ricordo dell'amata e dei cari lo ha ricondotto a Napoli, da dove, nuovamente insediato dai creditori, è costretto a partire e cercare ricovero in Palermo (II-12). Una forte burrasca lo ha condotto alla deriva, finché, dopo due giorni e due notti, è miracolosamente approdato a una spiaggia in Messina. Qui solo, senza più nulla, se non la propria vita, viene accolto da un maestro di scuola, che Guglielmo aiuta per tre mesi in cambio di vitto e alloggio (prima agnizione in I-8). Si aggiunge che in una città ignota l'avventuriere ammette di aver esercitato anche la professione di cancelliere criminale (quinta agnizione in I-14); non solo, ma Guglielmo viene riconosciuto come poeta teatrale di successo in più città d'Italia (sesta agnizione in I-15).

Se il romanzesco emerge dai racconti delle imprese di Guglielmo, l'elemento comico è dato dalla ciclicità di queste scene, di cui lo spettatore ha già compreso la struttura e si compiace della ripetitività

despiaseri. / [...] / Prima ghe dirò che poche volte l'universal se contenta, e po se anca el s'ha contentà qualche volta, una cosa sola, che para cattiva, fa perder el merito a tutte le cose che xe stàe compatide; e se la lode se dà a mezza se, el biasimo se butta a bocca piena, e con esultanza.»

¹⁹⁹ Ivi, pp. 272-273, II-12: «ELEONORA [...] permettetevi ch'io vi chieda se conoscete un veneziano nominato Guglielmo. / LIVIA Sì, lo conosco. (Oh Dio! Mi trema il core!) / [...] ELEONORA Ah Signora, sappiate che Guglielmo è il mio sposo / LIVIA Come! Vostro sposo Guglielmo? / ELEONORA In Napoli ei mi giurò la fede. / LIVIA Le nozze sono concluse? / ELEONORA Egli partì nel punto in cui si dovevano concludere. / LIVIA Per qual ragione vi abbandonò? / ELEONORA Guglielmo in Napoli faceva il mercante... / LIVIA (Ha fatto anche il mercante). / ELEONORA Ed era unito in società con un altro. Lo tradì il suo compagno; gli portò via i capitali, e il povero giovine fu costretto a partire. / LIVIA Dove andò egli? / ELEONORA A Gaeta. / LIVIA A fare il medico? / ELEONORA È vero; la necessità lo fece prender partito. / LIVIA Tornò in Napoli a rivedervi? / ELEONORA Tornovvi dopo il giro di pochi mesi. Ma siccome lo insidiavano i creditori assassinati dal compagno infedele, dovette nuovamente partire, e si è ricoverato in Palermo.»

²⁰⁰ Ivi, p. 273, II-12.

²⁰¹ Ivi, p. 278, II-15.

²⁰² Ivi, p. 295, III-5.

e della prevedibilità. Esistono altri elementi che caricano la scena di comico, a iniziare dalle reazioni delle due gentildonne. Allo stupore di Livia che l'amato abbia potuto svolgere tante professioni avviliti per un animo nobile,²⁰³ tanto da porre a rischio l'appagamento dei suoi desideri,²⁰⁴ segue la farsa di Aurora che finge di aver da sempre conosciuto tali segreti, a lei confidati in precedenza, in modo da creare un legame più stretto e intimo con Guglielmo agli occhi della rivale.²⁰⁵ Dunque accresce la gelosia nelle due donne, che lodano lo spirito del fanciullo, sempre pronto ad affrontare con valore ogni disgrazia,²⁰⁶ vorrebbero favorire personalmente delle sue abilità e aiutarlo ad esercitarle in Palermo.²⁰⁷ A questa triangolazione amorosa al femminile (Aurora-Livia-Guglielmo), se ne aggiunge un'altra altrettanto comica. I pretendenti di Livia (il Marchese d'Osimo, il Conte di Brano e il Conte di Portici) sono gelosi perché capiscono che la vedova sta prendendo a cuore le sorti del giovane, cercano in tutti i modi di dissuaderlo a restare in Palermo, dal momento che non sarebbe necessaria nessuna delle professioni da lui esercitate, pur di disfarsene:

CONTE DI BRANO (Donna Livia si scalda molto per quel forastiere. Sto a vedere, che sia di lui innamorata).

MARCHESE D'OSIMO (Non vorrei che il signor avvocato facesse giù donna Livia. La sua dote non ha da essere sacrificata).²⁰⁸

²⁰³ «LIVIA (Il maestro di scuola? Oh, quanto me ne dispiace!)» [ivi, p. 244, I-8]; «LIV. (Se è medico, può esser nobile). (*da sé*)» [ivi, p. 249, I-11]; «LIVIA (Cosa sento?)» [ivi, p. 251, I-12]; «LIVIA Avete fatto l'avvocato in Toscana?» [ivi, p. 252, I-13]; «professione che non se trattada dalle persone nobili, perché la se mercenaria, ma che non pregiudica in nissun conto né al decoro, né ala nascita d'un omo onorato e civile.» [ivi, p. 248, I-9].

²⁰⁴ Ivi, p. 244, I-7: «Oh, se quel Veneziano ch'è in casa di donna Aurora fosse persona civile, quanto volentieri lo sposerei; ancorché fosse povero, non m'importerebbe».

²⁰⁵ «AURORA Sentite? Il signor Guglielmo è persona civile, ha fatto il maestro per accidente. Già me l'aveva detto.» [ivi, p. 248, I-9]; «AURORA (Un dottore?) Sì, sì, me l'ha detto che ha fatto il medico. [...] Bravissimo, lodo il vostro spirito. / LIVIA Signor Guglielmo, io patisco qualche incomodo, mi prevalerò della vostra virtù. / GUGLIELMO Pol esser, che gh'abbia per ela un medicamento che la varissa. / AURORA Siete in casa mia, avete prima da operare per me. De' mali, ne patisco anch'io. / GUGLIELMO No le se dubita, le varirò tutte do.» [ivi, p. 250, I-11]; «AURORA Eh, io sapevo che ha fatto il segretario. / LIVIA S'io fossi una dama, esibirei al signor Guglielmo la mia piccola segretaria.» [ivi, p. 251, I-12]; «AURORA (Anche l'avvocato?) / LIVIA Avete fatto l'avvocato in Toscana? / AURORA Sì, sì, me lo ha confidato.» [ivi, p. 252, I-13]; «LIVIA Che! Lo conoscete anche voi? / CAMERIERE Sì signora, l'ho conosciuto in una città che non mi ricordo come si chiami, dove faceva il cancelliere. (*via*) / AURORA (Oh bellissima!) È vero, è vero, lo so.» [ivi, p. 253, I-14]; «AURORA (Un'altra novità). / LIVIA Anco poeta? / AURORA Sì, è poeta, non lo sapete?» [ivi, p. 254, I-15].

²⁰⁶ Con queste parole si chiude il primo atto [ivi, p. 258, I-15]: «LIVIA Il signor Guglielmo è un giovine che merita tutto il bene e tutto l'amore. Sempre più mi piace, sempre più ho concepita stima di lui. Sì, lo voglio proteggere a dispetto di chi non vuole. Non curo il marchese, non abbado al conte d'Osimo, rido del conte Portici, e donna Aurora mi fa compassione. Assisterò questo giovine a dispetto di tutto il mondo, poiché da tutto quello che si raccoglie della sua vita finora, egli è un uomo civile, egli è un avventuriere onorato.»

²⁰⁷ Ivi, p. 253, I-14: «LIVIA Sappiate, signor Guglielmo, che nella mia eredità vi è una giurisdizione comprata da mio padre, in cui vi posso far cancelliere. / AURORA Se mio marito anderà governatore, non lascerà voi per un altro.» Si veda anche: «LIVIA Signor Guglielmo, io patisco qualche incomodo, mi prevalerò della vostra virtù.» [ivi, p. 250, I-11]; «LIVIA S'io fossi una dama, esibirei al signor Guglielmo la mia piccola segretaria.» [ivi, p. 251, I-12]; «AURORA [...] Caro avvocato, volete fare la vostra professione da noi? / LIVIA Io ho delle liti, ed ho dei parenti. Non dubitate, non vi lascerò mancar cause. / AURORA Chi ha roba, ha liti; mio marito n'è pieno. Vi darà un tanto l'anno.» [ivi, p. 253, I-13].

²⁰⁸ Ivi, p. 253, I-13. Si veda anche: «MARCHESE D'OSIMO La nostra città è ben provveduta. Non vi è bisogno che un forastiere venga ad accrescere il numero degli avvocati. (Costui si va acquistando il cuore di donna Livia). / LIVIA Signor Marchese, se voi non volete prestargli la vostra protezione, non importa, tant'è tanto il signor Guglielmo avrà da vivere nella nostra città. / MARCHESE D'OSIMO Sì, avrà da vivere. Basta che una vedova ricca lo voglia mantenere. / LIVIA Una vedova ricca può disporre del suo senza essere soggetta alle censure di chi non deve imbarazzarsi ne' fatti suoi. / [...] / LIVIA Ebbene, farete il medico. / CONTE DI BRANO Che? Abbiamo noi necessità di medici? Chi volete si fidi di un ciarlatano? / GUGLIELMO (Aséo! Sto sior conte, me onora pulito). / LIVIA Signor Conte, voi parlate male di una persona che viene da me ben veduta. / CONTE DI BRANO (Costui l'ha innamorata). Sì, ecco le persone che si proteggono dalle belle donne. Un giovinotto incognito; un avventuriere, che può essere un impostore. Basta, servitevi come v'aggrada, ma il signor medico si disponga a dover mutar aria. (*via*) / [...] / CONTE PORTICI Sarebbe bella, che un forastiere avesse a venire a mangiar il pane che devesi alli paesani. Io mi protesto, che cancellerie il signor Guglielmo non ne avrà. / GUGLIELMO Obbligatissimo alle sue

CONTE DI BRANO (Costui l'ha innamorata). Sì, ecco le persone che si proteggono dalle belle donne. Un giovinotto incognito; un avventuriere, che può essere un impostore. Basta, servitevi come v'aggrada, ma il signor medico si disponga a dover mutar aria. (*via*)²⁰⁹

L'analogia con le professioni svolte da Guglielmo con quelle esercitate da Goldoni permette di passare dal livello drammatico a quello reale, ma il piano biografico trasportato in scena subisce una trasformazione romanzesca, in cui ha un ruolo forza anche la cornice comica di svolgimento dell'azione. Quindi il dato biografico, trasportato in scena si tinge di romanzesco e il romanzesco drammatizzato si combina al comico. Infatti se il ritmo incalzante dei riconoscimenti ha un che di parodico e ironico, l'ingrediente romanzesco (che è il contenuto della storia raccontata) viene inserito su uno sfondo del tutto comico. Non solo, ma il romanzesco viene utilizzato iperbolicamente e ogni ingrediente viene moltiplicato: non una protettrice, ma due; non un rivale, ma tre; non un'agnizione, ma sette ecc.

3. Atto secondo: Guglielmo «ramingo»

Nel secondo atto è messa in scena la serie di peripezie che conducono l'avventuriere ad essere abbandonato da entrambe le protettrici. Infatti le calunnie dei rivali in amore di Donna Livia inducono Don Filiberto a scacciare di casa Guglielmo e la comparsa di Eleonora scatena la gelosia di Livia, la quale irritata ripudia l'amato.

Il secondo atto si apre con una chiara corrispondenza al primo. Infatti nelle prime scene di quest'ultimo Aurora riceve per mezzo di Arlecchino una lettera di Donna Livia, la quale intende offrire in incognito il proprio denaro a Guglielmo. L'espedito serve a introdurre allo spettatore l'antefatto: il protagonista abita nella casa di Filiberto e Aurora ormai da quattro mesi, la coppia però si trova in serie difficoltà economiche e può garantire a stento l'ospitalità. In simmetria, il secondo atto ha inizio sempre da una lettera che viene recapitata da Arlecchino a Don Filiberto (II-2), l'uomo la legge in scena e la commenta (proprio come aveva fatto Aurora), in essa il Conte di Brano pone in discredito Guglielmo (a differenza del primo atto in cui Livia interveniva a favore del forestiere).²¹⁰ Bisognerebbe ritornare sul valore delle lettere nell'*Avventuriere*: esse aprono il primo e il secondo atto, non solo, ma sarà appunto una missiva a porre le basi per la riabilitazione del protagonista agli occhi di Livia (II-11 e II-13).

Se il primo atto era tutto giocato sul racconto dei fatti passati e con le agnizioni si aveva il racconto della serie di avventure superate dal protagonista, con il secondo inizia finalmente lo sviluppo dell'azione in contemporanea alla progressione drammatica. La struttura risulta ripetitiva e in climax dalla scena prima alla sesta, in cui i rivali si alternano al cospetto di Don Filiberto per screditare Guglielmo e auspicare la rovina del ragazzo. Tuttavia essa ha una ricaduta comica. L'obbiettivo della sequenza è il medesimo: i rivali si annunciano a Filiberto e denunciano Guglielmo come un impostore; a variare è l'espedito drammatico: in II-2 il conte di Brano invia una lettera, mentre II-4 il conte Portici

grazie. / CONTE PORTICI (A poco a poco donna Livia lo fa padrone del suo cuore, e delle di lei ricchezze). / LIVIA Signor Conte, voi non disponete delle cariche di questo regno. / CONTE PORTICI Eh via, signora donna Livia, se vi preme il bel veneziano, mantenetelo del vostro, e se volete beneficiarlo, sposatelo, che buon pro vi faccia. / GUGLIELMO (Questa saria la più bella carica de sto mondo). / LIVIA Nelle mie operazioni non prendo da voi consiglio. / AURORA Eh che il signor Guglielmo non ha bisogno di pane. È in casa di mio marito. / LIVIA In ogni forma resterete in Palermo, e per far conoscere il vostro spirito, il vostro talento, darete al nostro teatro alcuna delle vostre composizioni. / CONTE PORTICI Sì, veramente ci farà un bel regalo. Verrà colle sue opere a rovinare anche il nostro teatro. Io parlerò altamente contro di lui, e se a voi, signora, piacciono le di lui opere, fatelo operare in casa. (Non sarà vero, che un forastiere mi contrasti il cuore di donna Livia). (*da sé, parte*)» [ivi, pp. 255-257, I-15].

²⁰⁹ Ivi, p. 256, I-15.

²¹⁰ VESCOVO, 2017 (2), pp. 393-394: «Se le modalità di una scrittura drammatica non raffinata [...] consiste nel far raccontare gli antefatti ai medesimi personaggi in scena, in forma di monologo o di dialogo con quello che si chiama il 'personaggio comodino' (che serve cioè unicamente a dare al racconto individuale la forma apparente del colloquio), ecco nella lettura ad alta voce della missiva offrirsi un'evidente risorsa sostitutiva, meccanica ma non spregevole».

si presenta personalmente e per finire in II-5 Marchese d'Osimo spedisce un biglietto.

Arlecchino consegna la lettera a Filiberto (II-2) nella quale il conte Brano denuncia Guglielmo di essere un imbroglione,²¹¹ essendosi fatto passare per medico a Gaeta. Filiberto conclude di vuol cacciare il giovane nell'arco di quattro giorni. Entra in scena il conte Portici (II-4) che consiglia di non tenere in casa l'avventuriere perché «non si sa chi egli sia. Fa da poeta, ma credo che per causa di certa satira sia fugito dal paese dov'era»,²¹² inoltre si inizia a mormorare della poca prudenza di Donna Aurora e la reputazione dell'amico è in pericolo. Allarmato Filiberto non esita a concludere: «Domani lo licenzio senz'altro».²¹³ Quindi Arlecchino porta un biglietto (II-5), il Marchese d'Osimo l'amico d'ospitare un forestiere, reso sospetto al governo. Questa volta Filiberto inveisce di volerlo licenziare all'istante: «Non occorr'altro, lo licenzio in questo momento».²¹⁴

Il divertimento viene garantito dalla rapidità delle scene, in cui vi è un continuo andirivieni di personaggi, messaggi e invettive. Se la celerità e la ciclicità, seppur con variazione, è un espediente comico, l'esito della sequela è puramente romanzesco: Filiberto caccia di casa l'eroe che si trova da quel momento a dover vagare ramingo.

Nella scena del licenziamento del protagonista ritorna il malinteso delle doppie e dunque ancora una volta su un intreccio romanzesco si innesta una trama comica (II-7). Filiberto chiede cosa fare delle dieci doppie (intendendo quelle ricevute da Aurora e spacciate per conto di Guglielmo), il ragazzo intuisce che il padrone di casa rivuole indietro le dieci doppie donategli per mezzo di Aurora. In contemporanea i due estraggono la borsa con il denaro e rimangono basiti. Nel momento esatto, ecco comparire Aurora (II-8), la quale ribadisce che i soldi sono a loro destinati, essi però li rifiutano e la donna conclude di restituirli a Livia.²¹⁵

Dopo essere stato abbandonato da Don Filiberto, Guglielmo viene licenziato e cacciato da Livia, ovvero da colei che avrebbe potuto fare la sua fortuna. Infatti l'eroe è sorpreso di ritrovare Eleonora, l'amante napoletana, in casa della ricca vedova, la incolpa di essere un'ingrata, perché ormai da quattro mesi non ha inviato sue notizie, ma essa si giustifica di essere stata in balia di numerose sventure pur cercarlo (II-13). Guglielmo vuole prestare fede al suo giuramento e presenta la futura moglie a donna Livia, ringraziandola per essere la ragione della loro possibile felicità. Ma l'eroe ha fatto 'i conti senza l'oste'. Livia in preda a un delirio di gelosia, è contrariata: non ha la minima intenzione di ospitare in casa sua due amanti, incogniti e fuggitivi, così licenzia nell'immediato Guglielmo.²¹⁶ L'eroe difenderà la propria integrità e la fede alla parola data, anche se ciò sta a significare la sua rovina. Per la seconda volta il protagonista si trova ramingo, abbandonato dalla fortuna, senza nessuna risorsa, armato solo del proprio onore:

LIVIA [...] la gelosia mi ha accecato. Infelice Guglielmo, andrai ramingo per mia cagione?²¹⁷

GUGLIELMO No so cosa dir. Ghe vuol pazienza. Ma non ho mai credesto che a una donna civil, e savia, ghe possa despiàser un omo che sa mantegnir a fede; un omo, che per no sacrificar l'onor d'una povera putta, se contenta piuttosto de perder la so fortuna, e de passar miseramente i zorni

²¹¹ EN, 2001, p. 260, II-2: «voi avete in casa un impostore, ch'ebbe ardire di passar per medico, tuttochè confessi egli stesso non esser tale [...] sarà probabilmente fuggito per la scoperta della sua impostura».

²¹² Ivi, p. 261, II-4.

²¹³ Ivi, p. 262, II-4.

²¹⁴ Ivi, p. 262, II-5.

²¹⁵ L'equivoco sarà risolto solo in II-10 quando Guglielmo giunge in casa di donna Livia e racconta di essere stato indotto senza spiegazione a lasciare la casa di Filiberto. La ricca vedova sospetta che la vera motivazione risieda nell'incapacità della coppia di mettere in tavola del cibo per l'ospite. Guglielmo ne dubita, in quanto proprio quella mattina, don Filiberto gli aveva regalato dieci doppie, il quale, tra altro, ne disponeva di altre dieci. Livia intende: tutte e venti le doppie erano destinate a Guglielmo per volere suo. La donna mostra il suo risentimento per Aurora, ma Guglielmo interviene per difendere la gratitudine verso chi gli ha mostrato gentilezza per quattro mesi.

²¹⁶ EN, 2001, p. 274, II-13: «LIVIA Male avete fondate le vostre speranze. Io non tengo in mia casa persone in matrimonio congiunte, e molto meno sposi, amanti, incogniti, fuggitivi. Provedetevi altrove. Voi non fate per me. / GUGLIELMO Come! Ella mi licenzia? / LIVIA Sì, vi licenzio.»

²¹⁷ Ivi, p. 275, II-13.

della so vita. Anderò via; penerò, pianzerò, ma no me pentirò mai d'un'azion onorata, e me sarà sempre care le mie miserie, pensando che mi me le ho procurade per no mancar de parola, per no mancar de fede a una donna che ha rischià tutto per amor mio. (*via*)²¹⁸

Il secondo atto si chiude in analogia come si era aperto: se nelle prime scene i rivali di donna Livia accusano Guglielmo di impostura, nelle ultime essi intervengono direttamente minacciando il ragazzo (II-15 / II-16). La difesa del proprio onore contro un nemico, per di più rivale in amore, rientra nel campo romanzesco (si pensi al duello), ma qui viene declinata in una parodia comica (il duello viene tradotto in chiave di un'arringa o in una visita medica, per mettere in risalto le arti di Guglielmo).²¹⁹

Le peripezie dell'eroe non possono dirsi ancora finite, il protagonista viene accusato di latrocinio e rischia l'arresto (tipico *cliché* romanzesco). Arlecchino deve riconsegnare le venti doppie a donna Livia e non comprende perché la sua padrona, nonostante le difficoltà economiche, le voglia restituire (II-17). Il servo scellerato si accorda con il paggio della vedova di spartirsi il denaro (II-18). Guglielmo interviene per fermare il misfatto (II-19). Arriva in quel momento un bargello con degli sbirri (II-20), i quali, trovando i soldi tra le mani di Guglielmo, lo vogliono arrestare. Il protagonista non si dà per vinto e riesce a dimostrare la sua innocenza. Dunque chiede ad Arlecchino quali monete sono contenute nella borsa: la maschera non lo sa, Guglielmo sì. Ecco la prova: «GUGLIELMO Anca questa xe andata ben. Questo vol dir aver fatto el cancellier. In tutte le cose ghe vuol spirito e disinvoltura».²²⁰ Nonostante la serie di difficoltà alle quali l'eroe è stato sottoposto, dimostrando la propria onorevolezza, l'atto si chiude con l'arrivo di un messo per avvisare che addirittura il Viceré (rappresentante il potere politico) chiede di conoscere e giudicare il forestiere (II-22):

GUGLIELMO (Ho inteso, ghe xe del mal; ma no me perdo). Andemo pur, no gh'ho paura de gnente. Son un omo onorato; posso esser calunnià; ma me fido della mia innocenza. In tutte le mie avventure, ho sempre salvà el carattere dell'omo onesto; e siccome nissin me pol rimproverar una baronada, cusì son certo che in mezzo alle disgrazie troverò un zorno la mia fortuna; e se altra fortuna no gh'avesse, oltre quella de viver e de morir onorato, questo el xe un ben che supera tutti i beni, la xe una gloria che rende l'omo immortal, e che fa parer dolce tutte le amarezze dell'avverso destin. (*via col messo*)²²¹

4. *L'avventuriere onorato e Les fausses confidences di Marivaux*²²²

Il destino ha sempre in serbo una soluzione per l'eroe romanzesco anche nel momento di massima difficoltà. Così Guglielmo toglie l'incomodo a Don Filiberto (II-7) sperando di poter liberamente approfittare delle profferte di Livia: «GUGLIELMO (Tutto el mal no vien per far mal. Questa xe l'occasion de profittarme delle belle esibizion de donna Livia, senza che donna Aurora se n'abbia per mal). (*via*)»²²³ e in maniera più esplicita:

²¹⁸ EN, 2001, pp. 274-275, II-13.

²¹⁹ In II-15 il Conte di Brano vede Guglielmo uscire dalla casa di donna Livia e lo accusa di non essere un galantuomo, ma un impostore perché a Gaeta si faceva spacciare da medico. Guglielmo si difende: se non è medico d'attuale professione, quando vuole lo può diventare perché possiede l'abilità teorica e pratica. Dunque il conte sfida a un ipotetico duello Guglielmo, anche se in realtà non raggiungerà mai lo stato di fatto, prima mette mano alla spada, poi lo minaccia di rompergli le braccia e infine, dal momento che Guglielmo interviene per deriderlo, lo vuole bastonare. La bile acceca il conte e la collera lo opprime, tanto che si sente morire. Al che Guglielmo sfoggia le sue conoscenze: fa un decalogo delle ragioni di tale malessere, illustra il rimedio, dando prova, non solo dell'arte teorica, ma anche di quella pratica. Il conte risulta così vinto da Guglielmo e il suo onore è vendicato: «GUGLIELMO Anca sta volta l'ho portada fora con una tirada da medico; con un ipocondriaco ghe vol poco.» [ivi, p. 281, II-15]. La scena successiva (II-16) ripropone il medesimo copione: il marchese d'Osimo accusa Guglielmo di essere un ciarlone perché dice di essere un avvocato, ma non ha i titoli per esercitare, quindi lo invita a lasciar Palermo. Guglielmo si difende a suon di abilità forensi, dunque presenta e risolve il caso giudiziario da poco perso dal Marchese, lasciandolo basito e concludendo: «GUGLIELMO Anca questa xe giustada [...]. A sto mondo sta ben a saver un poco de tutto. [...] Dise ben el proverbio: Impara l'arte, e mettila da parte.» [ivi, p. 284, II-16].

²²⁰ Ivi, p. 287, II-20.

²²¹ Ivi, p. 288, II-22.

²²² Sull'argomento cfr. VESCOVO, 2014, p. 66, VESCOVO, 2015, pp. 143-146 e VESCOVO, 2017 (2), pp. 405-409.

²²³ EN, 2001, p. 266, II-8.

GUGLIELMO Ma! s'hamuà el vento, e el mar che giera in bonazza, adesso el xe in borasca. [...] / La novità no xe piccola. Sior don Filiberto con galanteria m'ha dà el mio congedo, e mi son qua osel sulla frasca, senza nio, senza chebae senza meggio.²²⁴

Donna Livia decide d'offrire un posto a Guglielmo in casa sua e gli assegna la gestione degli affari e della corrispondenza, al che il protagonista promette di essere suo servo fedele.²²⁵ A questo punto si inserisce un interessante paragone con la trama della commedia *Les Fausses Confidences* (1737). Nel testo di Marivaux il sentimento d'amore, vero cuore della vicenda, ha una differente centralità e modulazione rispetto a Goldoni: una forma intimistica e passionale, fondata sulla necessità di celare o dissimulare le proprie emozioni in funzione delle ragioni sociali; per contro in Goldoni l'amore non assume questi toni appassionati, ma funge da strumento dell'azione in tono smorzato, tanto quanto altri moventi romanzeschi o comici. Tuttavia sembrano esserci delle profonde analogie nella caratterizzazione dei personaggi e addirittura nella costruzione di una scena.

Guglielmo ha un corrispettivo nel Dorante marivaudiano e Livia in Araminte.²²⁶ Un giovane uomo, si dice abbia all'incirca trent'anni, Dorante viene assunto come intendente dalla giovane e ricca vedova, Araminte, per sbrigare un contenzioso con Monsieur le conte riguardante un terreno reclamato e per evitare di giungere alle nozze rappacificatorie. Dorante come Guglielmo è di nascita rispettabile, è onorato, ma senza un quattrino:

DUBOIS [...] Il [Dorante] est bien fait, d'une figure passable, bien élevé et de bonne famille; mais il n'est pas riche²²⁷
 MARTON [...] il [Dorante] est honnête homme²²⁸
 ARAMINTE [...] le trait de sincérité me charme, me paraît incroyable, et vous êtes le plus honnête homme du monde²²⁹

Anche l'onorabilità di Dorante viene continuamente messa in discussione e il giovane è continuamente costretto a difendersi grazie alla propria virtù:

DORANTE [...] Tout le monde ici m'en veut, me persécute et conspire pour me faire sortir. J'en suis consterné; je tremble que vous [Araminte] ne cédiez à leur inimitié pour moi, et j'en serais dans la dernière affliction.²³⁰

²²⁴ EN, 2001, p. 267, II-10.

²²⁵ Ivi, pp. 268-269, III-10: «LIVIA Caro signor Guglielmo, se casa mia vi agrada io ve ne faccio padrone. / GUGLIELMO Signora la so esibizion me consola, ma un giusto riguardo me stimola a no doverla accettar. / LIVIA Per qual ragione? / GUGLIELMO Ela xe sola, mi son un zovene forestier; con ce titolo voravela che stasse in casa? / LIVIA Se vi degnate, voi avrete la bontà di assistere agli affari della mia casa, e di rispondere a qualche lettera di rimarco. / [...] / GUGLIELMO [...] ghe prometto attenzion, fedeltà, gratitudine, e sora tutto zelo, e premura de corrisponder a tanta generosa bontà. / LIVIA (Che gentili maniere! Che pensar nobile! Che adorabile tatto!)»

²²⁶ Si confrontino queste battute tratte da *Les fausses confidences* e da *L'avventuriere onorato* sul conto di Araminte e Livia. *Les fausses confidences*, 2012, p. 26, I-2: «DORANTE Cette femme-ci [Araminte] a un rang dans le monde; elle est liée avec tout ce qu'il y a de mieux, veuve d'un mari qui avait une grande charge dans les finances, et tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, que l'épouserai, moi qui ne suis rien, moi qui n'ai point de bien?»; EN, 2001, p. 108, I-7: «AURORA Sapete che cosa ha di buono? È ricca. / GUGLIELMO Non è poco. Quando una donna è ricca, pare bella, se anche non è, e tutti le corron dietro. / AURORA Signor Guglielmo, sareste anche voi uno di quelli che le correrebbero dietro per la ricchezza? / GUGLIELMO Io non sono nel caso, signora mia: perché per isposarla, no certo, essendo con un'altra impegnato, per mangiarle qualche cosa nemmeno, perché in queste cose sono delicatissimo. / AURORA Non vi consiglierai che vi attaccaste con donna Livia. Ella è pretesa dai primi soggetti di questa città: dal marchese d'Osimo, dal conte di Brano, e che so io. Avreste degli impegni non pochi. / GUGLIELMO Conti e marchesi? Che figura vorrebbe ella che facesse fra questi gran signori un povero disgraziato? / AURORA Per altro, circa alla condizione, ci potreste stare anche voi.» e ivi, p. 234, I-1: «AURORA [...] Questa è una donna di fortuna. Nacque mercantessa, ed è prossima ad esser dama. È giovine, è ricca, è bella, e quel che più stimo è vedova, e gode tutta la sua libertà.»

²²⁷ *Les fausses confidences*, 2012, p. 51, I-14.

²²⁸ Ivi, p. 69, II-4.

²²⁹ Ivi, p. 130, III-12.

²³⁰ Ivi, pp. 88-89, II-13.

Inoltre, in entrambe le commedie le vicende vengono denotate come straordinarie ed assimilate a delle avventure:

ARAMINTE Il y a bien en effet quelque petite chose qui m'a paru extraordinaire.²³¹

ARAMINTE Oui la réflexion est juste. Effectivement, il est fort extraordinaire qu'il ait jeté les yeux sur ce tableau.²³²

ARAMINTE Il est vrai que la chose serait assez extraordinaire: examinez²³³

DORANTE [...] veux-tu encore lui donner l'embarras de voir subitement éclater l'aventure? / [...] /

DUBOIS [...] il me semble que cette aventure-ci mérite un peu d'inquiétude.²³⁴

Per quanto l'amore di Dorante per Araminte venga ben orchestrato dal fedele servo Dubois, al fine di indurre la ricca vedova folle d'amore per l'onesto ragazzo, così da fare la di lui fortuna (dunque sembra che l'amore di Dorante per Araminte muova l'intera azione),²³⁵ è pur vero che anche la vedova rimane folgorata dal giovane fin dai primi incontri, solo che il sentimento d'amore viene riconosciuto nel corso dell'azione e rimane celato fino alla fine, tanto che nell'ultima scena della commedia il conte conclude: «LE COMTE [...] j'ai deviné tout; Dorante n'est venu chez vous qu'à cause qu'il vous aimait; il vous a plu; vous voulez lui faire sa fortune: voilà tout ce que vous alliez dire.»²³⁶

Come già notato da Vescovo, l'astuzia di utilizzare il mezzo della lettera per comprendere fino in fondo i sentimenti dell'amato, presente nella commedia di Goldoni (II-11 e II-13), era già nell'opera di Marivaux.

La retorica dell'*artificio*, della delicatezza, come commenta Livia, o se si preferisce della preterizione, consiste appunto nel far dire il contrario di quello che si sente, facendo emergere attraverso la negazione la verità, che diventa così esplicita anche a colei che non osa dirla apertamente: Livia si innamora davvero di Guglielmo leggendo le parole 'formate' da un altro al posto suo. [...] Livia svela il fondo dei suoi timori e dei suoi pensieri [...] parlando a Guglielmo per voce di un personaggio di carta. Guglielmo fa rispondere Livia a Livia formando il suo discorso, dimenticando e travestendo le proprie ragioni nelle parole che le affida [...]. Livia alla fine si confessa – esattamente come un'attrice che si riveli per mezzo di un personaggio – attraverso le pieghe di un *soliloquio* che qualcuno ha scritto per lei.²³⁷

Lo stratagemma inventato da Livia ricorda «la piége» (trappola) escogitata da Aramite in II-12 per scoprire i reali sentimenti di Dorante. In II-13 la donna detta al suo intendente un biglietto da inviare al conte, per avvisarlo del prossimo matrimonio. Sorpreso dal contenuto del messaggio, il giovane inizia a cambiare colore, appare distratto, perso, la sua mano trema, solo l'arrivo di un personaggio interrompere la scena e la prossima dichiarazione d'amore.

In II-11 ne *L'avventuriere onorato*, prima di uscire di scena, Livia affida a Guglielmo il compito di leggere e rispondere a una lettera, da lei interamente orchestrata, rendendolo così partecipe di una «falsa confidenza»,²³⁸ perché «Nella maniera con cui egli risponderà a questa lettera da me inventata, rivelerò s'egli ha il coraggio di aspirare alle nozze di una ricca vedova, che per necessità deve sposarsi ad un uomo ben nato».²³⁹ Guglielmo legge la missiva indirizzata a Livia da un cugino preoccupato per le dicerie su un tenero interesse della parente per un giovane incognito. Non sospettando che Livia lo stia mettendo alla prova, il protagonista si promette di agire da uomo onorato e avveduto, concludendo che

²³¹ Ivi, p. 51, I-14.

²³² Ivi, p. 82, II-11.

²³³ Ivi, p. 96, II-15.

²³⁴ Ivi, p. 100, III-1.

²³⁵ Per il progetto tra Dubois e Dorante cfr. I-2; Dorante rivela il piano ad Araminte in III-12; il piano viene messo in atto in I-13/14, II-2, II-12, II-15.

²³⁶ *Les fausses confidences*, 2012, p. 131, III-13.

²³⁷ VESCOVO, 2017 (2), pp. 408-409.

²³⁸ VESCOVO, 2014, p. 66. Sulla natura falsa della lettera: «LIVIA [...] egli ha formata la risposta alla lettera da me finta» [EN, 2001, p. 276, II-13].

²³⁹ EN, 2001, p. 270, II-11.

in questo genere di avventure ci vuole ingegno.²⁴⁰ Livia legge la risposta, resta incantata dal decoro, dalla modestia e dalla delicatezza delle parole di Guglielmo e ha la prova della civiltà ed onoratezza dell'uomo, tanto da concludere: «O ha da essere tutto mio, o non l'ho più da vedere. Come potrà mai esser mio? Amore assottiglia l'ingegno de' veri amanti; io non dispero. Qualche cosa sarà. (*via*)»²⁴¹

5. Atto terzo: Guglielmo «riconosciuto»²⁴²

Nel terzo atto è messo in scena un vortice sempre più rapido – seppur ripetitivo – di eventi, cambi di scena, personaggi che entrano e escono, diverse peripezie, insomma un'ascensione finale al meraviglioso. In sostanza si alternano due trame principali: bisogna sciogliere la promessa fede di Guglielmo a Eleonora che rende impossibile il matrimonio con Livia (scene 1, 2, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13) e l'avventuriere deve definitivamente dimostrare la propria onorabilità di fronte al potere politico e giudiziario (scene 3, 4, 5, 6, 14, 15, 16, 17).²⁴³ I due filoni si avvicendano secondo dei blocchi alterni e si congiungono solo nella diciottesima scena, dove inizia lo scioglimento della commedia. Entrambe le trame hanno per obiettivo il riconoscimento di Guglielmo come un uomo onorato, così da decretarne la sua fortuna. È Livia per prima a volersi accertare dello stato dell'amato:

LIVIA Dunque mi assicurate che il signor Guglielmo sia una persona ben nata?

ELEONORA Sì, signora, ve lo dico con fondamento e ve lo posso provare.

LIVIA Come potete voi provarlo?

ELEONORA Egli aveva in Napoli tutti quegli attestati che possono giustificare l'esser suo, la sua nascita, le sue parentele, e dello stato vero della sua famiglia. A me nella sua improvvisa partenza sono rimaste tutte le robbe sue. Fra queste vi sono i di lui fogli, de' quali sono io depositaria, e li ho meco portati per renderli a lui, che forse sarà in grado d'usarli, per darsi a conoscere in un paese ove non sarà ancor conosciuto.²⁴⁴

L'unico ostacolo alla realizzazione dei progetti della ricca vedova risulta Eleonora, alla quale Livia spiega che Guglielmo potrebbe ambire di sposare una donna con 10.000 scudi di entrata. Eleonora soffre nel sentirsi la causa della rovina dell'amato.²⁴⁵ Livia propone una soluzione: «LIVIA Eh che il dolor non uccide. Troverò il modo io con l'oro del mio scrigno di acquietare Eleonora, di obbligare Guglielmo, e di consolare l'innamorato mio cuore. (*via*)».²⁴⁶ All'eroina si chiede di rinunciare al proprio amore per il bene dell'amato e le si offre del denaro, ma lei rifiuta in nome di un sentimento profondo, esclusivo e unico, che la lega all'eroe; nel caso non potesse realizzare i suoi desideri, l'unica soluzione per l'eroina è la morte perché non può sussistere matrimonio senza amore.²⁴⁷ Per un attimo Guglielmo sembra cedere

²⁴⁰ «I so pretensori gh'ha zelosia de mi? Bisogna che sta donna abbia da' motivo de pensar cusì; bisogna che l'abbia fatto qualche dichiarazion, e che con mi no la gh'abbia coraggio de dir quel che fursi la dirà a qualcun altro. Sì ben, la me fa arbitro del so cuor, donca semo a cavallo. Donna Livia me ama, Donna Livia xe quasi mia... Ma adasio. Non andemo tanto in furia. [...] No gh'ho bezzi, ma son un omo civil, e quel che più importa son un omo onorato. [...] Ho inteso tutto. A sta lettera la vol che mi responda, e la vol, che responda a modo mio. Sì, risponderò, e dalla mia risposta capirà chi scrive, e capirà chi m'ha da' sta lettera, che Guglielmo xe un omo, che no sa alzar l'inzeppo per farse ricco, ma no xe gnanca minchion per lassarse scampar dalle man le chiome della fortuna. (*via*)» [EN, 2001, p. 271, II-11].

²⁴¹ Ivi, pp. 276-277, II-13.

²⁴² Ivi, p. 290, III-1: «LIVIA Sì, un gran bene sarà per lui l'essere in Palermo riconosciuto».

²⁴³ Per lo snodo di questa parte si rimanda a pp. 300-302 («L'uomo di spirito» *alias* Goldoni).

²⁴⁴ EN, 2001, p. 289 III-1.

²⁴⁵ Ivi, p. 291, III-2: «LIVIA [...] Ah Eleonora, Guglielmo merita una gran fortuna; il cielo gliela offerisce, e voi gliela strappate di pugno. / ELEONORA Voi mi trafiggete, voi mi uccidete. Ditemi, che far potrei per non essere la cagione della sua rovina? Potrei sacrificar l'amor mio, potrei perdere il cuore, potrei donargli la vita? Ma come riparare all'onore? Come rimediare ai disordini della mia fuga? Che sarebbe, misera, sventurata, di me? / LIVIA Venite meco, e se amate veramente Guglielmo, preparatevi a far due cose per lui. La prima, a giustificare l'esser suo, con gli attestati che sono in vostro potere; la seconda, e questa fia per voi la più dura, far un sacrificio del vostro cuore alla di lui fortuna. / ELEONORA Aggiungetene un'altra: morire per sua cagione.»

²⁴⁶ Ivi, p. 292, III-2.

²⁴⁷ Ivi, pp. 298-299, III-7: «LIVIA Brava, voi siete un'eroina. Voi rinunziate all'amore di Guglielmo, ed io vi lascio

alla propria integrità, non nega di essere tentato dalla soluzione di Livia: in fin dei conti Eleonora avrebbe una dote e un matrimonio, mentre egli potrebbe godere di un'ingente fortuna (III-9). Tuttavia questa non è la risoluzione di un uomo onorato, il quale non può mai venire meno alla parola data («l'onor val più de tutto l'oro del mondo»). Dunque solo se Eleonora accetterà e sarà salvo il suo decoro, potrà accettare le profferte di Livia; altrimenti prima l'onore, poi la fortuna.²⁴⁸

Guglielmo incarna il prototipo dell'eroe romanzesco: è un forestiere venuto da una città lontana, Venezia;²⁴⁹ la sua figura risulta velata dall'ignoto,²⁵⁰ ma le sue parole e le sue maniere dimostrano il suo stato onesto e civile,²⁵¹ è un uomo sincero,²⁵² ma senza finanze²⁵³ e continuamente in balia di un destino avverso che lo costringe a una serie di disavventure.²⁵⁴

Se il passato e le azioni rendono Guglielmo un eroe romanzesco a tutti gli effetti, il corrispettivo femminile viene incarnato da Eleonora. Fin dalla sua prima apparizione nella dimora di Livia (in II-12, ma la sua presenza aleggia fin dalle prime scene del primo atto), la fanciulla viene dipinta con i tratti di un'avventuriera: è una forestiera (II-11); è l'eroina lacrimosa, patetica,²⁵⁵ caratterizzata da un linguaggio fortemente retorico, ricco di iterazioni (Deh, Ah, Oh Dio), continue ripetizioni, interrogative e

in libertà di disporre di seimille scudi. / ELEONORA Che volete ch'io faccia d'un tal danaro? / LIVIA Egli servirà per la vostra dote; e se dubitate di trovare uno sposo, sarà mia cura di procurarvelo. / ELEONORA Eh signora mia, chi ha bene amato una volta, non può assicurarsi di amare un'altra. / LIVIA Io non vi propongo un amante, vi propongo un marito. / ELEONORA Un matrimonio senza amore? Sarebbe lo stesso che voler vivere sempre penando.»

²⁴⁸ In III-12 e III-13 vi sarebbe un ulteriore intreccio. Eleonora è risoluta a lasciare Guglielmo e a permettergli di perseguire la sua fortuna, ma l'intervento di Aurora la confonde: un vero amore non può essere abbandonato con tanta facilità (EN, 2001, p. 305, III-12: «AURORA [...] La vostra pace val più di tutto l'oro del mondo [...] non siate tanto sciocca di sacrificare alla sua fortuna il vostro cuore e la vostra vita»). Quindi la fanciulla rivendica Guglielmo, ma Livia non si dà per vinta e nulla risparmierà pur di conquistare l'adorato amante (III-13).

²⁴⁹ Ivi, p. 234, I-1: «forastiere che abbiamo in casa» / «quel veneziano che abbiamo in casa».

²⁵⁰ Ivi, p. 256, I-15: «CONTE PORTICI [...] Un giovinotto incognito; un avventuriera, che può essere un impostore. Basta, servitevi come v'agrada, ma il signor medico si disponga a dover mutar aria. (*via*)»; EN, 2001, p. 260, II-2: «Amico, voi avete in casa un impostore»; ivi, p. 261, II-4: «CONTE PORTICI [...] Non si sa chi egli sia. [...] Ognuno si stupisce di voi [Filiberto], che teniate in casa vostra un giovane sconosciuto.»; ivi, p. 262, II-5: «Guardatevi dal forastiere che avete in casa. Non sapendosi chi egli sia, è reso sospetto al governo»; ivi, p. 276, II-13: «Se io ho guardato con occhio di parzialità l'incognito di cui parlate, ciò non è derivato per una sconsigliata passione, ma perché non mi parve degno del mio disprezzo. [...] So anch'io preferire il decoro alle mie passioni, e quando amassi un incognito, non caderei nella debolezza di farmi sua, senza prima conoscerlo. [...] Risponderò francamente, che chi per quattro mesi ha dato saggi di onesto e discreto vivere, non fa presumere che abietti siano i di lui natali.»

²⁵¹ Ivi, p. 234, I-1: «Le gentili maniere del signor Guglielmo dimostrano esser egli un uomo civile ed onesto.»; ivi, p. 237, I-4: «AURORA Il signor Guglielmo è un galantuomo. [...] egli è un uomo discreto e civile»; ivi, p. 243, I-6: «GUGLIELMO [...] Un galantuomo, un omo civil, un omo ben nato, come che son mi, no pol soffrir a véderse dar da magnar per carità, e particolarmente da uno, che fa de più de quel che el pol far. Ghe n'ho passà tante, passerà anca questa. Vòi star allegro, vòl devertirme, no ghe vòl pensar, voggio rider de tutto, e vòl far véder al mondo che l'omo de spirito ha da esser superior a tutti i colpi della fortuna.»; ivi, p. 245, I-8: «LIVIA Eppure all'aspetto pare un uomo assai più civile.»; ivi, pp. 281-282, II-15: «GUGLIELMO [...] una bella finezza m'ha fatto sta cara Leonora. Basta, son un omo onorato, e siben che in ancuo no gh'ho per Leonora tutta quella passion che gh'aveva una volta, son in debito de sposarla, acciò che no la vaga de mal.»; ivi, p. 288, II-22: «Son un omo onorato; posso esser calunnià; ma me fido della mia innocenza. In tutte le mie avventure, ho sempre salvà el carattere dell'omo onesto»; ivi, p. 291, III-2: «LIVIA (Sì, Guglielmo è onorato. Se nelle miserie in cui si trova mi mandale venti doppie per salvar il decoro di donna Aurora, convien dire ch'egli apprezzi molto l'onore).»

²⁵² Ivi, p. 239, I-5: «GUGLIELMO [...] mi son un omo schietto e sincero.»

²⁵³ Ivi, p. 271, II-11: «GUGLIELMO [...] No gh'ho bezzi, ma son un omo civil, e quel che più importa son un omo onorato. *Questo di cui sento parlare è un incognito, che non sa dar conto di sé. Molti lo credono un impostore. Vi è chi dice che egli possa essere con altra donnaimpegnato.*»

²⁵⁴ Ivi, pp. 238-239, I-5: «GUGLIELMO No vedo lettere, el tempo passa, e prencipio a straccarme d'esser sempre desfortunà. / AURORA Via, abbiate pazienza. Seguite a tollerar di buon animo le vostre disavventure.»

²⁵⁵ Ivi, p. 273, II-12: «ELEONORA Dhe movetevi a pietà di me. Concedetemi ch'io veder possa il mio adorato Guglielmo.»; EN, 2001, p. 273, II-13: «ELEONORA Caro Guglielmo, adorato mio sposo, eccomi a voi dopo il corso di quattro mesi ...»

invocazioni;²⁵⁶ per lei la virtù precede l'amore;²⁵⁷ è un'eroina da romanzo nell'accezione classica del termine: separata dall'amante si mette in cerca delle sue tracce, ma una serie sventure²⁵⁸ la costringono a vagare per mare per quattro lunghi mesi:

LIVIA [Guglielmo] Ha tenuta con voi corrispondenza?

ELEONORA Appena ebbi la prima lettera, mi partii tosto da Napoli per rintracciarlo. I venti contrari mi tennero quattro mesi per viaggio. Egli non ha avuto mie lettere, e forse mi crederà un'infedele.²⁵⁹

Infine è la protagonista tradita e abbandonata dall'amante;²⁶⁰ la quale non sa che risoluzione prendere: ama Guglielmo e lo vuole sposare, ma potrebbe essere la disgrazia per il giovane. Questa situazione le provoca continuamente il pianto²⁶¹ e amando con tutta se stessa Guglielmo, piuttosto di rinunciarvi, invoca la morte.²⁶²

Tuttavia se si cercasse un finale costruito sulla 'via del romanzo', qualcosa sembrerebbe andare storto. Lo scioglimento ha inizio dalla scena III-18, dove le due trame principali si congiungono: al cospetto del Viceré, insieme al Conte di Brano, al conte Portici e al Marchese d'Osimo, sopraggiunge Livia, salutata da Guglielmo con una battuta dal forte valore metateatrale: «GUGLIELMO *Lupus est in fabula*. El xe un de quei arrivi a uso de commedia, dove se fa vegnir le persone co le bisogna.»²⁶³ La donna esprime chiaramente i suoi progetti:

LIVIA Signore, io sono una vedova, che vale a dire una donna libera, che può dispor di se stessa. La fortuna mi ha beneficata con una eredità doviziosa, onde la mia ricca dote eccita in molti la cupidigia più che l'amore. [...] Chi mi ha queste [le ricchezze] lasciate, non mi vincola ad altro, se non che a sposarmi ad un uomo che sia nato civile, ed il testo è a voi noto. Per il resto posso io soddisfarmi, e intendo di farlo, e imploro la vostra autorità per poterlo fare. Io amo il signor Guglielmo, e lo desidero per mio consorte. Sì signori, l'amo, e lo desidero per mio consorte. [...] Egli lo merita, perché civilmente è nato, egli lo merita, perché onestamente sa vivere. La sua nascita si prova con questi fogli. La sua onestà è resa a tutti palese; onde s'ei non mi sdegnà, se il Vicerè nol contrasta, se posso dispor di me stessa, qui alla presenza di chi comanda e di chi invano impedirlo procura, a lui offerisco la mano, il cuore, e tutto quel bene che mi concede la mia fortuna.²⁶⁴

²⁵⁶ EN, 2001, p. 275, II-13: «ELEONORA Infelice Guglielmo; oh Dio! Per mia cagione ti sarai tu sventurato! Ma qualunque sia il tuo destino, teco mi avrai a parte. Ti seguirò per tutto... / LIVIA Fermatevi; tralasciate di piangere, e ritiratevi in quella stanza. / ELEONORA No, signora, non lo sperate; voglio seguire il mio sposo. / LIVIA Se amate Guglielmo, se vi cale della sua vita e della sua fortuna, di qua non partite. / ELEONORA Oh Dio! Che volete voi far di me? / LIVIA Una donna onorata, non può che procurar di giovarvi. / ELEONORA Perché licenziar di casa vostra Guglielmo? / LIVIA Perché in casa mia riunir non voglio due amanti, dopo essere stati per quattro mesi disgiunti. / ELEONORA Vi ritornerà egli? / LIVIA Sì, forse vi tornerà. / ELEONORA Abbiate pietà di noi. / LIVIA Ritiratevi, e non dubitate. / ELEONORA Cieli, a voi mi raccomando. (*entra in una camera*)»

²⁵⁷ Ivi III-19: «Dopo un lungo combattimento fra l'amor mio e la mia virtù, avevo risoluto in favore di questa, ed ero in punto per credervi; sopraggiunse donna Aurora, e mi fece mutar pensiero. Tornai ad ascoltar le voci della ragione, e la virtù mi suggerì nuovamente che chi ama davvero evitar dee la rovina della persona amata».

²⁵⁸ Ivi, p. 272, II-12: «Prima ch'io passi a narrarvi la serie delle mie sventure».

²⁵⁹ Ivi, p. 273, III-12.

²⁶⁰ Ivi, pp. 301-302, III-9: «ELEONORA Crudele! Avreste cuore d'abbandonarmi? Eccomi per voi esule dalla patria, priva della grazia dei genitori, in grado di dover miseramente perire. Mi lascereste voi in preda alla disperazione? / [...] / ELEONORA Ah sì; l'interesse vi acceca. Voi m'abbandonate. Voi mi tradite.»

²⁶¹ Ivi, p. 300, III-9: «GUGLIELMO Xe tre ore che aspetto / ELEONORA Ed io sono tre ore che piango. / GUGLIELMO Pianzé? Per cosa? / ELEONORA Piango per causa vostra. / GUGLIELMO Per mi? Cosa v'hoggio fatto? / ELEONORA Non piango per il male che voi fate a me, piango per quello ch'io sono in grado di fare a voi. / GUGLIELMO No, no, no pianzéper questo. Inveze de farne del mal, e pianzer; feme del ben, e ridemo. / ELEONORA Sì sì, voi riderete, ed io piangerò.»

²⁶² Ivi, pp. 301-303, III-9: «ELEONORA Dico che morirò, se così volete. / [...] / ELEONORA Sì, vi rimedierò. [...] Mi ucciderò. / [...] / ELEONORA Ah perfido! Ah scellerato! Vedo che voi mi odiate; vedo che con piacere mi abbandonate. / [...] / Signor Guglielmo, io vi amo più di quello che voi credete, e non ho core di rovinarvi.»

²⁶³ Ivi, p. 310, III-18.

²⁶⁴ Ivi, pp. 310-311, III-18.

Livia rappresenta il classico personaggio della ricca vedova, corteggiata da numerosi spasimanti più per le entrate che per la bellezza, che può godere della sua libertà come più le aggrada; solitamente è la rivale della protagonista femminile, protettrice dell'eroe, del quale può fare la fortuna, ma, nonostante ciò, non conquista il cuore dell'amato.

Goldoni arricchisce il personaggio e crea una protagonista a tutto tondo, ne *La Locandiera*. Come Mirandolina, anche Livia beneficia di una ricca dote lasciata dal padre (*L'avventuriere onorato*, I-7), può scegliere tra quattro partiti, ma nessuno l'aggrada e se decide di sposarsi lo fa per compiacersi, ma nel frattempo vuole giovare della propria libertà, «non ho ricchezza maggiore della mia libertà» (II-9). Tuttavia se ne *La locandiera* l'intreccio è costruito alla perfezione e ha una logica consequenzialità fino alla conclusione, ne *L'avventuriere onorato* qualcosa sembra discordare dal modello romanzesco.

Se Guglielmo è l'eroe ed Eleonora l'eroina, come mai Goldoni crea un finale spiazzante? Infatti i due non convolano a nozze, ma anzi la fanciulla, giovane e virtuosa, che ama di puro amore il protagonista e per ricongiungersi a lui si è sottoposta a innumerevoli sventure, infine rinuncia all'amante e decide di ritirarsi in un convento.²⁶⁵

Per spiegare questa contraddizione, bisogna rivalutare il ruolo delle tre donne all'interno della trama: donna Aurora, Eleonora e donna Livia. È innegabile che grazie alla prima Goldoni possa inserire in commedia l'elemento comico ed esprime ancora un legame con la commedia dell'arte. Ad esempio in III-scena ultima la donna sopraggiunge improvvisamente, ma non ha interesse per le sorti di Guglielmo, intende piuttosto riavere il suo servitore ingiustamente imprigionato: «AURORA Signore, come parlate voi? Non son qui venuta per il signor Guglielmo, ma per impetrare dal viceré la scarcerazione di Arlechino mio servitore.»²⁶⁶

Per contro Eleonora, incarnando il prototipo dell'eroina romanzesca classica, è allusione a una ricaduta sentimentale e *larmoyante* del romanzesco in commedia. Certamente risulta difficile capire perché proprio lei dovrà essere l'unico capro espiatorio della commedia, pur non essendo colpevole di nulla: mette a rischio la propria reputazione, rinuncia al proprio amore e, come ultima speranza, decide di rinchiudersi in un convento per i restanti giorni della sua vita. Si legga la frase conclusiva della commedia:

GUGLIELMO Son confuso da tante grazie. Resto attonito per tanta bontà. Ringrazio el cielo, che m'ha assistito; ringrazio donna Livia, che me benefica; ringrazio sora tutti quella povera putta, che per causa mia xe andata a serarse. Ho passà a sto mondo delle gran vicende. Ho fattola vita dell'avventurier, ma alfin son stà assistio dal cielo, e favorio dalla sorte, perché son stà un avventurier onorato²⁶⁷

La ripresa del modello di Marivaux potrebbe spiegare lo sfasamento narrativo rispetto al tipico *topos* romanzesco. Tuttavia vi è dell'altro e il modello francese sembra essere funzionale al piano allegorico personale. Scrivendo *L'Avventuriere onorato* Goldoni ha intenzione di distanziarsi pubblicamente dal prototipo di avventuriere romanzesco, il quale nella finzione letteraria avrebbe sposato di diritto l'eroina, ma senza nessun tipo di verosimiglianza nella vita reale. Il protagonista, sotto cui si cela l'autore, può provare la propria civiltà di nascita, dimostrare la sua onorabilità di comportamento e allo stesso tempo sancire la propria fortuna grazie alle sue abilità e ai benefici ricevuti, prima da Livia, quindi da Eleonora che libera l'eroe dal vincolo contratto (III-19).

L'intento di Goldoni in questa chiusa è chiaro: vuole decretare la definitiva nobilitazione del suo protagonista, ovvero di se stesso, nonostante un passato discutibile e una serie di sventure. L'interesse di Guglielmo non è abbandonarsi a una passionale storia d'amore, ma di dimostrare il proprio valore e stabilire la propria fortuna. Con cinismo Goldoni esautora di ogni sentimento amoroso il suo eroe, non

²⁶⁵ Ivi, p. 312, III-19: «Ecco in questo foglio una cedula di seimille scudi, ed eccone mille in questa borsa. Con questi, e con la scorta di due buoni amici di donna Livia, vado in questo momento a chiudermi in un ritiro, e non mi vedrete mai più. (via)»

²⁶⁶ Ivi, p. 313, III-scena ultima.

²⁶⁷ Ivi, p. 314, III-scena finale (battuta finale).

solo però nei confronti di Eleonora (la quale fin dalle prime battute Guglielmo afferma di non amare),²⁶⁸ ma anche di Livia. Infatti l'autore non insiste sull'innamoramento del suo protagonista, ma piuttosto sui vantaggi nati da un matrimonio con la ricca vedova. A provare amore sono semmai Eleonora e Livia.²⁶⁹

Forse con questo finale, Goldoni intende proporre una nuova risoluzione drammatica: un superamento non solo del vecchio prototipo della *commedia dell'arte* (vedesi il ruolo marginale di Donna Aurora nel finale della commedia), ma anche di quello inverosimile ed eccessivamente patetico della commedia sentimentale e *larmoyante* (definitivamente relegata per il resto dei propri giorni),²⁷⁰ per approdare a un universo realistico, in cui vi sia verosimiglianza e indipendenza rispetto allo stereotipo dettato dal modello, per quanto ancora sfruttato come perfetto connubio di morale e divertimento. In fin dei conti è ragionevole, per quanto cinico, che l'uomo scelga sempre l'offerta più vantaggiosa e redditizia, pur non venendo meno al suo stato onorato e civile.

6. «L'uomo di spirito» *alias* Goldoni

Nel corso della commedia viene più volte riconosciuto lo «spirito» del protagonista (ad esempio nell'edizione Bettinelli in I-11 e I-15; nell'edizione Pasquali in III-6) ed egli stesso afferma «Vòi star allegro, vòi divertirme, no ghe vòi pensar, voggio rider de tutto, e vòi far véder al mondo, che l'omo de spirito ha da esser superior a tutti i colpi della fortuna.»²⁷¹ e «In tutte le cose ghe vuol spirito e disinvoltura.»²⁷² Se al personaggio di Guglielmo ne *L'avventuriere onorato*, Goldoni affida, in maniera debitamente romanzata, la sua stessa vita e se dunque Guglielmo è un «uomo di spirito», superiore a qualsiasi colpo della fortuna, allora anche l'autore che egli incarna può essere incluso nel novero degli «uomini di spirito». Se, infine, lo spirito di Goldoni risiede nella sua capacità di aver reagito con prontezza alla sfortunata chiusura del carnevale 1750, non appare dunque un caso che a ristabilire e ad accertare l'onorabilità del protagonista de *L'avventuriere onorato*, agli occhi integerrimi del governo e della giustizia contro la società che lo accusa di essere un impostore, sia proprio l'ideazione di un «progetto» («CONTE PORTICI [...] Non sono io solo, che ho de' ragionevoli sospetti contro il forastiere di cui parliamo. Tutti oramai lo guardano attentamente, tutti lo trattano con riserva, e tutti lo credono un impostore.»²⁷³).

Da vero eroe, Guglielmo è costretto a reagire con abilità agli innumerevoli e sorprendenti accidenti ai quali la vita lo sottopone e nel frattempo viene continuamente sospettato di essere un impostore. Sia

²⁶⁸ Ivi, pp. 106-107, I-6 (ed. Pasquali): «AURORA Non ne parliamo più. Ditemi, signor Guglielmo, siete dunque afflitto, perché non avete lettere? / GUGLIELMO Da che sono a Palermo non ho avuta nuova di casa mia. / AURORA E della vostra signora Eleonora, avete avuto notizia alcuna? / GUGLIELMO Nemmeno di lei. / AURORA Questo sarà il motivo della vostra malinconia, perché non avete avuto nuove della vostra cara. / GUGLIELMO Le dirò; la signora Eleonora l'ho amata, come le ho raccontato più volte, ma se devo dire la verità, l'ho amata più per gratitudine che per inclinazione. Per impegno le ho promesso sposarla, e per lei mi sono quasi precipitato. Sono quattro mesi ch'ella non mi scrive. S'ella si è scordata di me, procurerò io pure di scordarmi di lei. / AURORA Lo sa che siete in Palermo? / GUGLIELMO Lo sa, perché gliel'ho scritto. / AURORA Non lo sapete? Lontan dagli occhi, lontan dal cuore, ne avrà ritrovato un altro. / GUGLIELMO Quasi avrei piacere che fosse così. Conosco che io facea malissimo a sposarla. Ma quando uno è innamorato, non pensa all'avvenire; e dopo fatto, lo sproposito si conosce.»

²⁶⁹ Esiste anche l'esempio opposto: in cui è la servetta ad aspirare al matrimonio con il ricco e più vecchio padrone, non per amore, ma per fare la propria fortuna. Per uno studio delle commedie goldoniane in cui è presente il modello della «parvenue» cfr. COMPARINI, 1995.

²⁷⁰ Forse che in questa battuta ci sia un riferimento alla commedia sentimentale della Pamela, composta per un impegno promesso e andata in scena, in fin dei conti, giusto quattro mesi prima nel novembre del 1750: «GUGLIELMO Le dirò; la signora Eleonora l'ho amata, come le ho raccontato più volte, ma se devo dire la verità, l'ho amata più per gratitudine che per inclinazione. Per impegno le ho promesso sposarla, e per lei mi sono quasi precipitato. Sono quattro mesi ch'ella non mi scrive. S'ella si è scordata di me, procurerò io pure di scordarmi di lei.» [EN, 2001, p. 107, I-6 (ed. Pasquali)].

²⁷¹ Ivi, p. 243, I-6.

²⁷² Ivi, p. 287, II-20.

²⁷³ Ivi, p. 292, III-3.

Guglielmo ne *L'avventuriere*, sia Lelio ne *Il bugiardo* sono accusati della stessa colpa, ovvero di essere dei simulatori, perché apparentemente sono simbolo di una vita incredibile, romanzesca. La sostanziale differenza è che Lelio è realmente un bugiardo perché la sua vita è romanzesca solo nei suoi avventurosi racconti e nel personaggio che interpreta; mentre Guglielmo, da vero e proprio protagonista alla *Tom Jones*, subisce ingiustamente gli effetti delle calunnie e solo nel finale potrà risorgere come uomo virtuoso. In quanto tale, l'uomo onorato, seppur avventuriere, non è per sua natura un simulatore: «GUGLIEMO Eccellenza, la mé perdona, no son omo capace de simular.»²⁷⁴

Se alle accuse del Conte Portici, il Vicerè non si sbilancia, in quanto la giustizia non è condizionata dai pregiudizi, ma si applica per conoscere la verità («VICERÉ [...] Noi non abbiamo a giudicar dalla faccia, ma dai costumi.»²⁷⁵) e se è pur vero che il Vicerè rimane sbalordito dalle oneste parole di Guglielmo («VICERÉ (Egli ha sentimenti di vero onore).»²⁷⁶), nel momento di massima *spannung* della commedia a ristabilire la buona sorte del ragazzo sarà un'ennesima destrezza del suo ingegno:

GUGLIEMO [...] Spero de stabilirme inte la grazia del viceré, e farò morir de rabbia i nemici. L'arrecordo xe bello, el xe novo, el xe certo, sta volta fazzo la mia fortuna.²⁷⁷

La scena III-5 è centrale per il riconoscimento di Guglielmo di fronte al potere e l'inizio della sua fortuna. L'eroe svela la sua identità²⁷⁸ e la sua condizione. Non si può negare che il racconto abbia delle forti affinità con la vita di Goldoni:

Son oriondo de Lombardia, e da mi' antenati xe stada trasportada la mia fameggia in Venezia. Siccome la mia origine xe civil, cusì l'istesso grado s'ha sempre conservà in rendite, e in parte con qualche civil impiego. I onesti, ma poveri mi' genitori, no i ha mancà de farne applicar a tutti quei studi che giera adattabili alla mia condizion²⁷⁹

Come prima sventura Guglielmo è costretto ad abbandonare Venezia per un amore imprudente e un contratto di nozze che sarebbe stata la sua rovina, per questo motivo, ammette:

son stà el bàgolo della fortuna, la qual ora alzandome a qualche grado de felicità, ora sbalzandome al fondo della miseria, l'onestà dei costumi, la illibatezza del cuor, e ad onta de tutte le mie disgrazie, non ho el romorso d'aver comessa una mala azion.²⁸⁰

Quindi il Vicerè vuole sapere perché si trova in Palermo e Guglielmo racconta i suoi trascorsi a Napoli, la società di spezie mercantili con un uomo scellerato che lo ha condotto alla rovina e costretto alla fuga dai creditori.²⁸¹ Segue l'interrogatorio sulla natura del legame con Livia. Guglielmo non può negare che se la ricca vedova nutrisse delle inclinazioni, esse sarebbero la sua fortuna, ma in quanto uomo d'onore deve rispettare la parola data ad altra donna. Nonostante il vicerè rimanga sbalordito da questa prova d'onestà, a ridonare credito, stabilità e decoro alla persona di Guglielmo, non sono la prova verbale o comportamentale della sua virtù, ma la tenuta e la straordinarietà di un progetto per la regolamentazione e il controllo delle residenze in Palermo, che, se giudicato valido, gli donerà un premio per la sua intera vita.

Il Conte Portici rimane basito dalla reazione del Viceré, che contro ogni sua aspettativa non intende esiliare il giovane, ma anzi premiarlo, concludendo che Guglielmo «è un parabolano. Inventerà, alzerà

²⁷⁴ Ivi, p. 295, III-5.

²⁷⁵ Ivi, p. 293, III-4.

²⁷⁶ Ivi, p. 296, III-5.

²⁷⁷ Ivi, p. 297, III-5.

²⁷⁸ Ivi, p. 294, III-5: «VICERÉ Chi siete voi? / GUGLIEMO Guglielmo Aretursi. / VICERÉ Di qual Paese? / GUGLIEMO Venezian per servirla.»

²⁷⁹ Ivi, p. 294, III-5.

²⁸⁰ Ivi, p. 294, III-5.

²⁸¹ Ivi, p. 295, III-5: «e ho sconto el cognome per non esser cognossù, e aspetto, che do mi' amici napolitani, i quali xe andào seguitando el traditor, o me porta la nova d'averlo trovà, o desperandome de poder gnente recuperar, possa determinarme a qualche nova resoluzion.»

l'ingegno, ingannerà il viceré medesimo.»²⁸² Guglielmo si dice disposto ad esporre il suo progetto, non prima di aver avuto certezza dal Viceré di una qualche ricompensa e quando in III-14 l'avventuriere espone quanto ideato, il nobile rimane persuaso, ribalta il senso dell'accusa, e determina anzi un premio e un titolo per l'incognito:

VICERÉ Io sono talmente persuaso del vostro progetto, che domani lo spedisco a Napoli a Sua Maestà, ove son certo che sarà posto in uso, e voi avrete un premio che vi darà un stato mediocre per tutto il tempo di vostra vita.

GUGLIEMO Cosa disela? No xélo facile, no xélo seguro?

VICERÉ È regolato maravigliosamente.

GUGLIEMO Nissuno se poderà lamentar?

VICERÉ No certamente. Anzi tutti loderanno l'autore.²⁸³

Le molte parole-chiave (*arrecordo bello, novo, certo / fortuna / inventerà / alzerà l'ingegno / ingannerà / progetto / premio / vi darà un stato mediocre per tutto il tempo di vostra vita / regolato maravigliosamente / nissuno se poderà lamentar / loderanno l'autore*) inducono facilmente a passare dal piano drammatico-narrativo a quello allegorico. Come Guglielmo, nella prova più ardua della sua vita, anche Goldoni ha dovuto alzare l'ingegno, dando vita a un progetto nuovo, attrattivo, sicuro, regolato alla perfezione, del quale «nessuno potrà lamentarsi», ma capace di procurare l'invidia dei nemici e la lode dell'autore, il quale, in questo modo, decreterà la sua definitiva fortuna: non stiamo forse parlando del progetto delle *sedici commedie nuove* contemporaneo al primo tomo Bettinelli? Non solo, ma questa lettura meta-letteraria viene giustificata anche dalla scena successiva, in cui la credibilità di Guglielmo viene per l'ennesima volta posta in dubbio dal Conte Portici per il suo trascorso proprio nell'ambito teatrale come poeta:

CONTE PORTICI Signore, io comparisco in faccia vostra un calunniatore, poiché sopraffatto dall'arte finissima di quel parlatore, crederete più a lui che a me. Non è maraviglia che un poeta, specialmente teatrale, avvezzo a machinar sulle scene e a maneggiar gli affetti a suo modo, abbia l'abilità di guadagnare anche l'animo vostro. Io son nell'impegno, e vi va del mio decoro, se non vi faccio constare quanto vi ho detto intorno alle di lui imposture.²⁸⁴

²⁸² Ivi, p. 298, III-6.

²⁸³ Ivi, pp. 306-307, III-14.

²⁸⁴ Ivi, pp. 307-308, III-15.

CAPITOLO QUARTO

«IL RACCONTO DELLE AVVENTURE AMOROSE NON PUÒ AVER GRAZIA SENZA UN
PO' DI ROMANZO».¹

IL BUGIARDO E L'EREDE FORTUNATA

LELIO Arlecchino, sono innamorato davvero.
ARLECCHINO Mi, con vostra bona grazia, no ve credo una maledetta.
LELIO Credimi che è così.
ARLECCHINO No ve lo credo, da galantomo.
LELIO Questa volta dico pur troppo il vero.
ARLECCHINO Sarà vero, ma mi no lo credo.
LELIO E perché, s'è vero, non lo vuoi credere?
ARLECCHINO Perché *al busiaro no se ghe crede gnanca la verità*.²

*Il bugiardo*³

1. L'autore a chi legge

L'idea di un rifacimento dal modello francese de *Le Menteur* di Corneille (del 1643, che a propria volta si ispirava a una commedia spagnola, *La verdad sospechosa*, 1619-20, di Juan Ruiz de Alarcón, allora attribuita a Lope de Vega) sarebbe venuta a Goldoni, secondo le sue dichiarazioni, da una recita di attori d'accademia, non di comici professionisti, a cui avrebbe assistito a Firenze nel 1748.⁴ Ricordando la doppia fonte ne *L'Autore a chi legge* dell'edizione Paperini (e poi Pasquali e ancora nei *Mémoires*, II,8), Goldoni ammette il prestito o la dipendenza, ma chiarisce fin da subito il suo *modus operandi*:

servito appena mi sono dell'Argomento; seguito ho in qualche parte l'intreccio; ma chi vorrà riscontrarlo, dopo alcune Scene che si somigliano, troverà il mio *Bugiardo* assai diverso dagli altri due; talmenteché avrei potuto darmi merito dell'invenzione ancora, se sopra un tal punto non fossi io assai scrupoloso e nemicissimo di qualunque impostura.⁵

Rimarcare il merito dell'invenzione non è banale, se l'invenzione stessa, denotata come 'spiritosa', è un punto centrale dell'interna commedia: Lelio, il bugiardo, non è artefice a suo dire di menzogne, ma di 'spiritose invenzioni'. Allo stesso modo, Goldoni ispirandosi a dei modelli precedenti non è un plagiatore, al contrario vuole provare la sua capacità creativa ed inventiva. Per comprendere il senso di queste prime righe prefative bisogna considerare il contesto in cui hanno vita. Il 'merito dell'invenzione' è una questione poetica che compare in buona parte delle opere goldoniane scritte durante il periodo di collaborazione con Medebach e soprattutto nella stagione delle *sedici commedie nuove*, ovvero nel

¹ EN, 1994 (2), p. 96, I-15.

² Ivi, p. 117, II-10. Il corsivo è mio.

³ Sulla commedia cfr. CARANDINI, 1994; GRONDA, 1993; LAVAGETTO, 1992, pp. 87-97; MONTINARO-PERRONE, 2011; SCANNAPIECO, 2008; STEWART, 1989; VESCOVO, 2009.

⁴ In questa sede non mi soffermarmo sul confronto con i modelli, per il quale rimando alla nutrita bibliografia. Ad esempio la posizione del bugiardo come aspirante poeta si trova già nel testo francese: «vous seriez un grand maître à faire des romans» [I.6, v. 360]. Nel suo articolo Lavagetto cita Corneille: «J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles; / et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer / que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner, / je le sers aussitôt d'un conte imaginaire.» [LAVAGETTO, 1992, p. 79] e conclude «E Dorante - che all'alzarsi del sipario è appena giunto da Poitiers, con un passato leggero e malleabile - ha la sensazione di muoversi in un'isola incantata e che Parigi sia 'un pays de romans'» [LAVAGETTO, 1992, p. 80].

⁵ EN, 1994 (2), p. 61. Ivi, p. 62 (*L'autore a chi legge*): «sapendo io d'aver fatto uso del soggetto dell'Autore Francese non ho voluto abusarmene, e Dio volesse che così da tutti si praticasse, che non si vedrebbero tante maschere, tanti rappazzamenti, tante manifeste imposture.»

periodo di massima densità di scrittura, che impone al poeta un lavoro di enorme dispendio e senza sosta. Anche se si tratta di un'esperienza ampiamente sperimentata in precedenza dall'autore, con *I due gemelli veneziani* e *Il Servitore di due padroni* (ma si potrebbe risalire più indietro), il fatto che l'originalità si mescoli continuamente con l'adattamento e la rielaborazione di testi derivati dalla tradizione, assume in questo contesto una proporzione fitta e sistematica. Un panorama in cui giocano un ruolo fondamentale, oltre alle riprese repertoriali e l'ispirazione da altri drammaturghi, il modello e la trasposizione di romanzi di successo (come per la *Pamela*) o l'utilizzo teatrale di strutture riconducibili più generalmente al genere o all'orizzonte romanzesco (come per l'*Incognita* o *L'avventuriere onorato*, fino all'idea del connubio col repertorio della commedia cittadina veneziana, ne *La putta onorata*). Il risultato al quale il poeta giunge è un'azione avvincente, capace di catalizzare l'interesse del pubblico: non a caso al problema dell'invenzione in ambito romanzesco Goldoni dedicherà buona parte dell'introduzione a *L'Incognita* e alla *Pamela*.⁶

L'esistenza di modelli di riferimento depotenzia il merito creativo dell'autore. Ne *Il Bugiardo* Goldoni dichiara di aver solo parzialmente ripreso l'intreccio (ovvero l'argomento), ravvisabile appena in qualche scena. L'invenzione risiede quindi nella capacità di ri-modulare l'articolazione dell'azione, il risultato è una commistione tra elemento comico (tradizionale) e connotato romanzesco.

Dunque nel momento in cui Goldoni decide di dare alle stampe *Il Bugiardo* (Paperini primo tomo nel 1753⁷) si trova a dover rimarcare il valore dell'autorialità per opere scritte con la necessità di conciliare una ricca produttività, in un breve lasso temporale. Per rivendicare il merito, bisogna sottolineare le innovazioni. In primo luogo, come spiega nei *Mémoires*, l'originalità offerta dalla fervida immaginazione del poeta, risiede nel caricare all'eccesso di ridicolo la figura del bugiardo.⁸ L'iter compositivo del poeta viene illustrato dettagliatamente ne *L'autore a chi legge*: in primo luogo viene inserita la figura di Florindo, innamorato timido, caratterialmente oppositivo al suo rivale e protagonista, Lelio, bugiardo e spavaldo.⁹ Inoltre, continua Goldoni, le prove alle quali il mentitore è sottoposto sono sempre più ardue al fine di intricarlo maggiormente nel contraddittorio magma delle bugie. Infine, per potenziare il comico sono costruite appositamente due scene, quella del sonetto tra Rosaura e Lelio¹⁰ («la parte più ridicola della commedia»¹¹) e quella delle lettere tra Pantalone e Lelio, che accrescerebbero l'imbarazzo e la *suspense* del racconto.¹²

2. Ambientazione spazio-temporale

La commedia si svolge a Venezia, nell'arco temporale delle ventiquattro ore (il primo atto si apre di notte e il terzo si conclude il giorno successivo; già in I-6 vi è il passaggio alla mattina). È possibile stabilire con precisione il giorno d'ambientazione dell'opera: si dichiara essere il primo giorno della fiera dell'Ascensione (caduta quell'anno il 7 maggio 1750) e, in un altro luogo, la lettera di Masaniello Capezzali, diretta a Pantalone da Napoli, risulta datata 24 aprile 1750. Per cui l'arco cronologico d'ambientazione del testo, o meglio della versione che ci è giunta, tra la sera del 6 e il 7 maggio 1750,

⁶ Sulla prefazione a *L'Incognita* supra pp. 172-176 (*Una commedia «aussi embrouillée qu'un Roman»*) e pp. 266-269 (*«Un Roman en action»*, *L'incognita*) e sulla prefazione alla *Pamela fanciulla* supra pp. 169-171 (*Ripresa direttamente da un romanzo*).

⁷ La commedia esce anche nel IV tomo Bettinelli nel 1753.

⁸ MN, I, p. 272 (*Mémoires*, II-VIII): «Dans un tems où je cherchois des sujets de Comédies par-tout, je me rappellai que j'avois vu jouer, à Florence, sur un Théâtre de société, le *Menteur* de Corneille, traduit en Italien: et comme on retient plus facilement une Piece que l'on a vu représenter, je me souvenois très-bien des endroits qui m'avoient frappé; et je me rappelle d'avoir dit, en la voyant: voilà une bonne Comédie; mais le caractere du *Menteur* seroit susceptible de beaucoup plus de comique. Comme je n'avois pas le tems de balancer sur le choix de mes argumens, je m'arrêtai à celui-ci, et mon imagination, qui étoit dans ce tems-là très-vive et très-prompte, me fournit sur-le-champ telle abondance de comique, que j'étois tenté de créer un nouveau *Menteur*.»

⁹ Il contrasto, come si vedrà, non si limita al piano caratteriale, ma si estende anche a un livello meta-testuale.

¹⁰ EN, 1994 (2), pp. 131-135, II-16.

¹¹ Ivi, p. 62.

¹² Ivi, pp. 145-155, III-5.

è pressoché contemporaneo alla prima messa in scena, avvenuta a Mantova il 23 maggio 1750.

Il testo goldoniano è «in tre atti divisi in otto quadri complessivi». ¹³ L'*incipit* con il notturno è una novità rispetto al testo di Corneille, in cui la notte non viene rappresentata e costituisce il passaggio nell'*entracte* tra terzo e quarto atto. Goldoni escogita una «apertura, ad effetto» ¹⁴ del primo atto, col notturno in uno spazio aperto (che solitamente costituisce il momento di massima tensione prima della conclusione). La spettacolarità, rispetto al modello francese, viene enfatizzata dalla messa in scena della serenata (nei testi precedenti era solo un «avvenimento memorabile del giorno precedente» ¹⁵ e un antefatto). ¹⁶

La commedia si svolge principalmente in due configurazioni spaziali: uno spazio aperto (la strada con canale dove si affaccia una locanda) e uno spazio chiuso (rappresentato dalla casa di Pantalone o Ottavio). La locanda è il luogo attorno al quale ruota tutta la commedia: di fronte ad essa ha sede la casa di Beatrice e Rosaura, in essa prende alloggio Lelio, Arlecchino e Ottavio (I-9); essa rappresenta uno spazio di libertà, del camuffamento e dell'anti-conformismo: alloggiando in essa Lelio può vivere le sue avventure amorose in piena libertà dal controllo sociale e paterno. ¹⁷

Si propone una tabella di sintesi dell'articolazione spazio-temporale all'interno della commedia:

Atto/Scena	Spazio	Tempo
I-1	Notte con luna. Strada con veduta del canale. Da una parte, la casa del Dottore con un terrazzino. Dall'altra locanda con l'insegna dell'Aquila ¹⁸	
I-6		Giorno
I-6 e I-11		È il primo giorno della grande Fiera in occasione della festa dell'Ascensione. ¹⁹
I-16	Una gondola condotta da due barcaioli, dalla quale sbarcano Pantalone e il Dottore, vestiti da campagna.	
II-1	Camera in casa del Dottore	
I e II	Tra il I e il II atto è avvenuto il rimprovero, non messo in scena, di Dottore alle figlie pin quanto colpevoli di un comportamento disonorevole. ²⁰	
II-3	Camera di Rosaura con sedie	
II-10	Camera in casa di Pantalone	
II-14	Strada col terrazzino della casa del Dottore.	
III-1	Strada.	
II e III	Tra il secondo e il terzo atto deve esserci stato un dialogo tra il Dottore e Pantalone, nel quale il primo rende conto al secondo delle azioni di Lelio. ²¹	

¹³ VESCOVO, 2009, p. 10. Primo quadro da I-1 a I-5; secondo da I-6 a I-21; terzo da II-1 a II-2; quarto da II-3 a II-9; quinto da II-4 a II-9; sesto da II-10 a II-13; settimo da II-14 a II-21; ottavo da III-1 a III-scena ultima.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Sulle differenze rispetto ai modelli della scena della serenata cfr. VESCOVO, 2009, p. 10. Per la diversa suddivisione spazio temporale tra Corneille e Goldoni cfr. *ivi*, pp. 9-13.

¹⁷ EN, 1994 (2), p. 70, I-2: «ARLECCHINO E in tanto volé star alla locanda. / LELIO Sì, per godere la mia libertà. È tempo di fiera. Tempo d'allegria: sono vent'anni che manco dalla mia cara patria.»

¹⁸ *Ivi*, p. 178: «questo inizio «notturno», pur nel suo clima festevole, sembra riallacciarsi alla tradizione teatrale seicentesca (specie quella spagnola e veneziana), nella quale il buio rappresentava una condizione ottimale per ambientare situazioni gli equivoci e fraintendimenti». Sull' «Insegna dell'Aquila» cfr. *ivi*, pp. 178-179. L'indicazione della locanda deve essere stata ben individuabile per il pubblico settecentesco. Oggi possiamo solo supporre la sua posizione, dato che da quel che è noto le locande si concentravano nelle zone di Rialto e San Marco, e si conosce una locanda all'Aquila Nera fin dal 1470 situata in Campo San Luca, ma si perdono le tracce nel 1713. Non solo, da altre informazioni all'interno della commedia si deduce che l'intreccio trova svolgimento nel cuore della città, in capo al Ponte di Rialto.

¹⁹ *Ivi*, p. 80, I-6: «siamo in occasione di fiera» e «FLORINDO [...] oggi è il primo giorno di fiera; vorrei ch'ella avesse i pizzi avanti l'ora di pranzo». // *ivi*, p. 88, I-11: «LELIO Osserva, Arlecchino, quelle due maschere che escono di quella casa. / ARLECCHINO Semio de carneval? / LELIO In questa città, il primo giorno della fiera si fanno maschere ancor di mattina.»

²⁰ *Ivi*, p. 106, II-1: «FLORINDO Il signor Ottavio mentisce. Lo troveremo; si farà che si spieghi con qual fondamento l'ha detto, e son certo ritroverete essere tutto falso. / DOTTORE Se fosse così, mi spiacerebbe aver date tante mortificazioni alle mie figliuole. / FLORINDO Povere ragazze! Le avete ingiustamente trattate male. / DOTTORE Specialmente Rosaura piangeva dirottamente; né si poteva dar pace.»

²¹ *Ivi*, p. 142, III-2: «PANTALONE [...] Ma gran matto, gran disgrazià che xè quel mio fio! El xe maridà e el va

III-4		La lettera diretta a Pantalone da Masaniello Capezzali è datata Napoli, 24 aprile 1750.
III-6	Camera in casa del Dottore.	

3. Introduzione al discorso sulla menzogna ne *Il bugiardo*

Ne *Il bugiardo* la menzogna è cardine dell'intera trama, ma non ha un valore etico o morale:²² Goldoni non intende proporre un proprio sistema di condanna o assoluzione. Infatti, diversamente da precedenti commedie, nel testo non si scorgono le potenziali conseguenze alle azioni di Lelio, il mistificatore, e nel finale - almeno nell'esito della Pasquali - Lelio non è castigato con una pena esemplare, non viene incarcerato, ma allontanato dalla comunità.²³

La sorte toccata al protagonista nell'edizione Pasquali acquista un significato maggiore. Infatti nella prospettiva funzionale in cui Lelio conferisce originalità alla commedia grazie alle sue 'spiritose invenzioni',²⁴ il finale con la pena esemplare in Bettinelli e Paperini, seppur rispecchi una fase primigenia della commedia (risoluzione presente ad esempio anche ne *L'Incognita*), tuttavia appare all'autore, che vi mette mano in un secondo tempo, incongrua con il resto della commedia in cui manca totalmente la prospettiva germinale della punizione (diversamente da quanto invece accade per *L'Incognita*).²⁵ Nel finale dell'edizione Pasquali, Lelio viene bandito da un sistema sociale che non lo può accettare, ma andando in un altro e nuovo mondo il bugiardo potrà continuare a praticare la sua arte, senza nessun tipo di ripensamento e ravvedimento. L'intento di Goldoni non è la condanna, ma il possibile esperimento di contaminazione di due mondi, quello della realtà con quello della finzione, che danno vita a una potenziale nuova realtà in cui il divertimento comico è assicurato, ma la cui demarcazione tra vero e falso risulta più offuscata e impermeabile.

Prendendo in esame *L'autore a chi legge* Vescovo conclude che «non appare accenno alcuno di condanna alla pratica della bugia o di sua eventuale possibilità di giustificazione in un diverso piano morale, cosa che non manca in alte prefazioni a commedie che mettono in scena una 'falsa testimonianza' [come ne *L'uomo prudente*]». ²⁶ E ancora, nei *Mémoires* è lo stesso Goldoni a dichiarare

a far l'amor, el va a metter suso la fia del Dottor! Quest vol dir averlo mandà a Napoli. S'el fusse stà arlevà sotto i mii occhi, nol sarave cusi. Basta, siben che l'è grand e grosso, e maridà, el saverò castigar. El Dottor gh'à rason, e bisogna che cerca de farghe dar qualche sodisfazion. Furbazzo! Marchese de Castel d'Oro, serenade, cene, lavarse la bocca contra la reputazion d'una casa! L'averà da far con mi. Vòi destrigarme a portar sta lettera, e po col sior fio la discorreremo.» EN, 1994 (2), pp. 155-156, III- 6: Dottore dichiara di sapere che Lelio è già sposato a Napoli (notizia falsa), perché informato da Pantalone.

²² VESCOVO, 2009, pp. 13-20.

²³ La dedica, con qualche variante, era già presente nell'edizione Bettinelli e Paperini ed è diretta al N.H. Niccolò Barbarigo. L'edizione Pasquali varia rispetto alle precedenti soprattutto nella veste linguistica e nella soluzione del finale (se nelle precedenti Lelio viene punito e arrestato da un bargello, nella versione del 1761 viene costretto all'esilio, ma lasciato libero).

²⁴ VESCOVO, 2009, pp. 22-23: «Goldoni oscilla nelle due redazioni che del testo ci sono giunte tra far portare via Lelio dai gendarmi o, più semplicemente, farlo uscire da Venezia, provvisto di una moglie qualsiasi e di una dote. Ci si può lambiccare alla ricerca di una supposta divaricazione, per esempio nell'ordine del cosiddetto sistema borghese, che l'una soluzione avrebbe rispetto all'altra, ma – almeno a parere di chi scrive – non si potrà negare che la gratuità che la prima si porta appresso, con un eccesso di meccanica sbrigativa da vecchio teatro, risulti appena modulata con maggiore attenzione nella seconda, che ne costituisce una messa a punto più dettagliata e un ritorno sulle tracce del modello piuttosto che non un ribaltamento.»

²⁵ Orazio, ne *Il teatro comico*, illustrando le aspettative del pubblico italiano rispetto a quello francese, dichiara: «I nostri Italiani vogliono molto di più. Vogliono che il carattere principale sia forte, originale e conosciuto, che quasi tutte le persone che formano gli episodi siano altrettanti caratteri; che l'intreccio sia mediocrementemente fecondo d'accidenti e di novità. Vogliono la morale mescolata coi sali e colle facezie. Vogliono il fine inaspettato, ma bene originato dalla condotta della commedia.» [MN, II, p. 1070, II-3].

²⁶ VESCOVO, 2009, p. 14.

che l'intento sarebbe stato quello di mettere in scena più il comico che il vizio: «Le sujet d'un Menteur, qui étoit moins vicieux que comique».²⁷ Nell'*Autore a chi legge de La donna vendicativa*, discorrendo se nella commedia si abbia una maggior utilità introducendovi un protagonista vizioso (come vorrebbe la tradizione) o uno virtuoso (di una virtù non tragica e severa, ma piacevole e comica), Goldoni conclude che tanto più si vorrà dar incisività alla virtù, quanto più dovrà essere ricoperto di ridicolo il vizio:

Contenti dovrebbero essere di ritrovarvi un Protagonista vizioso, coloro che ad imitazione delle antiche, così vorrebbero le Commedie moderne; ma io non sono di ciò persuaso, e mi faranno giustizia i più delicati ancora, che grata rendesi molto più la Commedia, quando l'argomento di essa appoggiato veggasi ad una virtù; ad una virtù, io intendo, non tragica, non severa, ma che il lepido soffra, il piacevole, il comico, e che il vizio abbia in aspetto più ridicolo, in suo confronto; poiché se vogliono i partigiani dell'antichità, che questo il soggetto abbia da essere della Commedia, unicamente perché dall'odio ch'egli eccita, s'innamorino gli uditori della virtù, meglio s'avrà l'intento, se questa meglio risalta, e più ridicolo sarà il vizioso, se più lo sfregia il confronto.²⁸

Goldoni, quindi, sfrutta le potenzialità delle bugie per l'articolazione comica della trama, poi se vi sia dell'esemplarità nella sorte toccata al bugiardo (o a chi asseconda la pratica mentitrice), è un valore conseguente, ma non centrale.²⁹

«La bugia funziona come motore della trama comica»³⁰, come matrice spettacolare dell'intreccio: dalla prima bugia prende avvio la commedia, che può concludersi solo con lo smascheramento dell'ultima menzogna. Il racconto menzognero si snoda attraverso due prospettive narrative: può riportare avvenimenti passati (analessi), oppure può determinare e giustificare le scelte presenti e future (prolessi) di un personaggio, ma in entrambe le direzioni la narrazione è funzionale all'immagine falsificata che Lelio vuole offrire di sé. Per Vescovo le bugie di Lelio non sarebbero semplicemente creatrici di nuove trame, ma servirebbero a costruire un'immagine di sé diversa dal reale in quanto mimetica di azioni d'altri.³¹ Nella racconto fittizio dell'«imitazione mimetica» Scannapieco identifica la figura del bugiardo con quella del libertino³² e Mario Lavagetto dimostra la vicinanza con Don Giovanni.³³ Effettivamente la vita di Lelio (o quella che egli si immagina di vivere) ha senso solo in una continua conquista e appagamento dei suoi desideri d'amore. In qualsiasi tipo di avventura amorosa il bugiardo sfodera le sue abilità inventive, tanto da rendersi perfettamente affine all'immagine del libertino sempre desto a sfoggiare la sua fine arte del corteggiamento. In aggiunta, nel dipingere le proprie imprese e nella creazione del personaggio che desidererebbe essere (o che a forza di falsità si è convinto di essere), Lelio si rifà indubbiamente a un prototipo romanzesco preciso: a quello dell'eroe picaresco, sottoposto alle più strenue imprese pur di conquistare e raggiungere il vero amore. Dalla metà del secondo atto la natura della menzogna subisce una modifica e da inventore sfacciato di fandonie, Lelio è costretto a generare nuove bugie pur di non smentirsi.³⁴ In questo caso la menzogna

²⁷ MN, I, p. 273 (*Mémoires*, parte II, cap. VIII).

²⁸ MN, IV, pp. 1010-1011 [*L'Autore a chi legge de La donna vendicativa*].

²⁹ Sulla funzione della menzogna ne *Il bugiardo* Anna Scannapieco afferma: «la commedia goldoniana introduce una variante macroscopica [rispetto al modello francese] [...] il Lelio goldoniano [...] moltiplica a dismisura la produzione – e relativa *funzionalità spettacolare* – di quelle che ama chiamare le sue 'spiritose invenzioni, prodotte dalla fertilità del mio ingegno pronto e brillante'» [SCANNAPIECO, 2008, p. 309 (Il corsivo è mio)].

³⁰ VESCOVO, 2009, p. 13.

³¹ Ivi, p. 15: «Il problema di Lelio, insomma, e di Goldoni con lui, non è quello di mentire inventando trame, ma di farsi passare per qualcun altro, di appropriarsi attraverso la finzione di ruolo (dell'amante o dell'autore) delle azioni di qualcun altro. Lelio è piuttosto un 'plagiatore' o – come diremo poi – un esercitatore divertente e deteriore dell'imitazione mimetica, più che un semplice bugiardo».

³² SCANNAPIECO, 2008, p. 311.

³³ LAVAGETTO, 1992, pp. 95-97.

³⁴ «Dalle menzogne di simulazione e dalle azioni di plagio che egli pronuncia e compie con destrezza nel primo atto e mezzo, Lelio passa nella seconda metà della commedia a una simulazione che potremmo definire difensiva. Egli passa così dal fingersi nobile e ricco, dal cogliere l'occasione e impossessarsi delle cose altrui, a mentire per giustificarsi, a rimediare a ostacoli e difficoltà più che per promuovere sé stesso. La lettura ad alta

muta in funzione (da creatrice diventa una narrazione difensiva e preventiva), ma non in contenuto: Lelio manterrà sempre la stessa immagine-prototipo pur di conquistare il cuore dell'amata, non farà altro che accumulare nuove menzogne pur di difendere il proprio 'castello di carta'.

4. Le bugie come 'spiritose invenzioni' rientrano nel campo della creazione poetica

Menzogna = «Affermazione contraria a ciò che è o si crede corrispondente a verità, pronunciata o propalata con l'intenzione esplicita di ingannare e con fini malvagi o utilitaristici; deformazione volontaria, travisamento deliberato del vero [...]. – Adulazione. [...] 4. Simulazione colpevole; ipocrisia, impostura, doppiezza, inganno, raggiro, frode.»³⁵

Rispetto alla definizione fornita da Battaglia, per cui la menzogna servirebbe ad affermare una contraria o a dissimulare una 'verità' già prestabilita, a occultarla o negarla, la menzogna di Lelio ha un valore creativo, propositivo (il cui merito è capace quasi di risanare questa attitudine a un valore morale positivo – come avverrà effettivamente in Corneille). Infatti la bugia di Lelio simula una nuova realtà, volta a rendere favorevole un'occasione che si presenta. Il valore originale di questa prassi fraudolenta viene insistentemente sottolineato da Lelio che non si dice macchinatore di bugie, ma piuttosto ideatore di 'spiritose invenzioni':

ARLECCHINO Mi no so come diavolo fe a inventarve tante filastrocche, a dir tante busie senza mai confonderve.

LELIO Ignorante! Queste non sono bugie; sono spiritose invenzioni, prodotte dalla fertilità del mio ingegno pronto e brillante. A chi vuol godere il mondo, necessaria è la franchezza, e non s'hanno a perdere le buone occasioni. (*parte*)³⁶

La risposta di Lelio demarca il campo del suo agire, egli non racconta 'filastrocche' (nel senso antico del termine, di chiacchierata prolissa e di poco costruito), delle storie false e improbabili, egli dà vita a 'spiritose invenzioni', vera prova del suo ingegno creativo e brillante, capace di creare infiniti mondi possibili e di saper cogliere ogni occasione propizia.

Le bugie di Lelio possono risultare 'troppo incredibili' e quindi divertenti per uno spettatore o un lettore che conosce la verità, perché ha visto o letto quanto prima avvenuto («Lo spettatore sa di Lelio dal principio ciò che i personaggi che lo circondano sapranno solo alla fine»³⁷), ma non per i personaggi della commedia che, almeno inizialmente, credono ai racconti del bugiardo (unico personaggio cosciente della realtà, perché l'ha vissuta, è Arlecchino, ma egli stesso dubiterà a volte della fondatezza dei racconti del padrone).

A risultare incredibili, perché eccessive, non sono le menzogne di Lelio, ma quelle di Arlecchino personaggio sciocco e senza credito in partenza. Sull'esempio del suo padrone, che aveva asserito a Beatrice e Rosaura di essere un cavaliere napoletano e di chiamarsi Don Asdrubale de' marchesi di

voce del sonetto che egli compie davanti a lui Rosaura è proprio la soglia di tale passaggio, dalla baldanza dell'acquisizione indebita alle incredibili invenzioni messe in campo per ricondurre la lettera del testo alla sua persona. Lelio passa dalle menzogne volontarie alle menzogne condizionate.» [VESCOVO, 2009, p. 29].

³⁵ BATTAGLIA, 1995, tomo X [mee-moti], p. 110.

³⁶ EN, 1994 (2), pp. 76-77, I-4. La perifrasi ritorna innumerevoli volte all'interno della commedia all'interno dell'edizione Pasquali (si contano 13 volte «spiritose invenzioni» e 5 «invenzione/i»). Qualche esempio: EN, 1994 (2), p. 70, I-2: Pasquali «LELIO Sei un impertinente» < Bettinelli e Paperini «LELIO Sei un impertinente. Io non dico che delle spiritose invenzioni.»; ivi, p. 87, I-10: «ARLECCHINO Femo una cossa. Quando voli dir qualche busia... / LELIO Asinaccio! Qualche spiritosa invenzione.»; ivi, p. 94, I-14: «LELIO Che dici della bellezza di Rosaura? Non è un capo d'opera? / ARLECCHINO Ela l'è un capo d'opera de bellezza, e V.S. un capo d'opera per le spiritose invenzion.»; ivi, p. 118, II-10: «ARLECCHINO L'è una bella spiritosa invenzion.»; ivi, p. 121, II-12: «LELIO (Ora è tempo di qualche spiritosa invenzione.); ivi, p. 144, III-4: «Com'ela? Coss'è sto negozio? Le fede del stato libero? No l'è maridà? O le fede xè false, o el matrimonio xè un'invenzion.»

³⁷ VESCOVO, 2009, p. 16. LAVAGETTO, 1992, p. 90: «Il problema di garantire al pubblico un sicuro e attendibile circuito di notizie non si pone solo all'inizio della commedia: allo spettatore deve essere garantita in permanenza 'una disparità di informazione' (Weinrich) che gli consenta di ridere, di volta in volta, o del bugiardo scoperto o della bugia creduta».

Castel d'Oro, Arlecchino gioca la stessa carta con Colombina e si nobilita a tal punto da spacciarsi per Don Piccaro di Catalogna.³⁸ Questa dichiarazione comporta un vistoso richiamo a un certo tipo di romanzesco, spagnolo e picaresco, cioè a un personaggio – questo Colombina non può saperlo ma i lettori-spettatori sì – da romanzo del secolo scorso, cioè superato.³⁹

Di fronte agli spropositi di Arlecchino, Lelio dichiara: «Le dici troppo pesanti» (I-14 p. 95 b. 27), e il risultato è che neppure la servetta crederà ai racconti dell'amante, «COLOMBINA Signor don Piccaro, è troppo grossa.», (I-14 p. 96 b. 31), così che esce di scena e si infrangono per sempre le speranze amorose della maschera.

Nella scena I-14 Lelio insegna al servo che una menzogna per essere creduta non deve eccedere quel limite che rende possibile la sua effettiva realizzazione, ovvero le 'spiritose invenzioni' devono rispettare il limite della verosimiglianza (guarda caso lo stesso limite del romanzo). Arlecchino vuole essere illuminato dal suo mentore: «ARLECCHINO Insegneme qualche busia. / LELIO La natura a tutti ne somministra⁴⁰». L'interpretazione alle parole di Lelio è duplice. Per 'natura' da un lato si potrebbe alludere alla 'natura umana' e dunque tutti potrebbero essere autori di bugie. Dall'altro per 'natura' si potrebbe interpretare 'mondo circostante' e allora la natura somministra a tutti degli esempi, della possibile materia di falsificazione. Questa seconda lettura si allaccerebbe al discorso di poc'anzi, per cui un racconto verosimile per reggersi non deve eccedere il possibile e il naturale.

Ritornando alle parole di Lelio in I-4, l'aggettivo 'spiritose', in 'spiritose invenzioni', non denota una derubricazione comica e ridicola di queste invenzioni,⁴¹ ma una identificazione per analogia con il suo creatore: sono 'spiritose invenzioni', perché ideate da un uomo di spirito, ovvero da un uomo «ingegnoso, vivace, acuto»,⁴² come più volte sottolineato da Lelio o da altri personaggi.

OTTAVIO Non so che ripetere; siete un uomo assai fortunato.

LELIO Non dico per dire, ma la fortuna non è il primo motivo delle mie conquiste.

OTTAVIO Ma da che derivano queste?

LELIO Sia detto colla dovuta modestia, da qualche poco di merito.

³⁸ EN, 1994 (2), p. 77, I-5: «COLOMBINA Signore, chi siete voi? / ARLECCHINO Don Piccaro di Catalogna. / COLOMBINA (Il don è titolo di cavaliere.) / ARLECCHINO Son uno che more, spasima e diventa matto per voi.»; ivi, p. 93, I-13: «COLOMBINA (Quel moretino mi pare quello che parlò meco stanotte, ma l'abito non è di Don Piccaro. Or ora, senza soggezione, mi chiarirò.) (*entra in casa*)»; ivi, p. 94-95, I-14: «ARLECCHINO Signora, se non m'inganno ela è quella de sta notte. / COLOMBINA Sono quella di questa notte, quella di ieri e quella che ero già vent'anni. / ARLECCHINO Brava, spiritosa! Mi mo son quello che sta notte gh'ha dito quelle belle parole. / COLOMBINA Il signor Don Piccaro? / ARLECCHINO Per servirla. / COLOMBINA Mi perdoni, non posso crederlo. L'abito che ella porta non è da cavaliere. / ARLECCHINO Son cavaliere, nobile, ricco e grande; e se non lo credete, domandatelo a questo mio amico. (*starnuta verso Lelio*) [...] COLOMBINA Di che paese è, mio signore? (*ad Arlecchino*) / ARLECCHINO Io sono dell'alma città di Roma. Sono imparentato coi primi cavalieri d'Europa, ed ho i miei feudi nelle quattro parti del mondo. (*starnuta forte*)».

³⁹ Il romanzo picaresco viene assunto da Goldoni o Chiari come matrice burlesca, ovvero di un comico esagerato, e viene sfruttato in chiave parodica. Nell'*Adulatore* (commedia strettamente legata al *Bugiardo*) il personaggio del governatore è chiamato Don Sancio, del quale viene anche rimarcato il carattere caricato: «ASPASIA (Che uomo caricato! Mi fa venire il vomito)» [MN, III, p. 216, II-12].

⁴⁰ EN, 1994 (2), p. 94, I-14.

⁴¹ Nell'analisi alla commedia, Alessandro Zaniol propone di vedere nella definizione di 'spiritose invenzioni', una traduzione delle *facetis fabricis* del *Miles gloriosus* plautino, ma con uno slittamento della sfera comica del servo astuto, artefice di motti arguti, alla sfera sociale superiore, quella del padrone: «*Spiritose invenzioni*: Goldoni traduce qui Plauto, *Miles gloriosus*, II, I, v. 147 («*facetis fabricis*»). Questa fantasiosa definizione delle bugie richiama anche quella dello Scapin molieresco (sempre di medesima derivazione plautina), secondo cui si tratterebbe di *galanteries ingénieuses* (cfr. *Les fourberies de Scapin*, I, 2). Ma in Goldoni l'astuzia del personaggio subalterno è appannaggio del padrone, il quale si arroga tutte le astuzie di un servo furbo (figura completamente assente in questa commedia, essendo Brighella a malapena un servo premuroso).» [EN, 1994 (2), p. 186]. Non sono convinta di tale affermazione in quanto nelle 'spiritose invenzioni' di Lelio non vi è uno slittamento dell'orizzonte subalterno dei servi a quello dei padroni, per il semplice fatto che lo sfogo comico viene ancora garantito da Arlecchino stesso, che cerca di farsi *alter ego* parodistico e smaschera sistematicamente le arguzie del proprio padrone.

⁴² Dizionario della Crusca, IV edizione, vol. IV, p. 675.

OTTAVIO Sì, ve l'accordo. Siete un giovine di brio, manieroso; a Napoli ho avuto occasione di ammirare il vostro spirito: ma innamorar due sorelle così su due piedi... mi par troppo.⁴³

L'uomo di spirito è colui che non si arrende alla buona o cattiva sorte e vi aggiunge sempre del proprio merito, ovvero delle capacità, che si manifestano in maniera repentina e inaspettata, atte a volgere a proprio favore qualsiasi tipo di occasione («LELIO Sarei pazzo, se non mi approfittassi d'una sì bella occasione [in riferimento all'amore di Rosaura]»⁴⁴). E ancora:

Non può passare per spiritoso, chi non ha il buon gusto dell'inventare. Quel sonetto però mi ha posto in un grande impegno. Potea dir peggio? *Io non son cavalier, né titolato; Né ricchezze o tesori aver mi vanto!* E poi: *nacqui in Lombardia sott'altro cielo!* Mi ha preso per l'appunto di mira quest'incognito mio rivale, ma il mio spirito, la mia destrezza, la mia prontezza d'ingegno supera ogni strana avventura.⁴⁵

Solo colui che possiede dello spirito, dell'ingegno e della destrezza è in grado di inventare delle storie di buon gusto e di superare ogni «strana avventura», dove l'aggettivo 'strana' indica un avvenimento straordinario, al di fuori dell'ordinario. Lelio non è solo l'autore, l'artefice del racconto, ma è anche il protagonista, colui che vive le vicende narrate. Per cui lo spirito e l'ingegno non sono solo di colui che compone grazie alla sua capacità ideativa, ma anche del personaggio creato per la sua capacità di affrontare con disinvoltura le sorti riservate dal destino.⁴⁶

Tuttavia, se Lelio trionfa sul piano autoriale - è colui che ha dato adito e sviluppo alla commedia e lo spettatore non può che rimanere ammaliato da tanta maestria - egli soccombe come personaggio, sotto il peso del vizio della menzogna e delle plurime identità inventate nei suoi stessi racconti.⁴⁷

Le 'spiritose invenzioni' fondano un concetto complesso, in cui la realtà e la finzione si compenetrano, si permeano e alla fine non si riconoscono più. Lelio non riesce a distinguere la realtà dei fatti dal desiderio degli stessi, perché in fondo per colui che lo prova, un desiderio poco si discosterebbe dalla realtà:

DOTTORE Perché, se eravate innamorato di mia figlia, inventare la serenata e la cena in casa?

LELIO Della serenata è vero, l'ho fatta far io.

DOTTORE E della cena?

LELIO Ho detto di aver fatto quello che avrei desiderato fare.⁴⁸

Le bugie di Lelio sembrano aprire degli spazi possibili, dei nuovi orizzonti, sconfinanti nella sfera della fantasia, del piacere e del desiderio. In qualche modo le menzogne generano gli stessi meccanismi della narrativa: l'autore con i propri racconti è capace di accompagnare il lettore in uno sconfinato numero di avventure, generando uno scompenso nella distinzione tra il reale e il possibile, allo stesso modo Lelio convince i personaggi della commedia della fondatezza dei propri racconti. Non siamo forse nel pieno del campo della critica settecentesca al Romanzo che a più riprese rimarca il pericolo di racconti

⁴³ EN, 1994 (2), p. 86, I-9. Sempre sull'accezione del termine 'spiritoso', si veda ne *La donna vendicativa* il personaggio di Florindo, il quale, da buon uomo di spirito, non esita a difendere Rosaura da un padre tiranno che la insegue con una spada in mano, minacciandola di morte: «FLORINDO È azione onorata difendere una povera innocente dalle mani di un padre tiranno. / BEATRICE (Quanto mi piacciono questi giovani spiritosi!) (*da sé*)» [MN, IV, p. 1043, *La donna vendicativa*, II-7].

⁴⁴ EN, 1994 (2), p. 94, I-14.

⁴⁵ Ivi p. 139, II-21: monologo di Lelio che chiude il secondo atto.

⁴⁶ VESCOVO, 2009, p. 23: «Colui che fabbrica la menzogna - e che è costretto a replicarla e a rinnovarla - può trionfare per la sua abilità di inventore di trame o soccombere al suo successo di invenzione.»

⁴⁷ SCANNAPIECO, 2008, p. 308: «le tre *pièces* condividono non tanto il tipo del bugiardo [...] quanto quella che chiameremo la menzogna cardine del *plot* drammaturgico, e cioè la bugia di matrimonio già realizzato in precedenza, in circostanze romanzesche, bugia che il giovane protagonista escogita per non dover sposare la donna destinatagli in matrimonio dal padre - donna che poi [...] è lo stesso oggetto del desiderio verso cui risulta proteso l'eroe della menzogna, ignaro della sua vera identità e dunque conclusivamente vittima della propria stessa inclinazione a contraffare la realtà.»

⁴⁸ EN, 1994 (2), p. 161, III-9.

fraudolenti e persuasivi? E forse lo stesso pericolo non viene evidenziato in commedia dal personaggio di Ottavio, il quale dimostra quali possano essere i rischi generati dal credere e dal far uso dei racconti menzogneri? Ottavio, fidandosi di Lelio e delle sue bugie, mette a dura prova la sua onorabilità e il proprio rapporto con la realtà. Nelle scene II-7 e 8 (attraverso un ritmo concertato che sfocia nel comico e parodico), Ottavio è posto sul banco degli imputati come bugiardo e impostore, non tanto perché autore di storie false, ma per il semplice fatto di aver creduto a Lelio e aver riportato i racconti come fatti veri: «OTTAVIO Tutto quello ch'io ho detto, non fu mia invenzione, ma troppo facilmente ho creduto, e troppo presto vi ho riportato, quanto da un bugiardo mi fu asserito.»⁴⁹

Come più volte rimarcato dalla critica (e non è questa la sede per ritornarvi), nel momento stesso del suo nascere, il romanzo settecentesco ha bisogno di legittimarsi come 'Storia vera', di gettare le basi della sua vicinanza alla realtà, ovvero di sottendere il suo carattere verosimile. La scelta di un realismo sforzato è giustificata dai problemi che il romanzo deve affrontare nella prima metà del XVIII secolo. Il genere non aveva una codificazione estetica e aveva bisogno di alibi che ne autorizzassero l'esistenza stessa. In tal senso si pensi alla serie titoli che puntano a rimarcare la veridicità del racconto (*Storia di...*, *Memoria di...*)⁵⁰ oppure alla finzione del manoscritto ritrovato per caso che l'autore si impegna a pubblicare così come è, corredato da varie prove di autenticità,⁵¹ o ancora al racconto alla prima persona diretto e autorevole, basato su un *pacte autobiographique* con il lettore, ovvero fin dall'inizio viene dichiarata l'intenzione di parlare di sé, donde l'impegno ad essere sinceri.⁵²

Si ritorni a *Il bugiardo*. Il susseguirsi delle 'spiritose invenzioni', analogamente a qualsiasi racconto d'invenzione, deve rispettare delle norme strutturali: «Romanzo o racconto immaginario o spiritosa invenzione, come dice ripetutamente Lelio, la bugia si basa su una tecnica minuziosa e programmabile»⁵³. In questo modo Lavagetto elenca quattro qualità che devono essere necessarie a un racconto fittizio. In *primis*, ogni narrazione deve essere costruita con attenzione e scrupolo al fine di ideare dettagli puntuali, che non si smentiscano reciprocamente, così «da costituire una superficie compatta e priva di fessure». Seconda qualità, il racconto non dovrà eccedere e sconfinare nel puro gusto per la narrazione. Terza, la memoria: la verità è sempre in agguato e il bugiardo (*alias* romanziere), al fine di non contraddirsi, dovrà sempre tenere a mente la macchina delle proprie invenzioni. A questo fine il bugiardo deve dar prova di spirito e prontezza: deve avere la destrezza di saper rimediare a un'eventuale sbavatura con una spiccata e fulminea capacità di affabulazione. Quarto, «conoscere perfettamente il contesto in cui la menzogna viene trapiantata», ovvero perché la bugia sia autosufficiente bisogna contare sull'esistenza di possibili conferme, di alibi.

5. Il contenuto delle 'spiritose invenzioni'

LELIO Orsù, sieguimi; voglio andar nell'albergo. Non vedo l'ora di vedere Ottavio, per raccontargli questa nuova avventura.

ARLECCHINO Me par a mi che no sia troppo ben fatto raccontar tutti i fatti sòi.

LELIO Il maggior piacer dell'amante è il poter raccontare con vanità i favori della sua bella.

ARLECCHINO E con qualche poco de zonta.

LELIO *Il racconto delle avventure amorose non può aver grazia senza un po' di romanzo. (entra in locanda)*

ARLECCHINO Evviva le spiritose invenzion. (*entra in locanda*)⁵⁴

⁴⁹ EN, 1994 (2), p. 115, II- 9.

⁵⁰ Intorno al 1730 il genere di 'romanzo-mémoires' è divenuto la forma di maggiore finzione romanzesca (lo sarà fino al 1760 quando sarà soppiantato dal romanzo epistolare [cfr. *L'Introduction* a MARTIN, 2014].

⁵¹ Sul topos del manoscritto ritrovato cfr. HERMAN-HALLYN, 1999 e MARTIN, 2014, pp. 55-63. Ecco un esempio d'autenticità tratto da *La vie de Marianne*: «Con questo cominciamento parrà, ch'io entri a narrare un romanzo, e pure non vi dirò favole; ma dicovi quella verità, ch'io intesi da coloro, nelle cui mani sono stata allevata.» [MIIt, p. 6 < MFr, p. 60]

⁵² DÉMORIS, 2002.

⁵³ LAVAGETTO, 1992, p. 83.

⁵⁴ EN, 1994 (2), p. 96, I-15. Il corsivo è mio.

Da queste parole Lelio delucida perfettamente quale sia la natura delle menzogne e da dove tragga materiale. Le vicende personali, e dunque i racconti veri, nell'essere riportate acquistano un valore aggiunto (una 'zonta') grazie alle 'spiritose invenzioni', che traggono ispirazione dal romanzo, cioè da un racconto inventato di avventure amorose. Dunque è il romanzesco, l'inserimento di uno straordinario verosimile, a rendere «di buon gusto», ovvero ben costruita, la narrazione delle proprie peripezie. Tanto che Lelio si compiacerà per aver architettato una storia tanto ben circostanziata che neppure il primo gazzettiere d'Europa avrebbe saputo idearla con tanta bravura:

PANTALONE Par che ti me conti un romanzo.

LELIO Eppure vi narro la semplice verità.

PANTALONE Come ha fenio l'istoria?

LELIO Mio suocero è ricorso alla Giustizia. È venuto un capitano con una compagnia di soldati, me l'hanno fatta sposare, e per castigo mi hanno assegnato venti mila scudi di dote.

PANTALONE (Questa la xè fursi la prima volta, che da un mal sia derivà un ben.)

LELIO (Sfido il primo gazzettiere d'Europa a inventare un fatto così bene circostanziato.)⁵⁵

Nella dodicesima scena del secondo atto, ad esempio, Lelio, per evitare il matrimonio che il padre ha per lui combinato (in realtà con la donna che egli desidera), inventa di aver già preso moglie a Napoli, fingendo un'unione niente male, con un'onestissima giovane, figlia di un cavaliere napoletano e di ricchissima dote. A queste circostanze, sufficienti allo scopo, egli aggiunge inoltre alcune peripezie avventurose assolutamente gratuite. Assecondando le proprie pazzie amorose, Lelio si sarebbe intrufolato nella camera della propria amata sul far nel giorno grazie all'aiuto di una cameriera, ma l'arrivo del padre di lei lo costringe a nascondersi nell'armadio. Il suo orologio suona, il padre si insospettisce e vuole vedere il meccanismo, Briseide, la fanciulla, dichiara di averlo ricevuto in dono e mentre cerca di prenderlo, aprendo appena l'armadio, nell'estrarlo, fa partire inavvertitamente un colpo dalla pistola che Lelio tiene in tasca, scoprendolo. Gli strepiti del padre richiamano la servitù che accorre; Lelio mette mano alla spada, ma la fanciulla si getta ai piedi dell'amato con le lacrime agli occhi; il padre immediatamente ricorre alla giustizia e per salvare l'onore della figlia costringe i due al matrimonio. Come se non bastasse, alla domanda perché Briseide non sia con lui a Venezia Lelio risponde, infine, che ella è rimasta a Napoli perché incinta di sei mesi. Questo racconto pare talmente eccessivo che Pantalone crede sia un romanzo: «PANTALONE Par che ti me conti un romanzo. / LELIO Eppure vi narro la semplice verità».⁵⁶

Il racconto di questo episodio è già presente nei modelli, ma rispetto al testo francese e spagnolo emerge una differenza sostanziale. Se nella commedia di Goldoni la storia menzognera di Lelio viene rivelata attraverso uno studiato dialogo che pone in risonanza le doti del Pantalone-Collalto e di Lelio-Landi, i testi spagnolo e francese raccontano l'intera storia in un'unica battuta, lasciando pieno spazio alla voce del protagonista, quasi si stesse leggendo una pagina di un romanzo autobiografico.⁵⁷ La differenza tra

⁵⁵ Ivi, p. 125, II-12.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A tal proposito Anna Scannapieco osserva: «mentre in Alarcón e in Corneille la rappresentazione della bugia avviene secondo una logica diegetica, in Goldoni viene declinata *iuxta propria principia*, e cioè in una dimensione interamente mimetico-drammatizzata. [...] laddove García e Dorante 'si limitano' [...] a irretire nella rappresentazione verbale delle proprie bugie gli interlocutori di turno [...], il protagonista goldoniano è posto nelle condizioni per – diciamo così – *agire* la menzogna, costruirla in scena, sotto la spinta delle sollecitazioni contestuali e in una serrata interrelazione con le proprie vittime, che risultano che direttamente partecipino al (e in qualche misura dunque responsabili del) meccanismo generativo delle bugie.» [SCANNAPIECO, 2008, pp. 311-312] e Vescovo: «Ancora, a proposito del rapporto tra padre e figlio, quando Lelio deve inventarsi un matrimonio per sfuggire a quello che Pantalone gli ha preparato (e che lo renderebbe, se egli sapesse, felice e contento) è profondamente diverso il ruolo che il genitore gioca in quel frangente. Mentre García e Dorante inventano, in lunghe tirate, storie patetiche ancorché romanzesche e i rispettivi genitori le ascoltano quasi senza fiatare, Pantalone assume un ruolo di spalla, in pratica di coautore delle menzogne del Lelio. Laddove, cioè, García e Dorante espongono una storia fasulla che essi inventano da cima a fondo, Lelio crea una trama a partire dalle continue domande e rimostranze di Pantalone.» [VESCOVO, 2009, p. 28].

Il Bugiardo goldoniano e i modelli antecedenti non è banale. Le ‘spiritose invenzioni’ di Lelio nascono battuta dopo battuta, in un’articolazione dialogica della scena, in una prospettiva comica nell’accezione drammatica del termine; mentre i predecessori lasciavano spazio totale al monologo del bugiardo, che, in un unico lungo fiato, racconta la sua storia (falsa), come in fin dei conti fa la voce narrante in un romanzo. In questo modo Goldoni carica la scena di ridicolo: Pantalone gioca da spalla comica e Lelio pur di discolparsi dà prova delle sue più acute capacità inventive.

Il contesto nel quale queste spiritose invenzioni hanno vita è altamente comico, ma se scaviamo nel contenuto (già presente nei modelli) si scorge il prototipo romanzesco. Goldoni cerca in queste scene un equilibrio tra comico e romanzesco al fine di dar vita a un intreccio straordinariamente spettacolare e coinvolgente.⁵⁸ Dunque comico e romanzesco non sono inversamente proporzionali, non sono due elementi necessariamente distinti e uno non è surrogato all’altro. Se è vero che in alcune commedie romanzesche l’elemento comico/burlesco viene vistosamente ridimensionato a favore del patetico-larmoyante (come per la *Pamela*), è pur vero che in altre (come la presente o *L’avventuriere onorato*) il romanzesco è presente, non come semplice citazione accessoria, ma come modello strutturale, insieme a quello comico, funzionale all’intera trama.

Ad esempio nella scena II-16, che ne *L’autore a chi legge* Goldoni indica come la più comica dell’intera commedia, sono presenti elementi romanzeschi. Rimanendo nell’anonimato, Florindo riesce a svelare il suo amore a Rosaura attraverso un sonetto; lo legge a Brighella e lo getta sul terrazzo dell’amata (II-14). Colombina trova la poesia e la consegna alla padrona (II-15). In quel mentre arriva Lelio, il quale, compreso l’intrigo e accertatosi della qualità dei versi, sfrutta l’occasione e si dichiara autore dell’encomio. La situazione si complica: vi sarebbero delle incongruenze tra i fatti e il contenuto del testo. Rosaura legge riga dopo riga e, pur di non smascherarsi, Lelio non può far altro che inventare ‘spiritose invenzioni’ sopra ‘spiritose invenzioni’ (II-16). L’innata destrezza di Lelio, capace di non aggrovigliarsi nell’intricato filo delle proprie bugie, genera una situazione assai comica, il cui contenuto è dato da nuovi racconti avventurosi. Si noti ad esempio in questo passo la semantica romanzesca:

ROSAURA Signor marchese, spiegatemi questi quattro versi bellissimi:

*Io non son cavalier, nè titolato,
Nè ricchezze o tesori aver mi vanto;
A me diede il destin mediocre stato,
Ed è l'industria mia tutto il mio vanto.*

LELIO (Ora sì, che sono imbrogliato.)

ROSAURA È vostro questo bel sonetto?

LELIO Sì, signora, è mio. Il sincero e leale amore che a voi mi lega, non mi ha permesso di tirar più a lungo una favola, che poteva un giorno esser a voi di cordoglio, e a me di rossore. Non son cavaliere, non son titolato, è vero. Tale mi finì per bizzarria, presentandomi a due sorelle, dalle quali non volevo esser conosciuto. Non volevo io avventurarmi così alla cieca senza prima sperimentare se potea lusingarmi della vostra inclinazione: ora che vi veggio pieghevole a' miei onesti desiri, e che vi spero amante, ho risoluto di dirvi il vero, e non avendo coraggio di farlo colla mia voce, prendo l'espedito di dirvelo in un sonetto. Non sono ricco, ma di mediocri fortune, ed esercitando in Napoli la nobil arte della mercatura, è vero che l'industria mia è tutto il mio vanto.⁵⁹

Le invenzioni di Lelio sono talmente spropositate che riescono addirittura a manipolare la Storia, soprattutto quando ‘si ha a che fare con una donna’:

⁵⁸ Mi trovo parzialmente discorde con questa affermazione di Vescovo: «la menzogna come motore del comico prevale nelle commedie goldoniane più meccaniche, dove essa serve alla complicazione di un intreccio che per comodità potremmo dire non-romanzesco: è evidente che, per contro, *La putta onorata* o *L'incognita* o la trilogia di *Zelinda e Lindoro* presentano trame ricche e complicate ma in totale libertà dal canone comico, per via di complicazione degli snodi d'intreccio, della loro tendenza al romanzo teatrale. La menzogna è il motore di un teatro dove l'intreccio non appartiene alla sfera romanzesca o, comunque, dove anche in compresenza di elementi romanzeschi il piacere del riso prevale sulla tensione dell'intreccio o dove il ‘romanzesco’ è un dato di citazione o allusione ironica.» [VESCOVO, 2009, p. 17].

⁵⁹ EN, 1994 (2), p. 133, I-16.

ROSAURA *Io nacqui in Lombardia sott'altro cielo.*

Come si adatta a voi questo verso, se siete napoletano?

LELIO Napoli è una parte della Lombardia.

ROSAURA Io non ho mai sentito dire che il regno di Napoli si comprenda nella Lombardia.

LELIO Perdonatemi; leggete le storie; troverete che i Longobardi hanno occupata tutta l'Italia; e da per tutto dove hanno occupato i Longobardi, poeticamente si chiama Lombardia. (Con una donna posso passar per storico.)⁶⁰

O ancora. Lelio non esita a inventare una nuova identità pur di celare l'inganno:

ROSAURA *A voi Rosaura mia, noto è il mio zelo.*

LELIO Questo verso non ha bisogno di spiegazione.

ROSAURA Ne avrà bisogno l'ultimo.

E il nome mio vi farò noto un giorno.

LELIO Questo è il giorno, e questa è la spiegazione. Io non mi chiamo Asdrubale di Castel d'Oro, ma Ruggiero Pandolfi⁶¹.

Inoltre la scena nel suo insieme è doppiamente romanzesca. In primo luogo perché il protagonista si dimostra paradossalmente un eroe: sottoposto a un pericolo riesce a uscirne vittorioso solo grazie al proprio merito inventivo. In secondo luogo per il contenuto dei racconti immaginari. Non è dunque banale se a conclusione di questo quadro, soddisfatto di sé Lelio dichiara: «LELIO (Veramente mi sono portato bene. Gil-Blas non ha di queste belle avventure.)». ⁶² Il richiamo alla fortunatissima *Histoire de Gil Blas de Santillane*, o più in generale alla ripresa francese settecentesca del romanzo picaresco spagnolo, non è che il punto più esplicito di allusione a un modello, Lelio instaura un paragone tra le sue 'spiritose invenzioni' e il romanzo del *Gil-Blas*, baluardo francese del picaresco, noto per la quantità spropositata di avventure narrate. ⁶³

6. Lelio, eroe romanzesco

LELIO Vo' provarmi, se mi riesce in questa sera profittar di una nuova avventura. (*va passeggiando*)⁶⁴

Lelio si configura fin da subito come pienamente inserito nella dimensione romanzesca, perché è sia protagonista, sia narratore di queste vicende avventurose (seppur non si siano mai realizzate). I racconti menzogneri sono tutti protesi verso la costituzione di un'immagine eroica, di protagonista vittorioso: si pensi alle false identità che promuove (Don Asdrubale de' marchesi di Castel d'Oro, cavaliere napoletano – modello romanzesco del cavaliere errante -; Ruggero Pandolfi, mercante napoletano di

⁶⁰ Ivi, p. 134, II-16. Ivi, p. 129, II-14: la Lombardia comprendeva buona parte dell'Italia del nord e anche l'Emilia: «FLORINDO Come non spiega niente? Non parla chiaramente di me? La seconda quaderna mi dipinge esattamente. E poi, dicendo nel primo verso del primo terzetto: *Io nacqui in Lombardia*, non mi manifesto per bolognese? / BRIGHELLA Lombardia è anca Milan, Bergamo, Bressa, Verona, Mantova, Modena e tante altre città. Come ala mo da indovinar, che voja dir bolognese?»

⁶¹ Ivi, pp. 134-135, II-16.

⁶² Ivi, p. 136, II-17.

⁶³ In riferimento a una citazione nel *Gil Blas* nel *Buon padre di famiglia* (III-2), Vescovo dichiara: «Il nutrimento del picaresco di riporto (cartoni spagnoleschi) di questo famosissimo romanzo è ormai decisamente superato: si rammenti anche la sua menzione da parte del Lelio nel *Bugiardo* goldoniano, con le sue "spiritose invenzioni" ispirate a Lesage e narrate al povero padre Pantalone; chiara la demistificazione per cui un inserto da commedia popolare si rivela come un trapianto da quel medesimo repertorio, soppiantato dal romanzo più recente, vale a dire dal romanzo inglese.» [VESCOVO, 2016, p. 90].

⁶⁴ EN, 1994 (2), p. 71, I-2. E ancora ivi, p. 83, I-8: «LELIO Chi vedo! Amico Ottavio! (*uscendo dalla locanda*) / OTTAVIO Lelio mio diletteissimo. / LELIO Voi qui? / OTTAVIO Voi ritornato alla patria? / LELIO Sì, vi giunsi nel giorno di ieri. / OTTAVIO Come avete voi fatto a lasciar Napoli, dove eravate ferito da cento strali amorosi? / LELIO Ah, veramente sono di là con troppa pena partito, avendo lasciate tante bellezze da me trafitte. Ma appena giunto in Venezia, le belle avventure che qui mi sono accadute, m'hanno fatto scordare tutte le bellezze napoletane.»

mediocre fortuna – modello romanzesco moderno del borghese ‘*self-made man*’ -),⁶⁵ al racconto che fa ad Ottavio della sua vittoria amorosa durante il festino notturno, oppure alla narrazione epica ad Arlecchino dell’uccisione di Ottavio.

Allo stesso tempo Lelio non può prescindere dalle peculiarità dell’attore che lo mette in scena, Luzio Landi, che di un personaggio variamente vizioso, turpe, temerario e oltraggioso ha fatto il suo marchio distintivo in una serie di commedie goldoniane dello stesso periodo. Anzi, il Lelio de *Il Bugiardo* risulta meno negativo di altri Leli (dal pessimo personaggio del dittico di Bettina che troverà infatti la morte, al ‘bravo’ impenitente de *L’incognita*), sfrontato ma sostanzialmente leggero, insomma un «giovane scapestrato che ama la libertà».⁶⁶

Se di primo acchito Lelio si accosta a Beatrice e Rosaura e dichiara con macchinosa ironia di non voler apparire loro temerario augurandole la buonanotte,⁶⁷ in realtà nella scena successiva avanza l’ardita proposta, al limite del sopruso, di entrare direttamente in casa per salutarle.⁶⁸ L’avventatezza di Lelio è temuta da Arlecchino che spera nell’arrivo immediato di Pantalone capace di mettere in riga il figlio.⁶⁹ Il rapporto tra padre e figlio (tra Lelio e Pantalone) non è un tema nuovo e presenta ne *Il Bugiardo* le classiche modulazioni che si ritrovano più volte nelle commedie goldoniane:

Un matrimonio imposto dal padre senza nessun consulto del figlio e, per contro, la volontà di quest’ultimo di liberarsi di un padre opprimente (II-12);
 un padre amorevole che cerca di mettere riparo ai danni di un figlio scapestrato, senza però dimenticare di dover utilizzare l’esemplare arma del castigo paterno (II-2);
 un padre che non smette di ammaestrare il figlio all’onorabilità (III-5⁷⁰);
 ma l’insegnamento paterno non è sufficiente alla conversione del figlio e alla fiducia di Pantalone Lelio risponde con continui spergiuri;⁷¹
 Pantalone inferocito e sconsolato da un figlio irrimediabilmente dissoluto non può che concludere con la cacciata da casa e il disconoscimento.⁷²

⁶⁵ Un gentiluomo delle Indie, don Garzia, nel testo spagnolo – provenienza esotica -, un eroico combattente, Doroante, nella commedia francese – modello del poema romanzesco -.

⁶⁶ Così Ottavio in EN, 1994 (2), p. 116, II-9.

⁶⁷ Ivi, p. 72, I-2: «LELIO Se non temessi la taccia di temerario, ardirei augurare a lor signore la buona notte.»

⁶⁸ Ivi, p. 76, I-3: «LELIO Domani, se il permettete, verrò in casa a riverirvi. / ARLECCHINO (Sì, a drettura in casa.) / ROSAURA Oh! bel bello, signor amante timido. In casa non si viene con questa facilità.»

⁶⁹ Ivi, p. 77, I-5: «ARLECCHINO No vedo l'ora che vegna a Venezia so padre, perché sto matto el se vol precipitar.»

⁷⁰ Ivi, p. 149, III-5: «PANTALONE [...] Come diavolo feu a insuniarve ste cosse? Dove diavolo trovèu la materia de ste maledette invenzion? L'omo civil no se destingue dalla nascita, ma dalle azion. El credito del marcante consiste in dir sempre la verità. La fede xè el nostro mazor capital. Se no gh'avé fede se no gh'avé reputazion, sarè sempre un omo sospetto, un cattivo mercante, indegno de sta piazza, indegno della mia casa, indegno de vantar l'onorato cognome dei Bisognosi.»

⁷¹ Ivi, pp. 149-150, III-5: «PANTALONE Se fusse vero che fussi perntio, no sarave gnente. Ma ho paura che siè busiario per natura e che fe pezo per l’avegnir. / LELIO No certamente. Detesto le bugie e le aborrisco. Sarò sempre amante della verità. Giuro di non lasciarmi cader di bocca una sillaba nemmeno equivoca, non che falsa.»; ivi, p. 150, III-5: «PANTALONE (Poverazzo! El me fa peccà.) Se me podesse fidar de ti, vorave anca procurar de consolarte: ma gh’ho paura. / LELIO Se dico più una bugia che il diavolo mi porti.»; ivi, p. 150, III-5: «PANTALONE Varda ben, vè! / LELIO Non direi più una bugia per tutto l’oro del mondo.»; ivi, p. 151, III-5: «PANTALONE Lelio, no voria che ti me contassi delle altre fandonie. / LELIO Se dico più una bugia sola, possa morire.»; ivi, p. 153, III-5: «PANTALONE Busie non ti ghe n’ha da dir più. / LELIO Il cielo me ne liberi. / PANTALONE Ti ha fina zurà. / LELIO Ho detto, possa morire.»; ivi, p. 154, III-5: «PANTALONE Busie no ghe ne disè più. / LELIO Mai più. / PANTALONE Andemo avanti.»

⁷² Ivi, p. 155, III-5: «PANTALONE [...] In casa mia no ghe meté né piè, né passo. Ve darò la vostra legittima. Andé a Roma a mantegnir la vostra parola. / LELIO Come signor padre... / PANTALONE Via de qua, busiario infame, busiario baron, muso duro, sfrontà, pezo d’una palandrana. (parte)»; ivi, p. 167, III-13: «PANTALONE Pur troppo disè la verità. Un fio scellerato, un fio traditor, che a forza de busie mette sottosora la casa, e me fa comparir un babuin anca mi. Fio indegno, fio desgrazià. Va, che no te voggio più véder; vame lontan dai occhi, come te scazzo lontan dal cuor. (parte)»

7. Una possibile lettura allegorica

La sostanziale innovazione di Goldoni rispetto ai modelli consiste nell'affiancare al bugiardo iperattivo, l'innamorato Florindo, che agisce in sordina, incapace di manifestare i propri sentimenti: egli infatti corteggia Rosaura senza apparire, organizza una serenata, le invia doni, le dedica un sonetto con cui vorrebbe scoprirsi, finendo ogni volta succube delle macchinazioni del rivale che si impossessa delle sue escogitazioni. Fondamentalmente l'innamorato risulta non meno colpevole di Lelio, perché se il bugiardo simula, il timido dissimula.⁷³ Il personaggio di Florindo risulta dunque speculare a quello di Lelio tanto sul piano della trama (due rivali in amore), quanto su quello della menzogna (funzione dissimulativa e simulativa), quanto sul piano allegorico-meta-letterario:

Goldoni sembra, peraltro, lavorare in realtà in qualche modo di 'allegoria', soprattutto nella prima redazione del testo, laddove è insistita la contrapposizione tra uno spericolato inventore di trame esplicite e fittizie (Lelio) e un macchinatore di trame che resta tuttavia nell'ombra (Florindo).⁷⁴

È a questo livello che l'interpretazione della commedia si riallaccia al discorso annunciato da Goldoni ne *L'autore a chi legge* sul valore e sull'origine dell'invenzione letteraria. Entrambi i personaggi, infatti, sono ideatori di trame fittizie (ispirate alla poesia e al teatro per Florindo e al romanzo per Lelio) ed entrambi danno vita all'azione comica. Dunque la realtà scenica (un amore conteso) e la finzione letteraria (la serenata, il sonetto o i racconti avventurosi) si compenetrano e generano un equilibrio precario della verità. Se sul piano ideativo (e menzognero) della creazione artistica i due possono essere associati, l'ispirazione creativa li dissocia.

Significativo che l'edizione Paperini elimina alcune battute presenti nella Bettinelli (IV, 1753) della scena sesta del primo atto, sacrificando una rilevante pendenza metateatrale a carico di Florindo, che, se non modifica l'intreccio (in fondo alla trama non aggiungono nulla di più), rievoca insieme a Brighella la passione per il teatro delle marionette, resa ora vana dalle pene d'amore:

FLORINDO Io non ho altro piacere al Mondo, che questo.

BRIGHELLA Una volta l'aveva tanto gusto a far le Commedie coi bambozzi; adesso nol se diletta più?

FLORINDO Ho portato a Venezia il mio Teatrino, e l'ho qui in casa, e qualche volta mi diverto, ma quest'amore mi fa perdere la voglia di tutto.

BRIGHELLA Ah ch'el se deverissa. Vegnirò anca mi qualche volta. Faremo delle Commedie;

⁷³ SCANNAPIECO, 2008, pp. 313-315: «In realtà Florindo non si limita a soddisfare il prototipo dell'amante timido [...], né risponde solo ad una canonica quanto astratta esigenza di 'contrasto speculare'. Ed infatti [...] è il vero motore della macchina comica, il personaggio che, in virtù della sua parossistica pulsione dissimulativa, costruisce lo spazio teatrale in cui può manifestarsi e alimentarsi il carattere e il virtuosismo simulativo del protagonista. [...] Lungo tutto lo sviluppo della vicenda, infatti, come in un meccanismo a orologeria, qualsiasi azione abbia compiuto Florindo ha fatto scattare la molla delle bugie Lelio [...]. Florindo è stato l'autentico regista del teatro della menzogna in cui ha trionfato Lelio [...]. Se insomma Lelio è un alter ego dell'autore di teatro, non di meno lo è Florindo, [...] e Florindo, con la sua pervicace e patologica dissimulazione - perfettamente simmetrica alla radicale estroversione simulativa di Lelio - interviene a proiettare in una dimensione tridimensionale la rappresentazione della bugia. [...] Da un voler-dire-vero sono appunto perfettamente equidistanti tanto Lelio che Florindo, due facce dello stesso personaggio, moltiplicato in scena a rendere più avvincente e inquietante la rappresentazione della menzogna.» e VESCOVO, 2009, p. 18: «Uno e uno solo tra i personaggi del *Bugiardo* mente prima di Lelio - ammesso e concesso che la dissimulazione di sé si possa considerare propriamente menzognera -, ed è l'«amante timido» Florindo [...]. E certo Florindo mente quando altri personaggi - soprattutto Ottavio - gli chiedono esplicitamente se stia corteggiando una delle figlie del Dottore. La dissimulazione di Florindo si combina dunque perfettamente alla simulazione di Lelio: l'una richiede l'altra e l'altra postula l'una. Lelio si espande così tanto nel suo gioco perché colui al cui posto egli si mette - l'impacciatissimo amante timido - è una figura presente che vuole rendersi assente dalla trama, che agisce e non rivendica le sue azioni, ma anzi si attende quasi che esse appaiano 'fatte da un altro'.» LAVAGETTO, 1992, p. 95: «E Florindo [...]. È agli antipodi del bugiardo, ma è quasi altrettanto lontano dalla sincerità: la millanteria di Lelio, che dice di avere fatto quello che vorrebbe avere fatto, è simmetrica alla 'timidezza' di chi diminuisce il proprio ruolo e nega di avere fatto quello che realmente ha fatto».

⁷⁴ VESCOVO, 2009, p. 30.

canteremo ...
 FLORINDO Via Brighella, va subito.⁷⁵

Il gioco infantile con le marionette e i burattini funziona, notoriamente, come *topos* per la predisposizione o predestinazione alla creazione e alla carriera teatrale, per lo stesso Goldoni (si veda la *Dedica al Giocatore*) fino alle pagine dei *Mémoires*, o per il *Willhelm Meister* di Goethe. Florindo è un personaggio che pratica l'arte drammatica attraverso il gioco delle marionette, un passatempo da bambini, praticato ancora in età adulta. Insomma, Lelio assomiglia a un attore che interpreta una trama non a lui destinata, in una 'commedia' da lui via via portata avanti, resa più interessante e ridicola grazie al colore delle sue 'spiritose invenzioni', alle aggiunte romanzesche che la rivitalizzano; in parallelo Florindo appare come un inventore di commedie, che ne organizza trame ed occasioni, inoltre e soprattutto che manovra e fa parlare i *bambozzi* del suo teatrino, anche in età adulta. Florindo finalmente si rivelerà – alla donna di cui è innamorato e al padre di lei – in rapporto alle azioni dell'impostore che ha recitato in commedia la parte che gli spettava, che ha usurpato il suo ruolo, e dunque si «leva la maschera»:

FLORINDO Signor Dottore, signora Rosaura, con vostra buona licenza, permettetemi che io vi sveli un arcano, finora tenuto con tanta gelosia custodito. Un impostore tenta usurpare il merito alle mie attenzioni, onde forzato sono a levarmi la maschera e manifestare la verità. Sappiate, signori miei, che io ho fatto fare la serenata, e del sonetto io sono stato l'autore.

LELIO Siete un bugiardo. Non è vero.

FLORINDO Questa è la canzonetta da me composta, e questo è l'abbozzo del mio sonetto. Signora Rosaura, vi supplico riscontrarli. (*dà due carte a Rosaura*)

BRIGHELLA Sior Dottor, se la me permette, dirò per la verità che son stà mi, che d'ordine del sior Florindo ho ordinà la serenada, e che me son trovà presente, quando colle so man l'ha buttà quel sonetto sul terrazzin.

DOTTORE Che dice il signor Lelio?

LELIO Ah, ah, rido come un pazzo. Non poteva io preparare alla signora Rosaura una commedia più graziosa di questa. Un giovinastro sciocco e senza spirito fa fare una serenata, e non si palesa autore di essa. Compone un sonetto, e lo getta sul terrazzino, e si nasconde, e tace; sono cose che fanno crepar di ridere. Ma io ho resa la scena ancor più ridicola, mentre colle mie spiritose invenzioni ho costretto lo stolido a discoprirsi. Signor incognito, che pretendete voi? Siete venuto a discoprirvi un poco tardi: la signora Rosaura è cosa mia; ella mi ama, il padre suo me l'accorda, e alla vostra presenza le darò la mano di sposo.

PANTALONE (Oh che muso! Oh che lengua!)

DOTTORE Adagio un poco, signore dalle spiritose invenzioni. Dunque, signor Florindo, siete innamorato di Rosaura mia figlia?

FLORINDO Signore, io non ardiva manifestare la mia passione.

DOTTORE Che dite, Rosaura, il signor Florindo lo prendereste voi per marito?

ROSAURA Volesse il cielo che io conseguir lo potessi! Lelio è un bugiardo, non lo sposerei per tutto l'oro del mondo.⁷⁶

Se lo scioglimento della trama è ovvio e la condanna di Lelio risulta inevitabile, si noti tuttavia la forza della sua rivendicazione finale, a proposito del suo ruolo nel rendere «la scena ancor più ridicola», anzi del suo merito nel far apparire in essa chi avrebbe altrimenti continuato a celarsi dietro le quinte.

Nelle parole di Florindo, «onde forzato sono a levarmi la maschera e manifestare la verità», sono contenuti due aspetti fondamentali. Il primo è la conferma di quanto si diceva poc'anzi: anche Florindo compare come dissimulatore di verità, dunque come bugiardo. Il secondo è il mondo all'interno del quale agisce: levare la maschera è un richiamo, seppur consueto, al mondo teatrale e delle maschere. Un altro riferimento a questo campo semantico è offerto da Brighella in II-14, il quale dice al suo padrone Florindo di mettersi in disparte per poter godere la scena, quasi scendessero dal palco per

⁷⁵ EN, 1994 (2), pp. 187-188, I-6.

⁷⁶ Ivi, pp. 165-166, III-12.

sedersi sugli 'scagni' in platea: «FLORINDO Parmi di vedere che venga gente sul terrazzino. / BRIGHELLA Stemo qua a goder la scena.»⁷⁷

La parola maschera – insieme a *rappazzamenti* e *imposture* – si legge in un passo della prefazione, dove Goldoni rivendica le sue aggiunte rispetto al testo di Corneille materia per una creazione interamente originale e invece impiegate a rivitalizzare un'invenzione altrui: «le quali potevano darmi sufficiente materia per una Commedia, che si potesse dir tutta mia, ciò non ostante, sapendo io d'aver fatto uso del soggetto dell'Autore Francese, non ho voluto abusarmene, e Dio volesse che così da tutti si praticasse, che non si vederebbono tante maschere, tanti rappazzamenti, tante manifeste imposture».⁷⁸ La professione di onestà finisce con l'inquadrare efficacemente il rilievo e la necessità proprio di quelle *maschere*, di quei *rappazzamenti*, di quelle *imposture* che nutrono la creazione teatrale, e, in sostanza, l'ambiguità che regge il gioco.

La fervida immaginazione di Lelio produce in continuazione nuove trame, precarie nella struttura complessiva, nate di getto, spontanee e concatenate: non esiste un'unità iniziale, essa si genera nel *fieri*, ma ogni racconto rimane profondamente legato al precedente e al successivo. Si tratta dello stesso modo ideativo dei coevi romanzi a più 'puntate'.

LELIO Il silenzio del signor Florindo mi ha stimolato a prevalermi dell'occasione, per farmi merito con due bellezze. Per sostenere la favola, ho principiato a dire qualche bugia, e le bugie sono per natura così feconde, che una ne suole partorir cento. Ora mi converrà sposar la romana. Signor Dottore, signora Rosaura, vi chiedo umilmente perdono, e prometto che bugie non ne voglio dire mai più. (*parte*)

ARLECCHINO Sta canzonetta l'ho imparada a memoria. Busiè mai più, ma qualche volta, qualche spiritosa invenzion.⁷⁹

È qui che risiede la modalità generativa delle spiritose invenzioni, e, per proprietà transitiva, delle storie romanzesche. Un'avventura dà vita alla successiva e si crea dalla precedente, è un processo di improvvisazione. Per contro l'attività letteraria di Florindo non si limita al teatro e si estende ad altri generi: compone serenate e scrive sonetti. La differenza compositiva è rimarcabile. Il lavoro di Florindo nasce dallo studio, dalla strenua ricerca di equilibrio e congruità testuale, un mondo inventivo che si basa sullo strenuo *labor limae* meditativo. Si potrebbe forse concludere che ne *Il Bugiardo* Goldoni metta in scena due pratiche inventive ben distinte, seppur entrambe motrici d'intreccio comico. Se Lelio conquista la scena, sconfina nel mondo del romanzesco, improvvisa avventure, si impossessa delle cose altrui, fino a soccombere sotto il peso dell'incoerenza, Florindo conduce un lavoro faticoso, studiato, costituito da correzioni e frustrazioni continue: egli organizza, prepara, 'dirige' le marionette, e scrive, tanto da arrivare a dimostrare la paternità del sonetto usurpato da Lelio esibendo le redazioni preparatorie e le correzioni: «Questa è la canzonetta da me composta, e questo è l'abbozzo del mio sonetto. Signora Rosaura, vi supplico riscontrarli».⁸⁰ Goldoni è insieme l'uno e l'altro personaggio e un complesso gioco dei ruoli – le premesse del *soggetto* altrui, la necessità del lavoro dei comici – caratterizza l'estensione complessiva della sua esperienza.

A questa lettura meta-letteraria potrebbe essere ricondotta anche la battuta finale della commedia affidata a Ottavio:

OTTAVIO Saremo quattro persone felici, e godremo il frutto de' nostri sinceri affetti. Ameremo noi sempre la bellissima verità, apprendendo dal nostro Bugiardo, che le bugie rendono l'uomo ridicolo,

⁷⁷ EN, 1994 (2), p. 130, II-14. Anche Chiari utilizza una terminologia tratta dal teatro o per descrivere un comportamento («*Alb.* Che carattere da scena, impetuoso, volubile, inconsiderato, intrattabile» [OP, p. 162, IV-2]) o per un gioco tra una collocazione spaziale reale e una fittizia («*Alb.* Mi dice Fol, che Jones è in Londra; e che fa su questa gran scena una infelice figura!» [ORI, p. 355, III-3]) o per alludere a un ruolo assunto all'interno della società («*Jon.* [...] Per conciliare insieme la curiosità, e la prudenza, ho pensato che tu così in maschera, e con questo nastro al cappello, faccia le veci mie, e rappresenti il mio personaggio» [ORI, p. 363, III-6]).

⁷⁸ EN, 1994 (2), p. 62 (*L'autore a chi legge*).

⁷⁹ Ivi, p. 168, III-scena ultima.

⁸⁰ Ivi, p. 165, III-12.

infedele, odiato da tutti; e che per non esser bugiardi, conviene parlar poco, apprezzare il vero, e pensare al fine.⁸¹

Nell'ultimo insegnamento tripartito, onde evitare la menzogna, il personaggio consiglia le poche parole, la propensione al vero e la meditazione al fine. L'attore sembra indicare la chiave per l'originalità artistica, che non è quella della menzognera impulsività, ma quella che si basa su un lavoro faticoso, che trae ispirazione dal reale e che risponde ad aspettative ben precise.

⁸¹ Ivi, p. 169, III-scena finale.

La stagione mantovana nella primavera 1750: *La bottega del caffè* e *L'adulatore*

L'edizione Bettinelli attesta che *Il bugiardo* viene messo in scena per la prima volta il 23 maggio 1750 a Mantova. Si tratta di una notizia molto importante. Non solo perché nella primavera a Mantova e nell'estate a Milano Goldoni ha modo di testare la tenuta scenica di otto delle *sedici commedie nuove* per la stagione veneziana del 1750-51, ma soprattutto perché nella serie di testi messi in scena per la prima volta a Mantova, Goldoni sembra lavorare su un tema preciso, ovvero la manipolazione della realtà tra menzogna e simulazione:

<i>Le femmine puntigliose</i>	«Commedia recitata la prima volta in Mantova li 18 aprile 1750 con grand'applauso e molte repliche. Poscia in Milano ed in Venezia, dove fu replicata per otto sere di seguito.» ⁸²
<i>La bottega del caffè</i>	«Li due Maggio 1750 fu rappresentata per la prima volta in Mantova con fortunatissimo incontro, e fu parecchie volte ivi replicata. Lo stesso avvenne in Milano, e nell'Autunno e Carnovale susseguente fu per dodici volte replicata in Venezia.» ⁸³
<i>Il bugiardo</i>	«Li 23 maggio 1750 fu recitata per la prima volta questa Commedia nella Città di Mantova, e nell'estate in Milano, e fu applaudita. In Venezia ebbe pure felice incontro nell'Autunno, e il carnevale susseguente, dove si fece replicare otto sere.» ⁸⁴
<i>L'adulatore</i>	«Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Mantova la Primavera dell'Anno 1750». ⁸⁵

Che la finzione fosse un tema tradizionale, lo dimostra per primo Goldoni, come si è visto, ne *l'Autore a chi legge* de *Il bugiardo*. In fin dei conti la menzogna si presta alla commedia come un funzionale motore di malintesi: un personaggio pronunciando una bugia (volontariamente mistificando la realtà o riportando una notizia falsa, creduta come vera) dà adito responsabilmente e maliziosamente a una serie di equivoci.

Inoltre non è possibile giudicare questo periodo della carriera goldoniana come il solo nella sperimentazione sul tema della menzogna e della finzione; esso accompagna tutta la produzione comica del poeta. Prendendo ad esempio due commedie messe in scene durante gli ultimi anni di collaborazione con Medebach, emergono due casi significativi. Si tratte de *I due gemelli veneziani* e de *La donna vendicativa*. Nella prima, scritta per l'attore Cesare d'Arbes prima del sodalizio con il capocomico romano e andata in scena per la prima volta a Venezia nel debutto in laguna, il personaggio di Pancrazio all'intreccio molta azione, costui fa della simulazione un'arma per raggiungere i propri obiettivi e sulla finzione dirà:

PANCRAZIO Se non mi acquisto Rosaura col mezzo di una falsa virtù e di una finta prudenza, né colla gioventù, né colla bellezza, né colla ricchezza io non ispero di acquistarla per certo. Ho trovata una strada, che forse forse mi condurrà al fine de' miei disegni. *In oggi chi sa più fingere sa meglio vivere; e per esser saggio basta parerlo.* (parte)⁸⁶

All'estremo opposto si situa *La donna vendicativa*, ultima commedia scritta da Goldoni per Medebach, messa in scena a Venezia solo nell'autunno del 1753.

La troisieme, *la Femme vindicative*, Piece en trois Actes, est un petit trait de vengeance de l'Auteur lui-même. *Coraline* très-piquée de me voir partir, et voyant l'inutilité de ses démarches pour m'arrêter, me jura une haine éternelle.⁸⁷

⁸² MN, II, p. 1108. Da Bettinelli (VI, 1753).

⁸³ MN, III, p. 1132. Da Bettinelli (IV, 1753).

⁸⁴ Ivi, p. 1141. Da Bettinelli (IV 1753). Nell'edizione Paperini (I 1753) si dice essere stata rappresentata per la prima volta nella primavera del 1750 a Mantova, notizia confermata dalla Pasquali (II, 1761).

⁸⁵ Ivi, p. 166. Da Paperini (II, 1753). Per la datazione sulla prima messa in scena cfr. MN, III, pp. 1161-1162.

⁸⁶ MN, II, p. 167, I-9. Pancrazio solo. Il corsivo è mio.

⁸⁷ MN, I, p. 316 [*Mémoires*, parte II, cap. XVI].

Da quanto attesta nei *Mémoires*, per la composizione de *La donna vendicativa* Goldoni avrebbe preso ispirazione da un dato reale, voleva mettere in scena l'accecante ira della servetta Marliani causata dal prossimo passaggio del poeta al teatro San Luca. Se le azioni della protagonista sono mosse da una sete di vendetta provata indistintamente contro tutti i personaggi, le ragioni di tanta determinazione rimangono aleatorie e indistinguibili:

CORALLINA Voglio tentare quest'altra strada per vendicarmi. Non ho piacer maggiore della vendetta. Florindo, Rosaura e Beatrice saranno sempre nemici miei, e son disposta ad unire anche al numero de' miei nemici il padrone medesimo, se non vorrà secondarmi sino al termine delle mie vendette.⁸⁸

Neppure nell'ultima scena del terzo atto, nella quale quasi accidentalmente (e con una dubitabile sincerità) la protagonista si pente e chiede perdono, Corallina giustifica il movente profondo delle sue azioni. La servetta illumina sul fine del suo agire, ovvero di essere stata dominata dallo spirito di vendetta, e sul mezzo, ovvero la serie di misfatti da lei compiuta, ma non chiarisce da chi o cosa sia stata scatenata. La motivazione di tanto acredine viene alla luce solamente dal contesto nel quale la commedia ha vita, che Goldoni chiarisce a distanza di tempo nei *Mémoires*.

CORALLINA Sì, volevo tradirvi. Volevo darvi nelle mani del signor Lelio, togliervi per sempre a quelle del signor Florindo, unicamente per vendicarmi di lui. Son dominata dallo spirito della vendetta. Questa mi ha fatto scordare de' miei doveri, del bene avuto dal mio padrone, e quanto potevo da lui sperare. Per eseguire la mia vendetta, non ho avuto ribrezzo a mettere a repentaglio l'onore suo, la sua unica figlia, e la sua vita medesima.
OTTAVIO Oh indegna! Se non ci fossero i sbirri...
CORALLINA Anderò io stessa a darmi nelle loro mani; mi accuserò io medesima delle mie colpe; le aggraverò anche di più per essere maggiormente rea, per meritare anche la morte. Ecco gioie, ecco danari, tutti rubati al padrone: tutti frutti delle mie frodi, dell'arte mia. Sì son rea di tanti delitti, ognuno de' quali mi rende odiosa, mi rende indegna di vita.⁸⁹

L'obiettivo della vendetta rende Corallina un'abile macchinatrice di inganni e per riuscire nei suoi turpi piani non risparmia neppure la menzogna.⁹⁰ Nel corso della commedia sono i personaggi stessi a sospettare del suo carattere mistificatore. Ad esempio scoperta la fede di matrimonio che legherebbe Corallina a Florindo, Ottavio si sente tradito e conclude: «OTTAVIO Andate al diavolo ancora voi. / CORALLINA Ancora io al diavolo? / OTTAVIO Sì, maledetta. / CORALLINA La povera Corallina? / OTTAVIO *Finta, doppia, bugiarda.*»⁹¹ Perfino Arlecchino nella sua ingenuità intravede la menzogna nei comandi della servetta:

⁸⁸ MN, IV, p. 1053, II-13 (ultima scena del secondo atto).

⁸⁹ Ivi, p. 1078, III-scena ultima.

⁹⁰ Nel primo atto Corallina non è il solo personaggio a fingere. Florindo fa credere di essere interessato alla serva, pur di frequentare la casa dell'amata Rosaura: «FLORINDO [...] È vero che le ho date delle belle parole, e anche qualche buona speranza, ma l'ho fatto col secondo fine. Mi preme la padrona, e non mi preme la serva. La signora Rosaura mi sta sul cuore, e per vederla, e per poterle qualche volta parlare, mi convien fingere con costei.» [ivi, pp. 1016-1017, I-2] e rivolta a Florindo «CORALLINA E per vederla [Rosaura], e per amareggiarla in casa liberamente, avete finto di essere innamorato di me.» [ivi, p. 1026, I-9]. Essere stato artefice di qualche amorosa finzione, costringe Florindo a dar continuamente prova della propria onestà: «FLORINDO Non è vero; e per prova che non sia vero, e per autentica di quel ch'io dico, son qui pronto in questo momento a dar la mano a Rosaura. Se volessi bene alla serva, non direi di sposar la padrona.» [ivi, p. 1044, II-7]. Anche di fronte all'evidenza della buona condotta di Florindo, Ottavio pretende il suo giuramento: «OTTAVIO Giuratemi sul vostro onore. Amate voi Corallina? / FLORINDO No, ve lo giuro. Amo la signora Rosaura e son qui per lei; e se penso a Corallina, prego il cielo che mi punisca. / [...] / OTTAVIO Che Florindo sposi Rosaura.» o ancora ivi, p. 1047, II-8: «OTTAVIO Se avessi una spada, ve la caccerei nel cuore. (*a Florindo*) / FLORINDO Ma se non è vero niente. / [...] / ROSAURA Mortificatemi, che avete ragion di farlo. Perfido, non avrei mai creduto vedermi da voi tradita. / FLORINDO Non è vero, ve lo giuro... / ROSAURA Non più, ingannatore, bugiardo. (*parte*)»

⁹¹ Ivi, p. 1048, II-9 (il corsivo è mio). Ivi, p. 1055, III-1: «ROSAURA Corallina, mi burlate, o dite davvero? / CORALLINA No, non vi burlo; anzi, in prova di ciò, voglio farvi una confidenza. [...] In verità, credetemi, vi voglio bene. Vi confido tutti i fatti miei.» Ivi, p. 1069, III-17: «OTTAVIO L'accidente è curioso. Non vorrei.

CORALLINA Va subito a ritrovare il signor Florindo... Lo conosci il signor Florindo?
 ARLECCHINO Lo conosco.
 CORALLINA Bene, trovalo, e digli che venga qui subito, che la signora Rosaura gli vuol parlare.
 ARLECCHINO Donca el servizio non l'è per vu; l'è per siora Rosaura.
 CORALLINA Tu lo fai a me, non lo fai a lei.
 ARLECCHINO Via, lo farò a vu.
 CORALLINA Ma avverti bene: non dire che l'ordine te l'ho dato io; ma devi dire averlo avuto dalla signora Rosaura.
 ARLECCHINO *Voli che diga una busia?*
 CORALLINA *È una bugia leggiera*: non ti può far disonore.
 ARLECCHINO *Basta, m'inzeignerò*. Ma anca mi voggio un servizio da vu.⁹²

Nel primo atto, appena dopo aver ammesso a Ottavio di non essere in grado di pronunciare bugie e di non veder l'ora di convolare a nozze (I-5),⁹³ Corallina informa subito il pubblico dei suoi reali progetti, ovvero di voler dilungare i tempi pur di non sposare il vecchio padrone e congiungersi all'amato Florindo:

CORALLINA Vecchio pazzo stomacoso, mi fa venire il vomito. Mi mancano ancora cinquecento ducati a farmi quella dote che mi son prefissa. Li metterò insieme; ed allora darò un calcio al vecchio, per consolarmi col mio Florindo. È vero ch'egli è figlio di mercante civile un po' troppo per la mia condizione, ma l'amore ch'egli ha per me, la mia buona maniera, un poco di denari, e *un poco di quell'arte, senza la quale non si fa niente*, mi assicura ch'ei sarà mio. Vecchiaccio rabbioso, questo bocconcino non è per te. (*parte*)⁹⁴

«e un poco di quell'arte, senza la quale non si fa niente». Per mettere a segno i suoi piani, insieme ai soldi, Corallina ha bisogno della sua 'arte',⁹⁵ ovvero della 'capacità di applicare un metodo per raggiungere uno scopo'. Sostanzialmente è la stessa abilità che possiedono Lelio con le sue 'spiritose invenzioni' o, come si vedrà, Sigismondo con l'adulazione, ovvero l'abilità del saper fingere, simulare, persuadere e manipolare. Il concetto di arte come arma indispensabile per mettere a segno il proprio piano vendicativo, ritorna ripetutamente nel corso della commedia:

CORALLINA (Ora è tempo di porre in opra l'*artifizioso* viglietto). (*da sè*)⁹⁶

CORALLINA (Se questo colpo mi riesce, sono la più brava donna del mondo. Vi vogliono tre piccole cose: *arte*, adulazione e franchezza). (*s'avanza*)⁹⁷

CORALLINA Povera me! Presto, avvisar il padrone... Ma se li trova in camera, li fa sposare; ed io, se segue un tal matrimonio, crepo dalla rabbia, e più non vedo la mia vendetta. *All'arte*. Ehi, signora Rosaura, uscite presto: è qui vostro padre. (*alla porta*)⁹⁸

CORALLINA (Ecco un *novello imbroglio*). (*da sé*)

FLORINDO Io per me son pronto.

ROSAURA Ed io son contentissima.

CORALLINA (*All'arte*). (*da sé*)⁹⁹

Corallina, se voi ardiste burlarmi... / CORALLINA Io, signore, burlarvi? Sapete pure quanta stima, quanto amore ho per voi?». Si veda anche ivi, p. 1065, III-16.

⁹² Ivi, p. 1036, II-2. Il corsivo è mio.

⁹³ «OTTAVIO Sì, Corallina, facciamolo presto; e tosto che Rosaura sia sposa, ci sposeremo anche noi. / CORALLINA Caro, non vedo l'ora. / OTTAVIO *Dici davvero?* / CORALLINA *Sapete che bugie non ne so dire.*» [ivi, p. 1021, I-5, il corsivo è mio].

⁹⁴ Ivi, p. 1021, I-6. Il corsivo è mio.

⁹⁵ Si veda quando ne *I due gemelli veneziani* Pancrazio sostiene che al giorno d'oggi meglio vive, chi meglio finge, intendendo colui che sa utilizzare al meglio l'arte della finzione.

⁹⁶ MN, IV, p. 1045, II-8. Il corsivo è mio.

⁹⁷ Ivi, p. 1053, III-1. Il corsivo è mio.

⁹⁸ Ivi, p. 1063, III-12. Il corsivo è mio.

⁹⁹ Ivi, p. 1069, III-17. Il corsivo è mio.

CORALLINA Anderò io stessa a darmi nelle loro mani; mi accuserò io medesima delle mie colpe; le aggraverò anche di più per essere maggiormente rea, per meritare anche la morte. Ecco gioie, ecco danari, tutti rubati al padrone: tutti frutti delle mie frodi, *dell'arte mia*. Si son rea di tanti delitti, ognuno de' quali mi rende odiosa, mi rende indegna di vita.¹⁰⁰

Se il fine è la vendetta e l'arte è il mezzo, quest'ultima si articola in una serie di abilità mistificatorie, tra le quali la continua capacità di creare nuove menzogne;¹⁰¹ una fine arte simulativa grazie alla quale Corallina si finge quello che non è: premurosa, una confidente degna di fiducia, una onesta difenditrice della verità, pronta ad aiutare chiunque si trovi in difficoltà;¹⁰² una spiccata dote persuasiva, in grado di convincere i personaggi a lasciarsi manovrare dalle sue mani;¹⁰³ una bravura a manipolare gli eventi sempre a proprio favore, addirittura arrivando a capovolgere la realtà.¹⁰⁴

Ne *La donna vendicativa* esistono dei 'marcatori' di menzogna, ovvero dei segnali intorno ai quali si annida la finzione, come la continua iterazione di star asserendo il vero:

CORALLINA Sentite, signora Rosaura: *la verità non si può nascondere*. Il signor Florindo ha promesso di sposarmi, e dica ciò che vuole, lo scritto è scritto, e dice il proverbio: carta canta, e villan dormi. Vedo per altro, che il signor Florindo è innamorato più di voi che di me; onde, o non mi ha amata mai, o si è pentito adesso di amarmi. Comunque sia la cosa, *credetemi, ve lo giuro*, non lo sposerei per tutto l'oro del mondo.¹⁰⁵

CORALLINA Oh! io dico sempre la verità.¹⁰⁶

¹⁰⁰ MN, IV, p. 1078, III-scena ultima. Il corsivo è mio.

¹⁰¹ Ad esempio quando scopre che Florindo si è preso gioco di lei (ivi, p. 1026, I-9), Corallina inferocita giura di non consentire mai al matrimonio tra il giovane e Rosaura (ivi, p. 1029, I-11). Quindi alla notizia che Ottavio avrebbe promesso la figlia a Florindo (I-10), inventa tutta una serie di fandonie pur di convincere il padrone a lasciarsi guidare dai suoi consigli (ivi, pp. 1029-1032, I-11).

¹⁰² Ivi, p. 1024, I-8: «CORALLINA In verità, parlo sul serio. Se avete dell'inclinazione l'un per l'altro, ditelo a me, confidatevi, che io forse vi potrò giovare. / FLORINDO Orsù, mutiamo discorso. / ROSAURA Signor Florindo, voi adesso mostrate essere più vergognoso di me. Giacché Corallina ci ha scoperti, perché non le confidiamo la verità? / [...] / CORALLINA Sentite. Io vi voglio parlare col cuore in mano. Voglio a voi altri confidare gl'interessi miei, sperando che mi confiderete anche i vostri. / ROSAURA Assicuratevi ch'io vi dico la verità. / FLORINDO (È fatta, non v'è più rimedio). (*da sé*) / CORALLINA Sappiate che poco fa il signor Ottavio, il mio signor padrone, ha avuto la bontà di dirmi che mi vorrebbe per moglie; io, fra le altre difficoltà, ho detto che ciò non conviene né a lui, né a me, se prima non dà marito alla signora Rosaura. Il buon galantuomo ha intesa la ragione per il suo diritto, e ha protestato di volervi subito maritare. / ROSAURA Dite il vero, Corallina? / CORALLINA È così senz'altro.»

¹⁰³ Corallina è una gran simulatrice, pur di intenerire il padrone, piange, singhiozza e accusa di essere maltrattata da tutti, *in primis* da Rosaura e ne chiede l'allontanamento definitivo (ivi, pp. 1037-1039, II-3). Quando, ad esempio, Ottavio l'accusa di tradimento, la servetta dirà: «CORALLINA Non è vero: non ispero, non l'amo, non ci penso; e che sia la verità, ecco qui: straccio l'obbligo in pezzi (*straccia la carta in pezzi, e la ripone in tasca*) e metto in libertà quel discolo, quel dissoluto, per esser sempre fedele al mio caro, al mio adorato padrone. (*s'accosta un poco*)» [ivi, p. 1049, II-9] e ancora una volta, grazie alla sua fina arte persuasiva, Corallina riesce a impigliare nella sua rete Ottavio e a convincerlo ad agire secondo i suoi piani (ivi, pp. 1049-1050, II-9). Si veda a tal proposito anche ivi, pp. 1055-1056, III-1.

¹⁰⁴ Nonostante sia stata Corallina a macchinare l'intrusione di Florindo in camera di Rosaura, dichiarerà: «CORALLINA (La vostra figliuola è in camera col signor Florindo). (*piano ad Ottavio*) / OTTAVIO Disgraziati! Presto... / CORALLINA (E la vostra signora nipote è stata la mezzana che lo ha introdotto). (*come sopra*) / OTTAVIO Andate fuori di questa casa. (*a Beatrice*) / BEATRICE A me? / OTTAVIO Sì, a voi. / BEATRICE Vi ricordate chi sono? / OTTAVIO Siete la mezzana della mia figliuola. (*parte*)» [MN, IV, p. 1042, II-5]. Oppure, Corallina convince Ottavio che Florindo sia innamorato di lei, invece che di Rosaura, invertendo i reali sentimenti del ragazzo: «CORALLINA [Rosaura] È innamorata morta del signor Florindo. / OTTAVIO Florindo è un briccone. In casa mia non ci verrà più. / CORALLINA Basta ch'ella non lo faccia venire. / OTTAVIO Non sarà così temeraria. / CORALLINA Si è protestata, che lo vuole a dispetto ancor di suo padre. / OTTAVIO Scellerata! indegna! Le strapperò la lingua colle mie mani. Ma come può pretendere di voler Florindo, s'egli è innamorato di voi? / CORALLINA Ella non lo sa, non lo crede, e si lusinga; e se viene per me, crede ch'egli venga per lei. E se lo farà venire per lei, egli tornerà a venire per me.» [ivi, p. 1039, II-3].

¹⁰⁵ Ivi, pp. 1053-1054, III-1 e la scena continua con altre prove di star dichiarando il vero.

¹⁰⁶ Ivi, p. 1068, III-17.

Anche di fronte all'evidenza, il bugiardo non si arrende e cerca fino all'ultimo di capovolgere la realtà a proprio favore, dando vita a una nuove 'verità'.¹⁰⁷

Il personaggio vizioso (che sia Pancrazio, Lelio, Don Marzio o Sigismondo) viene sfruttato da Goldoni come motore dell'azione. In questo senso, anche ne *La donna vendicativa* a inizio del secondo atto (II-7) l'azione potrebbe concludersi, ma a complicare l'intreccio interviene il mistificatore: «CORALLINA (Ora è tempo di porre in opra l'artifizioso viglietto). (*da sé*)».¹⁰⁸ Lo stesso accade nel terzo atto, quando Corallina chiarisce di aver messo in pericolo il proprio onore, pur di difendere quello di Rosaura; a ragion veduta Ottavio conclude volendo procedere al matrimonio tra la figlia e Florindo (III-17), ma Corallina interrompe l'epilogo e si inventa un nuovo accidente:

CORALLINA Signori, adesso non è tempo di farlo.

OTTAVIO No? Perché?

CORALLINA Adesso è tempo di armarsi, di difendersi, di ripararsi.

ROSAURA Oimè!

FLORINDO Che vi è di nuovo?

OTTAVIO Ripararsi da che? Armarsi? Contro di chi?

CORALLINA Il signor Lelio, partendo, partì arrabbiato, e protestò e disse che subito andava a prender armi, a trovar gente, e tornava qui, e voleva rapir la figlia, bastonar il padre, ammazzar l'amante, e tagliar la faccia alla povera cameriera.¹⁰⁹

Si torni alle commedie composte da Goldoni per la stagione 1750-51 e rappresentate per la prima volta a Mantova nella primavera del 1750. Soccombendo a quanto la sua lingua pettegola ha incautamente spiatellato, a conclusione de *La bottega del caffè* Don Marzio finisce con l'assumere il ruolo del bugiardo, rivelando la verità attraverso un'osservazione deformata della realtà e la pratica di una maldicenza quasi ingenua. La superficiale petulanza di Don Marzio acquista scena dopo scena una volontaria calunnia. Infatti la deformata osservazione di quando involontariamente gli ruota intorno, permette al nobiluomo di aggiungere sempre una propria interpretazione o una conclusione a quanto non può sapere. Il nobiluomo vede la realtà attraverso la lente deformante del proprio occhiale e vi apporta una propria «zonta» (I-9, I-16, III-18, III-19), secondo un principio sostanzialmente analogo a quello di Lelio ne *Il bugiardo*.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 1068-1069, III-17 e ivi, pp. 1065-1067, III-16: «OTTAVIO Che cosa addurrà in tua discolpa? Tu là dentro con un giovinotto? / CORALLINA Ecco qui, a far del bene si guadagna questo. / OTTAVIO Che bene? Tu volevi far del bene al signor Florindo? / CORALLINA No, signore; ho fatto del bene a voi. / OTTAVIO A me? / CORALLINA Sì, a voi. / ROSAURA Siete una bugiarda. / FLORINDO Siete falsissima. / CORALLINA Ma ascoltate: che siate maledetti quanti qui siete... Signora Rosaura, da fanciulla di onore qual siete, dite in pubblico, che tutti sentano, che cosa vi ho detto io un'ora fa? / [...] / CORALLINA Non vi ho persuasa a sposare il signor Florindo? / ROSAURA È vero. / CORALLINA Non vi ho io mostrata la sua scrittura stracciata in pezzi? / ROSAURA È verissimo. / [...] / CORALLINA Dite, signora Rosaura, non vi ho confidato che speravo di essere amata dal mio padrone, e ch'egli mi aveva dato delle buone speranze, e che per questo rinunziavo ad ogni pretesa sopra il signor Florindo? / ROSAURA Tutto questo è la verità. / CORALLINA Vi ho pur detto che io stessa avrei procurato le vostre nozze col medesimo. / ROSAURA Sì, e che voi medesima l'avreste condotto... / CORALLINA Certo, io medesima l'avrei condotto prima dal signor Ottavio, pregandolo di accettarlo, e poi da voi assicurandolo della vostra fede; e sarebbe stato il vostro caro consorte. / ROSAURA E se mio padre non avesse voluto... / CORALLINA E se vostro padre non avesse voluto, l'avrei io tanto pregato, gli avrei dette tante ragioni, che spero lo avrebbe fatto. Sì, lo avrebbe fatto perché il mio caro padrone mi ascolta volentieri: qualche volta fa a modo mio; e sebbene mi strapazza, m'insulta e mi maledice so poi anche che mi vuol bene. (*vezzosa verso Ottavio*) / OTTAVIO (Ah, pur troppo le voglio bene!) (*da sé*) / FLORINDO È vero tutto quello che Corallina ha detto? (*a Rosaura*) / ROSAURA Sì, tutto vero. / OTTAVIO Ma voi, perché in quella camera all'oscuro con quel giovinotto? / CORALLINA Fu un caso un accidente, una fortuna che io riparassi l'onore vostro e quello della vostra figliuola. Il caro signor Florindo ha qui voluto ritrovarsi colla sua diletta. / ROSAURA Ma voi non l'avete condotto... (*a Corallina*) / CORALLINA Io? Chi vi ha condotto, signor Florindo? / FLORINDO L'ho detto ancora: la signora Beatrice. / CORALLINA Sentite? (*ad Ottavio*) Io non son capace di condur gli uomini a ritrovar le ragazze. La signora Beatrice sì che sa far la mezzana come va fatto.»

¹⁰⁸ Ivi, p. 1045, II-8.

¹⁰⁹ Ivi, p. 1069, III-17.

Aggirandosi nel campiello o sedendo ai tavolini del caffè, Don Marzio scruta attentamente i personaggi che ruotano intorno a lui, cerca in tutti i modi di farsi raccontare le loro angustie e i loro segreti, si finge un fido confidente e protettore, ma alla fine rivela ogni segreto; inventa e calunnia, ma scopre anche verità nascoste. In particolare, verso il finale (III-11) è lui a svelare al capo dei birri il luogo in cui il biscaggiere Pandolfo poco prima gli ha confessato di nascondere le carte truccate, così da causarne l'arresto, salvando dalla rovina il mercante Eugenio, imperterrito giocatore. Don Marzio, non il buon Ridolfo, caffettiere onorato che esercita vicino alla bisca clandestina, permette con questa azione la giusta punizione e la chiusura dell'esercizio fraudolento.

Iniziano una serie di scene veloci e repentine (III-12-13-14) in cui Don Marzio è un semplice spettatore delle conseguenze scaturite dalle sue parole. Mentre Pandolfo viene portato via dai birri, rivolto al ciarlone dirà «Io andrò forse in galera, ma la sua lingua merita la berlina.» Allora Don Marzio riconosce la sua colpa e si difende dietro la troppa bontà di cuore: «Oh diavolo, diavolo! Che ho io fatto? Colui che io credeva un signore di conto, era un birro travestito. Mi ha tradito, mi ha ingannato. Io son di buon cuore; dico tutto con facilità.»¹¹⁰ Se in questo caso il chiacchierone potrebbe essere scusato da una certa ingenuità, in realtà scena dopo scena la petulanza di Don Marzio si tinge di volontaria maldicenza:

LEANDRO Signor don Marzio, vi dico in confidenza tra voi e me, che siete una gran lingua cattiva.
(entra dal barbiere con Ridolfo)¹¹¹

DON MARZIO Si lamentano della mia lingua, e a me pare di parlar bene. È vero che qualche volta dico di questo e di quello, ma credendo dire la verità, non me ne astengo. Dico facilmente quello che so; ma lo faccio, perché son di buon cuore.¹¹²

Don Marzio è un fine osservatore di quando involontariamente gli ruota intorno, ma alla realtà aggiunge sempre una propria interpretazione, dunque crea una propria realtà sostanzialmente falsificata. Nel primo atto uno dopo l'altro i personaggi compaiono sulla scena e nel riportare le loro azioni Don Marzio non rinuncia ad aggiungervi della propria fantasia. Ne *La bottega del caffè* Don Marzio commenta i fatti attraverso la lente deformante del proprio occhiale e vi apporta sempre una «zonta» e sul conto della ballerina Lisaura dirà:

DON MARZIO L'ho veramente scoperta come va. È roba di tutto gusto. Ah, Ridolfo, lo so io?
RIDOLFO Quando V. S. mi chiama in testimonio, bisogna ch'io dica la verità. Tutta la contrada la tiene per una donna da bene.
DON MARZIO Una donna da bene? Una donna da bene?
RIDOLFO Io le dico che in casa sua non vi va nessuno.
DON MARZIO Per la porta di dietro, flusso e riflusso.
EUGENIO E sì ella pare una ragazza più tosto savia.
DON MARZIO Sì savia! Il conte Buonatesta la mantiene. Poi vi va chi vuole.
EUGENIO Io ho provato qualche volta a dirle delle paroline, e non ho fatto niente.
DON MARZIO Avete un filippo da scommettere? Andiamo.
RIDOLFO (*da sè*) (Oh che lingua!)
EUGENIO Vengo qui a beber il caffè ogni giorno; e, per dirla, non ho veduto andarvi nessuno.
DON MARZIO Non sapete che ha la porta segreta qui nella strada remota? Vanno per di là.
EUGENIO Sarà così.
DON MARZIO È senz'altro.¹¹³

¹¹⁰ MN, III, p. 73, III-14.

¹¹¹ Ivi, p. 74, III-15.

¹¹² Ivi, p. 74, III-16.

¹¹³ Ivi, p. 20, I-9. Oppure sul conto di Placida, che in abiti da pellegrina è alla ricerca del marito Flaminio: «EUGENIO Ma come potete dire che sia quella? / DON MARZIO Se la conosco! / EUGENIO L'avete ben veduta? / DON MARZIO Il mio occhiale non isbaglia; e poi l'ho sentita parlare. / EUGENIO Che nome aveva quella dell'anno passato? / DON MARZIO Il nome poi non mi sovviene. / EUGENIO Questa ha nome Placida. / DON MARZIO Appunto; aveva nome Placida. / EUGENIO Se fossi sicuro di questo, vorrei ben dirle quello che ella si merita. / DON MARZIO Quando dico una cosa io, la potete credere. Colei è una pellegrina, che in vece d'essere alloggiata, cerca di alloggiare. / EUGENIO Aspettate, che ora torno. (Voglio sapere la verità.) (*entra in locanda*)» [ivi, p. 29, I-16]. E ancora, nel terzo atto in III-18, Eugenio e Vittoria entrano in scena e l'uomo confida di essersi

Da III-20 Goldoni prepara l'epilogo dando prova di un'altissima abilità di drammatizzazione scenica. Don Marzio è solo nel centro del campiello e i vari personaggi compaiono alternandosi dalle finestre e dalle porte degli edifici che si affacciano sulla piazzetta, protestando uno dopo l'altro per gli equivoci e le false dicerie, ma in realtà facendo di lui il capro espiatorio delle loro colpe e omissioni.

- III-20 Lisaura alla finestra, e Don Marzio
 III-21 Placida dalla finestra della locanda, e detti
 III-22 Eugenio alla finestra de' camerini, poi Ridolfo da altra simile, poi Vittoria dall'altra, aprendole di mano in mano; e detti a' loro luoghi
 III-23 Leandro sulla porta della locanda, e detti
 III-24 Trappola e detti
 III-25 Il garzone del barbiere, e detti
 III-scena ultima Il cameriere della locanda, e detti

Inizialmente il nobiluomo può ancora ascoltare divertito e guardare con l'ausilio del suo occhiale l'arruffarsi dei vari personaggi: «DON MARZIO Schiavo, signora ballerina. (*coll'occhiale*)»¹¹⁴ e «DON MARZIO (*Ascolta e osserva di qua e di là coll'occhiale, e ride [...]*) (*don Marzio osserva e ride, come sopra*)». ¹¹⁵ Ma uno dopo l'altro gli equivoci e le false dicerie vengono smascherate e Don Marzio viene riconosciuto come unico colpevole e artefice di ogni malinteso:

- LISAURA Siete una bugiarda. L'anno passato avete fatta una trista figura in questa città. (*Don Marzio osserva, e ride come sopra*)
 PLACIDA Chi vi ha detto questo?
 LISAURA Eccolo lì; il signor Don Marzio me l'ha detto.
 DON MARZIO Io non ho detto nulla.
 PLACIDA Egli non può aver detto una tal bugia; ma di voi si mi ha narrato la vita e i bei costumi. Mi ha egli informato dell'esser vostro, e che ricevete le genti di nascosto per la porta di dietro.
 DON MARZIO Io non l'ho detto. (*sempre coll'occhiale di qua, e di là*)
 PLACIDA Sì che l'avete detto.
 LISAURA E' possibile che il signor Don Marzio abbia detto di me una simile iniquità?
 DON MARZIO Vi dico, non l'ho detto.¹¹⁶

La colpevolezza dell'uomo risiede nell'aver indotto i vari personaggi a credere alle sue false verità:

- EUGENIO Sì, che l'ha detto, e l'ha detto anche a me, e dell'una, e dell'altra. Della pellegrina, che è stata l'anno passato a Venezia a birboneggiare; e della signora ballerina, che riceve le visite per la porta di dietro.
 DON MARZIO Io l'ho sentito dir da Ridolfo.
 RIDOLFO Io non son capace di far queste cose. Abbiamo anzi altercato per questo. Io sosteneva l'onore della signora Lisaura, e V. S. voleva che fosse una donna cattiva.
 LISAURA Oh disgraziato!
 DON MARZIO Sei un bugiardo.
 VITTORIA A me ancora ha detto che mio marito teneva pratica colla ballerina, e colla pellegrina; e me le ha dipinte per due scelleratissime femmine.
 PLACIDA Ah scellerato!
 LISAURA Ah maledetto!¹¹⁷

pentito ad aver sperperato denaro alla bisca di Pandolfo, Don Marzio osserva attentamente con il suo occhiale e aggiunge: «DON MARZIO (Oh pazzi maledetti!) (*guardando sempre con l'occhiale / [...]*) DON MARZIO (Suo marito le avrà guastato il tuppè). (*da sé, coll'occhiale*)» [ivi, p. 76, III-18] e «DON MARZIO Io so perché Eugenio è tornato in pace con sua moglie. Egli è fallito, e non ha più da vivere. La moglie è giovane e bella... non l'ha pensata male, e Ridolfo gli farà da mezzano.» [ivi, p. 76, III-19]. Oppure in III-19 quando finalmente Placida ritrova Flaminio, sotto falso nome di conte Leandro, ormai pentito e i due possono rappacificarsi, ancora una volta Don Marzio osserva e chiude la scena con una sua maldicenza: «DON MARZIO Anderanno tutti e due in pellegrinaggio a battere la birba. Tutta la loro entrata consiste in un mazzo di carte.» [ivi, p. 77, III-19].

¹¹⁴ Ivi, p. 77, III-20.

¹¹⁵ Ivi, p. 78, III-21.

¹¹⁶ Ivi, p. 78, III-20.

¹¹⁷ Ivi, p. 78-79, III-21.

PLACIDA La moglie l'ha; e son io quella.
 LEANDRO E se avessi abbadato al signor Don Marzio, l'avrei nuovamente sfuggita.
 PLACIDA Indegno!
 LISAURA Impostore!
 VITTORIA Maldicente!
 EUGENIO Ciarlone!
 DON MARZIO A me questo? A me, che sono l'uomo il più onorato del mondo?
 RIDOLFO Per essere onorato non basta non rubare, ma bisogna anche trattar bene.
 DON MARZIO Io non ho mai commesso una mala azione.¹¹⁸

I personaggi sdegnati si affacciano dalle finestre o dalle porte degli edifici sul campo per smascherare l'impostore e lasciarlo da solo nel centro della scena.¹¹⁹ Don Marzio è consapevole di aver perso per sempre il credito della sua parola e questo è il contrappasso imposto a qualsiasi tipo di lingua pettegola e bugiarda (vedasi la citazione d'apertura del capitolo tratta da *Il bugiardo*: «al busiario no se ghe crede gnanca la verità»):

DON MARZIO Sono stordito, sono avvilito, non so in qual mondo mi sia. Spione a me? A me spione? Per avere svelato accidentalmente il reo costume di Pandolfo, sarò imputato di spione? Io non conoscevo il birro, non prevedeva l'inganno, non sono reo di quest'infame delitto. Eppur tutti m'insultano, tutti mi vilipendono, niuno mi vuole, ognuno mi scaccia. Ah sì, hanno ragione, la mia lingua, o presto o tardi, mi doveva condurre a qualche gran precipizio. Ella mi ha acquistato l'infamia, che è il peggiore de' mali. Qui non serve il giustificarmi. Ho perduto il credito e non lo riacquisto mai più. Anderò via di questa città; partirò a mio dispetto; e per causa della mia trista lingua mi priverò d'un paese, in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno essere prudenti, cauti ed onorati.¹²⁰

Per quanto possa sembrare ardito un paragone tra Don Marzio della *Bottega del caffè* e Lelio de *Il bugiardo*, se si analizzassero più da vicino la colpa e la pena imposte ai due protagonisti, il risultato potrebbe evidenziare sorprendenti affinità. La colpa: sia Don Marzio, sia Lelio sono creatori di nuove realtà o di verità manipolate, il cui fine certo differisce. Don Marzio è un pettegolo e maldicente per pura leggerezza e vano sfogo, Lelio è un astuto bugiardo che ama dipingersi come vittorioso nelle avventure amorose. La pena: entrambi nel finale della commedia sono smascherati, perdono la credibilità e sono allontanati dalla comunità.

Se in Lelio la commedia e il romanzo risiedono nella leggerezza delle 'spiritose invenzioni', in Don Marzio la funzione della rivelazione dei vizi attraverso la deformazione risulta assolutamente analoga all'ufficio della commedia, che denuncia i vizi della società mettendoli in piazza e ovviamente deformandoli, per renderli interessanti in una prospettiva 'teatrale'. Solitamente ci si limita a leggere *La bottega del caffè* dal punto di vista del caffettiere Ridolfo (che era in scena originalmente Brighella) vedendo nelle istanze positive delle sue tirate lo spirito riformatore dell'autore, ma le funzioni che rappresentano il 'mandato' del commediografo, ambigue e teatrali, risultano piuttosto a carico di Don Marzio, e il rapporto tra correzione che la commedia esercita e necessità del capro espiatorio si mostrano evidentemente più forti e decisive di ogni eventuale istanza sociale.

Se Lelio e Don Marzio sono colpevoli d'aver dato prova della loro arte menzognera, questa stessa li accomuna alla figura del poeta teatrale, il cui ufficio risulta connotato per sua natura dalla capacità di

¹¹⁸ Ivi, p. 79, III-22.

¹¹⁹ Ivi, p. 79, III-24: «RIDOLFO È uno spione! Via dalla mia bottega. (*parte dalla finestra*)»; ivi, p. 80, III-25: «Garzone del barbiere Signore spione, non venga più a farsi fare la barba nella nostra bottega. (*entra nella sua bottega*)»; ivi, p. 80, III-scena ultima: «CAMERIERE Signora spia, non venga più a far desinari alla nostra locanda. (*entra nella locanda* / LEANDRO Signor protettore, tra voi e me in confidenza, far la spia è azione da briccone. (*entra nella locanda* / PLACIDA Altro che castagne secche! Signor soffione. (*parte dalla finestra* / LISAURA Alla berlina, alla berlina! (*parte dalla finestra* / VITTORIA O che caro Don Marzio! Quei dieci zecchini che prestasti a mio marito, saranno stati una paga di esploratore. (*parte dalla finestra* / EUGENIO Riverisco il signor confidente. (*parte dalla finestra* / TRAPPOLA Io fo riverenza al signor referendario. (*entra in bottega*)»

¹²⁰ Ivi, p. 80, III-scena ultima.

fingere. Ricorre, infatti, continuamente nei testi di questo periodo, messa in bocca a diversi personaggi, l'identificazione tra la finzione esercitata dal poeta comico con la sua vita. Fingono, in generale, i poeti. Così Beatrice, per esempio, a Tonino, nel *Poeta fanatico*: «Ah, signor Tonino, voi siete poeta [...] Siete avvezzo a fingere»¹²¹ e Florindo a Rosaura: «Siete donna, siete poetessa, e avete delle difficoltà a fingere? Poverina! Credo che appunto fingiate, quando mi dite di non saper fingere».¹²² E fingerà in particolare Mirandolina, a cui l'autore presta tutta la sua sapienza, per 'vendicare le donne' e far cadere il Cavaliere, che significativamente detesta il teatro e riconosce immediatamente la finzione delle commedianti travestite da nobildonne, che indossano nello spazio della locanda gli abiti di scena.¹²³ Fingono soprattutto – al pari delle attrici e degli attori – i poeti teatrali. Così afferma, a chiare lettere, il Conte Portici ne *L'Avventuriere onorato*, ovvero la commedia delle *sedici nuove* in cui Goldoni mette in scena i suoi trascorsi giovanili, e in termini assai differenti da quelli programmatici del *Teatro comico*, denunciandolo al Vicerè: «Signore, io comparisco in faccia dell'Eccellenza Vostra un calunniatore, poiché colui avrà avuto l'arte di farsi credere qualche cosa di buono. Non è maraviglia che un poeta, e un poeta teatrale, avvezzo a macchinare sulle scene, abbia l'abilità di guadagnarsi l'animo di chi l'ascolta.»¹²⁴

Se Don Marzio sembrerebbe discostarsi da Lelio per la sua ingenua volontarietà a intessere nuove trame (non si comprende bene quale sia l'interesse di Don Marzio a riportare fandonie, se non il solo piacere di dar libero sfogo alla propria lingua), la consapevolezza della ricaduta dei propri misfatti accomuna Lelio a Sigismondo de *L'adulatore*, seppur in quest'ultimo la consapevolezza si tinge di una malvagità e un vizio maggiore rispetto alla comicità riservata ai racconti del protagonista de *Il bugiardo*.¹²⁵ Inoltre su un aspetto Sigismondo potrebbe essere accomunato a Don Marzio: il diretto legame tra bocca (lingua) e cuore giustificerebbe le parole false e maldicenti:

SANCIO Ecco mia moglie. Non la posso soffrire.

SIGISMONDO Per dirla, è un poco odiosetta.

SANCIO Voglio andar via.

SIGISMONDO Vada; si liberi da una seccatura.

SANCIO Ma no, voglio trattarla con disinvoltura.

SIGISMONDO Bravissimo! Felici quelli che sanno dissimulare. Io non sarei capace. *Il mio difetto è questo; quello che ho in core, ho in bocca.*

SANCIO Qualche volta bisogna fingere. Voi non sapete vivere.

SIGISMONDO È verissimo, io non so vivere. V. E. ne sa assai più di me.¹²⁶

Il segretario Don Sigismondo è un artefice volontario di malintesi,¹²⁷ riporta i fatti modificandoli¹²⁸ e per rimarcare la sua onestà giura addirittura «Io, Ecc., parlo sempre con la verità sulle labbra»; il padrone, Don Sancio, risponde fidandosi: «SANCIO Che uomo illibato e sincero è questo don Sigismondo». Sigismondo, come Lelio, è un manipolatore della verità, capace di simularla a suo favore¹²⁹ e quando la realtà si contorce contro di lui, il simulatore non può che generare nuove menzogne.¹³⁰ Sigismondo è un uomo finto e maligno, un artefice volontario di falsità:

¹²¹ MN, III, p. 290, II-10.

¹²² Ivi, p. 312, III-9.

¹²³ Per finzione nella *Locandiera* tra la simulazione di Mirandolina e la misoginia del cavaliere cfr. VESCOVO, 1994, pp. 310-313 e EN, 2007, pp. 60-69.

¹²⁴ EN, 2001, III-17, p. 179.

¹²⁵ Per l'affinità tra *Il bugiardo* e *L'adulatore* si veda MN, I, p. 273 [*Mémoires*, parte II, cap. VIII]: «Le sujet d'un Menteur, qui étoit moins vicieux que comique, m'en suggéra un autre plus méchant et plus dangereux: c'est le *Flatteur* dont je parle.»

¹²⁶ MN, III, pp. 177-178, I-1. Il corsivo è mio.

¹²⁷ Ivi, pp. 195-197, I-15.

¹²⁸ Ivi, pp. 207-209, II-6.

¹²⁹ Ivi, pp. 230-231, III-4 e p. 221, II-19: «SIGISMONDO Oh cieli! Che sento? Vostro marito in carcere? / DONNA ELVIRA Don Sigismondo, fingete voi non saperlo? / SIGISMONDO Io non so nulla. Stupisco altamente di questa terribile novità. / DONNA ELVIRA L'ordine chi l'ha dato della sua carcerazione? / SIGISMONDO Io non so nulla.»

¹³⁰ Ivi, p. 229, III-3.

DONNA ELVIRA [...] Sapete qual è il delitto di don Filiberto? Qual è l'accusatore che lo querela? Il suo delitto è una moglie onorata, il suo accusatore è un ministro adulatore, lascivo. Don Sigismondo è di me invaghito. Cercò allontanar mio marito coll'apparente titolo di buon amico. Non gli riuscì; diede mano alla calunnia, alla crudeltà. Spera di avermi, o colla forza, o colle lusinghe; ma il traditore s'inganna. Mio marito è innocente: ecco testimoni della sua innocenza quelli che, se reo egli fosse, esser dovrebbero i suoi avversari. O rilasciatelo dalle carceri, se credete giusto di farlo, o io stessa anderò alla Corte, mi farò intendere, domanderò al Sovrano quella ragione, quella giustizia, che mi viene negata da un suo ministro, accecato da un perfido adulatore.¹³¹

CONTE ERCOLE Signore, guardatevi dal segretario, ch'è un uomo finto.

SANCIO Ah, temo pur troppo che diciate la verità. I servitori esclamano, perché ha loro trattenuti i salari. Si è appropriata una pezza di velluto, che dovea venire nelle mie mani. Ha ingannato il povero Pantalone de' Bisognosi; ha tentato di sedurmi la mia propria figliuola. Comincio a crederlo un impostore, un ribaldo.

CONTE ERCOLE Guardatevi, signore, ch'egli può essere la vostra rovina. Voi presso la Corte sarete responsabile delle sue ingiustizie.

SANCIO Sì, è verissimo. Cercherò per tempo di ripararmi.¹³²

DONNA ELVIRA [...] Io vi ringrazio intanto; prego il cielo vi benedica, e lo prego di cuore che voi difenda, e tutti gli eguali vostri, dai perfidi adulatori, i quali colle loro menzogne rovinano spesse volte gli uomini più illibati e più saggi. (*parte coi gabellieri*)

SANCIO Confesso la verità. Mi vergogno d'avermi lasciato acciecare da un adulatore sfacciato. Conosco la mia debolezza; temo i pericoli dell'avvenire, e risolvo di voler rinunciare il governo. Manderò a Napoli don Sigismondo, legato e processato, com'egli merita, e sarà dalla Regia Corte punito, a misura de' suoi misfatti.¹³³

Nell'equilibrio della struttura comica l'esistenza di un personaggio vizioso, in questo caso bugiardo e simulatore, presuppone l'esistenza del suo opposto virtuoso, nello specifico, onesto e sostenitore della verità. Ne *L'adulatore* ad esempio Brighella, antico servo fedele di Don Sancio, smaschera fin da subito la natura perfida dell'adulatore, seppure sia succube delle sue malvagità:¹³⁴

BRIGHELLA Son servitor antico de casa; e succeda quel che sa succeder, no posso taser, e no devo taser. Per i mi patroni son pronto a sacrificar anca el sangue. La persona che tende alla rovina de sta fameia, l'è el sior don Sigismondo.

[...]BRIGHELLA L'è un adulator, l'è un omo finto; so mi quel che digo.¹³⁵

BRIGHELLA Cossa diseu de quel can, de quel sassin del segretario? El n'ha magnà el salario de do mesi, e perché son andà mi a nome de tutti a domandarghe el nostro sangue, el n'ha messo in disgrazia del patron e el n'ha cazzà via quanti semo. I è vint'anni che mi servo in sta casa, e no gh'è mai stà esempio che el mio patron se lamenta de mi, e adesso per causa de sto adulator, de st'omo finto e maligno, me tocca andar via?¹³⁶

¹³¹ MN, III, p. 239, III-14.

¹³² Ivi, p. 238, III-13.

¹³³ Ivi, p. 240, III-15 [scena finale]. La scena finale sembra tronca, sbrigativa e incompleta: la pena escogitata da Don Sancio contro Sigismondo non ha nessun tipo di incisività, dal momento che il colpevole non è in scena (e non vi compare da III-5). Manca forse qualcosa che Goldoni nella versione a stampa ha preferito tagliare (in fondo il terzo atto conta solo quindici scene e l'ultima non è neppure rimarcata come scena finale)? Tanto da lasciare la chiusa a questa banale battuta di Don Sancio: «SANCIO È finita. Non ne voglio saper altro. Confesso che non ho abilità per distinguere i buoni ministri dagli adulatori, onde è meglio che mi ritiri, e lasci fare a chi sa. Fissiamo sugli accidenti veduti, e concludiamo che il peggiore scellerato del mondo è il perfido Adulatore.» [ivi, p. 241, III-15].

¹³⁴ Brighella è un servitore onesto: «BRIGHELLA De abilità no me vanto, ma in materia de fedeltà, no la cedo a nissun. Son omo schietto e real, e no posso adular. / SIGISMONDO Oh bravo! Oh bella cosa la realtà, la schiettezza di cuore! / BRIGHELLA Ma al di d'oggi, chi è sincero, non ha fortuna.» [ivi, p. 202, II-2]; ivi, p. 229, III-2: «Brighella Ghe zuro da omo d'onore che no semo stadi pagadi. In vint'anni che la servo, polela mai dir gh'abbia dito una busia? Ch gh'abbia mai rubà gnente?». Come si vedrà nel prossimo paragrafo, anche ne *L'Erede fortunata* l'onestà di Rosaura bilancia il carattere menzognero di Florindo.

¹³⁵ Ivi, p. 187, I-9.

¹³⁶ Ivi, p. 225, III-1.

Nell' *Introduzione a La locandiera* Sara Mamone nota come la commedia si situasse in un periodo carico per Goldoni di lavoro creativo, in cui le modalità del procedere sono determinate da una sostanziale ambiguità di relazioni, concludendo che «Il tema dunque della finzione o quanto meno della dissimulazione, si colora di forti venature autobiografiche ed è a nostro avviso l'elemento generatore dell'opera.»¹³⁷ Citando quindi una affermazione di Weinrich,¹³⁸ la studiosa osserva che la menzogna è sempre marcata da un'affermazione di verità.¹³⁹ Effettivamente i più strenui bugiardi goldoniani sono tutti dei convinti sostenitori della propria attendibilità tanto Lelio de *Il Bugiardo*, quanto Sigismondo ne *L'Adulatore*; non solo i protagonisti attestano più volte l'affidabilità delle proprie parole apportando una serie di prove, ma giurerebbero più volte e spudoratamente sulla propria onestà.

Da *La bottega del caffè*:

DON MARZIO Si lamentano della mia lingua, e a me pare di parlare bene. È vero che qualche volta dico di questo e di quello; ma, *credendo dire la verità, non me ne astengo*. Dico facilmente quello che so; ma lo faccio, perché son di buon cuore.¹⁴⁰

Da *Il bugiardo*:

ROSAURA Mi par difficile che vostro padre vi accordi che sposiate la figlia di un medico.

LELIO Eppure è la verità. (*starnuta*)

[...] LELIO *Guardimi il cielo, che io dica una falsità*; non sono capace di alterare in una minima parte la verità. Da che ho l'uso della ragione, non vi è persona che possa rimproverarmi di una leggiera bugia. (*Arlecchino ride*) Domandatelo al mio servitore. (*starnuta*)

ARLECCHINO Signora sì; el me padron l'è la bocca della verità.

ROSAURA Quando potrò sperare veder qualche prova della verità che mi dite?

LELIO Subito che ritorna vostro padre in Venezia.¹⁴¹

LELIO No certamente. Detesto le bugie e le aborrisco. Sarò sempre amante della verità. *Giuro di non lasciarmi cader di bocca una sillaba nemmeno equivoca, non che falsa*. Ma per pietà, non mi abbandonate. Procuratemi il perdono dalla mia cara Rosaura, altrimenti mi vedrete morire. Anche poc'anzi, assalito dall'eccessiva passione, ho gettato non poco sangue travasato dal petto.¹⁴²

DOTTORE Eh! Mi pare un imbroglio.

LELIO *Ve lo giuro sulla mia fede*.¹⁴³

LELIO Non è vero, costui mentisce. Non sarà quella, sono un galantuomo. *Io non dico bugie*.

OTTAVIO Voi galantuomo? Avete prostituito l'onore vostro, la vostra fede, con falsi giuramenti, con testimoni mendaci.¹⁴⁴

Da *L'adulatore*:

DONNA ELVIRA Siccome adulate tutti, adulerete anche voi medesimo.

SIGISMONDO *Giuro sull'onore mio, che dico la verità*.

DONNA ELVIRA Non ama il proprio onore, chi tende insidie all'altrui.

SIGISMONDO *Giuro su questa bellissima mano*...¹⁴⁵

¹³⁷ EN, 2007, p. 53.

¹³⁸ WEINRICH, 1976, p. 185.

¹³⁹ EN, 2007, p. 54.

¹⁴⁰ MN, III, p. 74, III-16. Il corsivo è mio.

¹⁴¹ EN, 1994 (2), p. 90, I-11. Il corsivo è mio.

¹⁴² Ivi, p. 150, III-5. Il corsivo è mio.

¹⁴³ Ivi, pp. 161-162, III-9. Il corsivo è mio.

¹⁴⁴ Ivi, p. 167, III-13. Il corsivo è mio.

¹⁴⁵ MN, III, p. 201, I-18. Il corsivo è mio.

SIGISMONDO A voi, che siete un uomo savio ed onesto, *confiderò la verità*. Il padrone adesso non ha denari; ma zitto, che non si sappia. Mi preme l'onore del mio padrone.¹⁴⁶

SIGISMONDO Io, Eccellenza, *parlo sempre colla verità sulle labbra*. Ma i pizzi è il meno. Il tabacco, il sale, l'acquavite sono cose che rovinano le finanze.¹⁴⁷

SIGISMONDO Dopo che sono al mondo, non ho provato un dolore simile a questo. *Quando m'intaccano nell'onore, nella sincerità, nella verità, mi sento morire*.¹⁴⁸

¹⁴⁶ MN, III, p. 203, II-2. Il corsivo è mio.

¹⁴⁷ Ivi, p. 208, II-6. Il corsivo è mio.

¹⁴⁸ Ivi, p. 231, III-5. Il corsivo è mio.

L'erede fortunata

Da quanto scrive Goldoni nell'*Autore a chi legge* della *Donna Vendicativa*, *Il bugiardo* messo in scena nella stagione delle *sedici commedie nuove* corrisponde a un rifacimento di una prima versione composta per Medebach durante l'anno di prova 1748-49:

40. *Il Bugiardo*. Metto *Il Bugiardo* per ultimo, quantunque sia andato in iscena nell'anno secondo della scrittura perché su questo mi si può fare un obietto, ed io lo voglio risolvere. Premettasi alla risoluzione e all'obietto stesso, che nell'anno 1748, prima che scrittura alcuna passasse fra il Medebach e me, col patto verbale di zecchini cento, le seguenti cose per il di lui Teatro ho composte: 1. **L'Erede fortunata**, recitata poi l'anno dopo: 2. *La Vedova scaltra*: 3. *Il Sensale da matrimoni*: 4. *L'Uomo prudente*: 5. *La Putta onorata*: 6. *Il Nerone, tragedia*: 7. **Il Bugiardo** e varie altre Commedie [...].

Ora premesse le allegate cose, l'obietto è questo: *Il Bugiardo* composto fu il primo anno, innanzi la formazione della scrittura; non si recitò in quel tempo, ma solo due anni dopo, e non per questo potrà comprendersi nel numero delle quaranta nel quadriennio dovute; dunque il Goldoni restò al Medebach debitore d'una Commedia. Rispondo: che nell'anno primo, la Commedia intitolata *Il Bugiardo* riuscì cattiva, perché niuno scrittore promettere si può di far sempre cose buone, e fu giudicato a proposito di non esporla. Due anni dopo, cioè nell'anno secondo della scrittura, presa per mano una tal Commedia già abbandonata, serbato appena il soggetto, fu poi nuovamente scritta, ed in altro aspetto prodotta; onde ecco una nuova Commedia che compie il numero delle quaranta siccome lo avrebbe compiuto anche una semplice traduzione.¹⁴⁹

Il 1748-49 è l'anno di scrittura di una seconda commedia, *L'erede fortunata*, anch'essa messa in scena soltanto a un anno di distanza, nel carnevale 1750. Le due commedie non sono affini solo per la sorte toccata loro (due testi scritti, abbandonati, poi ripresi e messi in scena a distanza di tempo), ma anche per le tempistiche di ideazione (stagione 1748-49), di abbandono e rimaneggiamento (tra il 1749 e il 1750) ed infine di messa in scena pressoché contemporanea. Infatti se *L'erede fortunata* viene rappresentata per la prima volta a conclusione del carnevale 1750, *Il bugiardo* è proposto al pubblico mantovano come novità nella primavera dello stesso anno.

L'erede fortunata viene stampata per la prima volta nel terzo tomo Bettinelli (1752) e a distanza di due anni da Paperini (nel quarto tomo del 1754) abolendo le maschere e il dialetto, salvo per il personaggio di Arlecchino.¹⁵⁰ La scena si svolge a Venezia e gli spazi d'ambientazione sono sostanzialmente tre: una camera in casa di Pancrazio, un'altra di Rosaura e infine un luogo esterno, una strada con prospetto dell'abitazione.¹⁵¹ La commedia si svolge durante l'arco di un'intera giornata e nel secondo atto, nel momento di massima tensione, viene rappresentata la notte.¹⁵² In III-9 Trastullo consegna a Dottore tre lettere appena ritirate alla posta indirizzate alla Compagnia Aretusi-Balanzoni,

¹⁴⁹ MN, IV, pp. 1007-1008 [*L'autore a chi legge* de *La donna vendicativa*].

¹⁵⁰ Il testo delle edizioni Pasquali e Zatta corrispondono alla versione Paperini.

¹⁵¹ MN, II, p. 971, I-1: Camera in casa di Pancrazio, con varie sedie; ivi, p. 980, I-10: Altra camera di Pancrazio; ivi, p. 984, I-13: Strada; ivi, p. 988, I-16: Camera di Rosaura; ivi, p. 991, II-1: Camera di Rosaura; ivi, p. 997, II-5: Strada con casa di Pancrazio; ivi, p. 1001, II-8: Camera di Pancrazio con due porte. Arlecchino, conducendo Florindo all'oscuro; ivi, p. 1013, III-1: Strada con casa di Pancrazio; ivi, p. 1018, III-4: Camera in casa di Pancrazio; ivi, p. 1021, III-7: Strada con casa di Pancrazio (questa didascalia si trova solo nell'edizione Bettinelli); ivi, p. 1026, III-10: Camera in casa di Pancrazio.

¹⁵² Ivi, p. 983, I-11: «Tornerò da voi avanti sera, ma ricordatevi che in tutt'oggi avete da darmi qualche buona risposta», questo avviene in II-2 (ivi, p. 992): «PANCRAZIO [...] Bisogna risolvere, bisogna che parliate chiaramente [a Rosaura]. Io non voglio liti, non voglio questa sorta di disgrazie in casa mia. Dunque spiegatemi il vostro pensiero, e ditemi se mi volete per vostro marito.»; MN, II, p. 997, II-5: «TRASTULLO A mezz'ora di notte? / ARLECCHINO A mezz'ora de notte. / TRASTULLO Sì, poco ci manca.»; ivi, pp. 1000 e 1001, II-7: «PANCRAZIO Già si avvicina la notte; è tempo che vada a casa a concludere questo negozio...» e «PANCRAZIO [...] Ma si fa notte: voglio andare in casa per ultimare l'affare con il mio figliuolo.»; ivi, p. 1014, III-2: «ARLECCHINO Sigura che bisogna che ghe lo faccia saver. Tutta stanotte non ho mai dormido, pensando che ho fat mal a no ghel dir ieri sera.»; ivi, p. 1016, III-3: «OTTAVIO (Da che mai procede la nuova confusion di Rosaura? Non la capisco. Mi guarda appena, e sfugge quasi il mirarmi. Mio padre ancora parmi agitato oltre il solito. Il non averli io iersera aspettati, non merita tanto sdegno; alfine mi sono giustificato).»

le quali portano la data ‘Parigi 4 agosto 1749’, ‘Livorno 6 settembre 1749’, ‘Milano 8 settembre 1749’. Per cui sembra logico credere che Goldoni ambienta l’azione in un periodo a cavallo tra l’autunno 1749 e l’inverno 1750.¹⁵³

Non sorprende dunque se questi due testi presentano delle analogie anche sul piano tematico e nella coloritura romanzesca dell’intreccio. Pare che Goldoni tra il 1748 e il 1750 stia tentando di mettere a punto delle variazioni sulla figura del bugiardo, insieme alla ricaduta romanzesca che questo tipo di personaggio può addurre alla trama. La scena II-12 de *Il bugiardo*, in cui Lelio racconta una delle sue rocambolesche avventure amorose, a sua volta ripresa e rielaborata dal modello francese, nell’*Erede fortunata* viene proposta direttamente in scena, architettata da Florindo, un altro personaggio fortemente menzognero (II-12). Tanto più rilevante se in questa commedia si assiste contemporaneamente a un ribaltamento della distribuzione dei ruoli di riferimento nell’organizzazione della compagnia Medebach: Francesco Falchi, in arte Florindo, assume quello del personaggio prepotente ed uso alla violenza, solitamente attribuito a Lelio (Lucio Landi), mentre Lelio eredita il comportamento di Ottavio (Girolamo Medebach) e Ottavio quello di Florindo. Ci si potrebbe anche chiedere se l’insuccesso della commedia derivasse da questo ribaltamento rispetto ai caratteri di riferimento degli attori.

Si venga, dunque, all’inganno escogitato da Florindo al fine di conquistare il cuore di Rosaura (I-13).¹⁵⁴ nel buio della notte, con l’aiuto di Arlecchino, si introduce in casa di Pancrazio. Nascosto nella camera di Rosaura (II-8), ascolta i progetti di Pancrazio e Ottavio (II-9), concludendo di volerli infrangere. L’arrivo inaspettato di Pancrazio e Rosaura costringe l’impertinente a spegnere il proprio lume (II-10). Ecco nascere un imprevisto malinteso: al buio Florindo viene scambiato da Pancrazio per Ottavio. Il buon vecchio non vuole perdere altro tempo e, seppur al buio, affretta il matrimonio tra i due giovani. Quale occasione più ghiotta per Florindo che asseconda l’azione, anche se il misfatto viene interrotto da Pancrazio che vorrebbe due testimoni (II-11). Fiammetta sopraggiunge con un lume e scopre Florindo, il quale, nell’estremo tentativo di riuscire nel suo piano amoroso, inventa *con ardire* la bugia di trovarsi in camera di Rosaura perché da lei invitato:

ROSAURA Misera me! Che inganno è mai questo?

FLORINDO (*Mette mano*) Non vi avanzate, se vi preme la vita.

PANCRAZIO Come siete qua? Perché? Presto, parlate.

FIAMMETTA (Un uomo con una donna all’oscuro, e domanda che cosa facevano!) (*da sé*)

FLORINDO (Ci sono, vi vuole ardire). (*da sé*) Signora Rosaura, mia amorosissima cugina, siamo scoperti; non ci possiamo più nascondere. Signore, in me vedete un amante di Rosaura; qui venni, da lei invitato, per istabilire le nostre nozze. (*a Pancrazio*)

ROSAURA Ohimè, che sento? Mentitore, siete un indegno, siete un mendace. Non è vero, signor Pancrazio, non gli credete.

¹⁵³ Il contenuto delle tre lettere affermerebbero l’imminente fallimento della compagnia Aretusi-Balanzoni e di conseguenza il dissiparsi dell’eredità (III-9). Dottore consiglia a Florindo di evitare il matrimonio con Rosaura perché destinata a diventare miserissima. Tuttavia si scoprirà a conclusione della commedia che le lettere non sono altro che uno stratagemma inventato da Trastullo: «TRASTULLO Egli è vero, non ho detto così. Mi levo la maschera e parlo liberamente, senza paura e senza rossore. Quelle tre lettere, che hanno fatto credere a vossignoria il fallimento del signor Pancrazio, le ho inventate io, e con questo mezzo ho procurato che nasca un aggiustamento utile e onesto per una parte e per l’altra. Il signor Florindo, prevalendosi di un mio consiglio, si è introdotto di nottetempo in casa della signora Rosaura, ma si è poi avanzato a levarle la riputazione. Io, che aveva rimorso di essere stato la cagione innocente di questo gran male, vi ho trovato rimedio, conoscendo che il timore di perder tutto, poteva indurre il zio ed il nipote a contentarsi di poco.» [MN, II, p. 1036, III-15].

¹⁵⁴ Ivi, p. 985, I-13: «FLORINDO Ora pensar conviene al modo di poterle parlare. / TRASTULLO Bisognerà aspettare qualche congiuntura. / FLORINDO Non vi è tempo da perdere. Se non le parlo stanotte, è inutile che più ci pensi. / TRASTULLO Stanotte? Come vuole ella fare? / FLORINDO Tu sei pratico della casa, tu sei amico d’Arlecchino. Fiammetta è tua sorella: o in un modo, o nell’altro, mi puoi introdurre. / TRASTULLO Ma non vorrei che nascesse per causa mia... / FLORINDO Ho inteso; tu sei un uomo finto; tu tieni da Pancrazio. Tu m’inganni. Ma io non avrò bisogno di te. Opererò diversamente. Ucciderò quel vecchio, e mi libererò da un rivale. / TRASTULLO No, non lo faccia, per amor del cielo. / FLORINDO O fammi parlar con Rosaura, o io farò delle pazzie risoluzioni. / TRASTULLO Via, la voglio contentare. Arlecchino ha da essere mio cognato. Spero che mi farà questo servizio. Vedo aprir la porta. Si ritiri, e lasci operare a me. / FLORINDO Opera a dovere, se ti preme la tua e la mia vita. (*parte*)»

FLORINDO Non è meraviglia che Rosaura, per coprire la sua debolezza, m'accusi di mentitore; io da lei tutto voglio soffrire, ma sa ben ella le confidenze che fra noi passano.

PANCRAZIO Ella è una bagattella!

FIAMMETTA (A buon intenditor poche parole). (*da sé*)

ROSAURA Oh cielo! Perché non scagli un fulmine sul capo di quell'indegno impostore? Ah, signor Pancrazio, mi conoscete, non son capace di azioni cotanto indegne.

PANCRAZIO Pare impossibile ancora a me: sarebbe un tradimento troppo terribile. Fingere di amar mio figlio!... In casa mia!... Oh! non la posso credere.

FLORINDO Eppure è così, ve lo giuro, ve lo protesto. Mi credete voi così pazzo, ch'io fossi venuto di notte in questa casa senza la sua intelligenza? A che fine? Perché? Eh, signor Pancrazio, non istupite che Rosaura vi riesca diversa all'apparenza: questo è il vero carattere delle donne.

ROSAURA Anima scellerata!

FLORINDO Tutto soffro dal vostro labbro.

ROSAURA Vi odio più della morte.

FLORINDO Mi amaste quanto la vita.

ROSAURA Siete un bugiardo.

FLORINDO Vi compatisco.

PANCRAZIO Orsù, signor Florindo, non posso e non voglio credere che la signora Rosaura sia capace di un'azione così indegna.

FLORINDO Dunque sarò io quel mentitore che mi decanta?¹⁵⁵

In entrambe le commedie la situazione potrebbe essere riassunta in questo modo: nelle azioni amorose serve l'ardire delle 'spiritose invenzioni', ovvero la prontezza di spirito a far fronte a qualsiasi imprevisto modificando la mala sorte a proprio favore anche (e soprattutto) ricorrendo alla menzogna. Tuttavia se ne *Il Bugiardo* il racconto di Lelio può essere arricchito di particolari che evidenziano il proprio successo e non si saprà mai se la scena si sarebbe svolta diversamente o se è falsa perché è puro frutto della fantasia del protagonista e quindi per sua natura irreali; nell'*Erede* i personaggi non credono a Florindo e decidono di sospendere il giudizio sulla verità o falsità delle sue parole. Dunque quello che per Lelio funzionava come un racconto delle sue imprese amorose corrisposte dall'amante, costruito in ogni dettaglio per funzionare come veritiero; nell'*Erede* diviene un inganno concepito nel suo agire, in cui la menzogna viene messa in discussione fin dal primo istante.

Paragonando la scena II-12 e, più in generale, l'intera struttura de *Il bugiardo* alla sequenza appena analizzata de *L'eredità fortunata*, emerge un analogo contesto dell'azione ed esistono dei comuni segnali della menzogna: il bugiardo raggiunge di notte la camera dell'amante e qui si nasconde per non essere scoperto; il piano escogitato si infrange e per fronteggiare le avversità bisogna sfoggiare la propria prontezza di spirito: Lelio sosteneva di poter contare sulla capacità inventiva delle sue 'spiritose invenzioni', Florindo richiama a sé tutta la sua solerzia e ammetterà: «Ci sono, vi vuole ardire» per affrontare il nuovo imprevisto; infine quando il bugiardo viene smascherato e accusato di essere un mentitore, per difendersi giura e continua a fornir prove della sua verità: «Eppure è così, ve lo giuro, ve lo protesto». Se non bastasse, il bugiardo ha bisogno di testimoni e, come Lelio ne *Il bugiardo* (I-9 e I-11), anche Florindo chiede ad Arlecchino di confermare il suo racconto dando vita a una scena comica, ricca di malintesi.¹⁵⁶

¹⁵⁵ MN, II, pp.1005-1006, II-12.

¹⁵⁶ «FLORINDO Signor Pancrazio, ecco il testimonio che potrà autenticare quello che a me non volete credere. / PANCRAZIO Come! Arlecchino?... / ROSAURA Che può dire Arlecchino? / ARLECCHINO Mi digo... / FLORINDO Dimmi un poco, chi mi ha introdotto in questa casa? / ARLECCHINO Mi, per la porta della riva, a scuro. / PANCRAZIO Tu, tocco di briccone... / ARLECCHINO Zitto, che vussioria non l'ha da saver. / PANCRAZIO Io non l'ho da sapere? / ARLECCHINO Sior no, no l'ha da saver altri che siora Rosaura. / ROSAURA Io?... / FLORINDO Sentite? La signora Rosaura era intesa della mia venuta. / ROSAURA Non è vero. / FLORINDO Tu, Arlecchino, chi andavi ora cercando. / ARLECCHINO Siora Rosaura, per dirghe che l'amigo l'era in camera a scuro, che l'aspettava. / PANCRAZIO Come? / ROSAURA Io non so nulla... / FLORINDO Non lo sapeva la signora Rosaura ch'io era qui? (*ad Arlecchino*) / ARLECCHINO Non lo sapeva. / FLORINDO Come non lo sapeva? Lo sapeva. (*alterato*) / ARLECCHINO Lo sapeva. / FLORINDO Sentite? (*a Pancrazio*) Non son venuto io qui per ordine della signora Rosaura? (*ad Arlecchino*) / ARLECCHINO Signor sì. / ROSAURA Mentisci, temerario. / PANCRAZIO Chi ti ha dato quest'ordine? (*ad Arlecchino*) / ARLECCHINO Andè via, che no gh'avì da intrar e no l'avì da saver. (*a Pancrazio*) / FLORINDO Non doveva io parlare allo scuro colla signora Rosaura? (*ad Arlecchino*) / ARLECCHINO

L'erede fortunata presenta analogie rispetto ad altre due commedie, le più dichiaratamente romanzesche di Goldoni, ovvero *La Pamela* e *L'incognita*, nella caratterizzazione della protagonista femminile Rosaura, ovvero Teodora Medebach, come eroina romanzesca dal tono melodrammatico (I-10), dilaniata tra l'amore, il dovere sociale e familiare, continuamente combattuta tra passione e virtù (II-2).

Nel suo testamento Petronio Balanzoni nomina erede unica ed universale la figlia, purché essa prenda per legittimo consorte il di lui socio e mercante, Pancrazio Aretusi; in caso contrario eredi in egual misura diventeranno il fratello Dottor Balanzoni e il nipote Florindo, a patto di procurare alla figlia una dote di 4.000 ducati (I-1). Questa risoluzione è di gran tormento per Rosaura, la quale ama ed è riamata da Ottavio, figlio di Pancrazio. I due innamorati si disperano perché consapevoli di poter vivere il loro amore solo di nascosto (I-3 e I-10) e perché beffati dalla sorte, che costringe la fanciulla a divenire matrigna dell'amato. La disperazione e l'affanno provocano lo svenimento della ragazza (I-16) e addirittura un timore di morte (II-1). A un livello embrionale Rosaura incarna il prototipo di Pamela nella omonima commedia, rispetto alla quale, però, appare caratterialmente più sterile e meno determinata. I segnali sono quelli di un'eroina romanzesca dal tono melodrammatico (I-10) e continuamente combattuta tra passione e virtù:

ROSAURA Ah, signor Pancrazio, voi ponete in un gran cimento il mio cuore.

PANCRAZIO Orsù, basta così. Se il rispetto che avete per me, vi trattiene di dirmi apertamente che non mi volete, il vostro sospirare ed il vostro parlare interrotto mi fanno bastantemente conoscere la vostra volontà.¹⁵⁷

ROSAURA Ah, signor Pancrazio, voi avete rilevato un segreto, sinora da me tenuto, e con tutta la gelosia custodito. Compatite la mia debolezza. Amore ha superata la mia ragione. Non posso dissimulare una passione così violenta e crudele.¹⁵⁸

ROSAURA (Oh Dio! m'ingannai). (*da sé*) Intesi dire... (Ah che il rossore mi opprime!) (*da sé*) Signore, non mi abbodate. La passione mi toglie il senno.¹⁵⁹

Pancrazio scopre che Rosaura ama il figlio e che, per amore del padre e per il bene della fanciulla, Ottavio consiglia l'amante a compiere il doloroso passo. Tuttavia ben presto rispetto al normale svolgimento dell'azione, a inizio del secondo atto, il buon uomo pone fine all'amore impossibile e acconsente che Ottavio sposi Rosaura (II-3). A questo punto emerge un dato caratteriale importante dell'innamorato: costui non può acconsentire alla rovina del padre e di Rosaura (II-4). A suo modo anche Ottavio è precursore dell'eroe da romanzo, come Bonfil nella *Pamela* anche il personaggio dell'*Erede* è vittima di una passione smisurata, ma, a differenza del protagonista della successiva commedia, in questo caso la passione viene domata e non può essere appagata a causa della convenienza e delle ragioni sociali. Dunque contrariamente a Bonfil, Ottavio sa ascoltare i dettami della ragione e non cede al sentimento:

OTTAVIO Che voi cediate una bella sposa e una ricca dote, è un eccesso d'amor paterno; che ella ricusi uno stato comodo, una eredità doviziosa, è un eccesso d'amor fedele; ma se io accettassi offerte sì generose commetterei un eccesso d'ingratitude.¹⁶⁰

Sior sì, ma no gh'ha da esser el patron. / PANCRAZIO Chi ti ha detto che non vi ho da essere? / ARLECCHINO Me l'ha dito... / FLORINDO Orsù, signor Pancrazio, la cosa è ormai troppo chiara, e mi fate ingiuria cercando testimonianze maggiori della verità. / PANCRAZIO Costui è un pappagallo; non si sa quel che dica. / ARLECCHINO Me maravei, son un omo che parla come i omeni; so quel che digo, e quel che digo vu no l'avì da capir. Cercava siora Rosaura, perché l'era aspettada a scuro; i s'ha trovà coll'amigo, bon pro ghe fazza, ma vu no gh'avè da esser.» [MN, II, pp. 1006-1007, II-13].

¹⁵⁷ Ivi, p. 992, II-2.

¹⁵⁸ Ivi, p. 993, II-2.

¹⁵⁹ Ivi, p. 994, II-2.

¹⁶⁰ Ivi, p. 996, II-4.

OTTAVIO [...] Ma ora verrà con Rosaura, ed io che farò? Le darò la mano di sposo? Ecco precipitata lei e tutta la nostra famiglia. E se ricuso sposarla? Eccomi in procinto di perderla. Queste due estreme necessità esigono da me qualche altro spazio di tempo a risolvere. Chi precipita le risoluzioni, tardi si pente. La notte è ottima consigliera. Vi penserò, e domani risolverò con maggior fondamento. Perdoni il genitore se non l'attendo, se non l'obbedisco, e si glori anzi d'aver prodotto al mondo un uomo che sa colla ragione dominar le proprie passioni. (*parte*)¹⁶¹

Se già all'inizio del secondo atto la trama principale sembrerebbe aver raggiunto un possibile epilogo, serve l'inserimento di un personaggio che complichino l'azione. Goldoni quindi introduce la figura di Florindo, disposto a qualsiasi scelleratezza pur di conquistare il cuore di Rosaura e intascarsi la ricca eredità. La giovane, vittima delle imposture di Florindo, è disperata e Fiammetta, la servetta, le suggerisce di salvaguardare la propria reputazione, dimostrando le falsità raccontate da Florindo e chiedendo aiuto a Lelio (II-15).¹⁶² Come ne *Il padre di famiglia*,¹⁶³ anche in questa commedia le consuete caratterizzazioni degli attori in rapporto al loro ruolo sembrano mutare. Qui Lelio non è il figlio temerario e impertinente come generalmente nelle commedie in cui risulta il suo nome, ma al contrario un uomo galante, interprete di ruolo caricato ed eccessivo, generalmente affidato da Goldoni al personaggio di Ottavio, a cui semmai sono gli altri ad attribuire *poca onestà*:¹⁶⁴ «LELIO [...] A me piace il viver di buon gusto. Sono avvezzo a trattare il gran mondo, ed ella prendendo in mala parte tutte le mie operazioni, crede che la mia galanteria proceda da poca onestà.»¹⁶⁵ Lelio semmai incarna valori da eroe cavalleresco, forse difensore di principi ormai aleatori e ridicoli, quasi donchisciotteschi. Infatti alla richiesta di difendere l'onore di Rosaura, si sente investito da una missione che assumerà con indefessa serietà (I-18).¹⁶⁶ Beatrice, moglie gelosa, sospetta di conseguenza che Lelio la tradisca con Rosaura, che egli in realtà difende. Questo comporta una serie di malintesi e la necessità dei coniugi di rinsaldare i termini del loro rapporto (I-8, 17, 18, 19, 20; II-17, 18, 19; III-6). Fin qui non vi sarebbe nulla di straordinariamente nuovo, ma ciò che rende questo intreccio interessante è la relazione con un'altra commedia. Goldoni sembra sperimentare nell'*Erede fortunata* una situazione che poi ritornerà nell'*Incognita*, nella quale Rosaura perseguitata da Lelio e separata dall'amato Florindo, trova aiuto da parte di Ottavio, il quale si prodiga immediatamente per la fanciulla, ma induce la gelosia della moglie Beatrice. In entrambe le commedie il sospetto che Rosaura possa essere amante del marito (che sia Lelio o Ottavio), costringe continuamente la fanciulla a difendere il proprio onore.¹⁶⁷ Inoltre all'ennesima scenata di gelosia di Beatrice, Fiammetta sostiene l'impresa di cui è stato investito Lelio e la denomina

¹⁶¹ MN, II, p. 1003, II-9.

¹⁶² Ivi, p. 1008, II-15: «ROSAURA Oh me infelice! Mi può far peggio la sorte? Farmi credere infedele, farmi comparire poco onesta? / FIAMMETTA Ma, signora Rosaura, parliamoci fra di noi con vera confidenza e femminile libertà. Come va questa faccenda? Il signor Florindo è roba vostra sì o no? / ROSAURA Ti giuro, Fiammetta, sull'onore mio, e per quanto vi è di più sacro in cielo, che io non ne so nulla, che l'odio e l'abborisco, e che egli è un temerario impostore. / FIAMMETTA Oh maladetto! E con tanta franchezza sostiene una tal falsità? E poi dice che noi altre donne siamo avvezze a fingere?»

¹⁶³ EN, 1996, pp. 285-293. Supra p. 50 n. 198 (*Il progetto delle sedici commedie nuove*, parte I, cap. I).

¹⁶⁴ Nell'*Erede fortunata* di Pietro Chiari il numero degli adulatori si moltiplica.

¹⁶⁵ MN, II, p. 978, I-7.

¹⁶⁶ «FIAMMETTA Ma questa volta, signore, bisogna dar mano ai superlativi davvero, e fare una superlativa vendetta. / LELIO Contro di chi? / FIAMMETTA Contro il signor Florindo. / LELIO Che vi ha egli fatto? (*a Rosaura*) / ROSAURA Ardi macchiar l'onore mio. / LELIO Laverà la macchia col suo sangue. / ROSAURA Tanto spero dall'aiuto del cielo. / LELIO Dite ancora dal valor del mio braccio. / FIAMMETTA Egli ardi far credere che la povera signora Rosaura lo avesse invitato ad illeciti divertimenti. / LELIO Temerario! / ROSAURA S'introdusse di nottetempo in questa casa. / LELIO Indegno! / FIAMMETTA E in faccia sua sostenne le sue menzogne. / LELIO Sffacciato! / FIAMMETTA Fatelo disdire. / LELIO Svelerà le indegne sue frodi. / ROSAURA Restituitemi il mio decoro. / LELIO Tornerà al suo lucente fulgore. / FIAMMETTA Siete un cavaliere generosissimo. / LELIO Sono ammirator del bel sesso. / ROSAURA A voi mi raccomando. / LELIO Son tutto vostro.» [ivi, pp. 1009-1010, II-16].

¹⁶⁷ «BEATRICE Non vi smarrite. Non abbiate soggezione di me. Impiegherò, se volete, anco i miei uffizi presso del signor Lelio a vostro favore. (*con ironia*) / ROSAURA (Quanto mi annoia con questo sciocco discorso). (*da sé*) Signora, male mi conoscete; potrei disingannarvi, ma non mi curo di farlo. L'onore mio non ha bisogno di altre giustificazioni. Vi dirò solo che, chi mal opra, mal pensa. (*parte*)» [ivi, p. 989, I-18].

come un' 'eroica azione', perfettamente ascrivibile nel campo del romanzo cavalleresco (II-17).¹⁶⁸ In risposta ai vaneggiamenti di Beatrice, la cui ragione è annebbiata dalla gelosia, le parole di Rosaura sono di straordinaria importanza per un legame con *L'incognita*:

ROSAURA Ma possibile, signora Beatrice, che vi lasciate così acciecare dalla gelosia, senza riflettere all'offesa che fate alle persone d'onore, senza considerare al vostro decoro, e senza prima assicurarvi del fondamento? *Io sono una figlia onorata. Sono una sventurata amante d'Ottavio. Florindo mi perseguita, m'insidia, mi calunnia, mi vuole precipitare. Chiamo in soccorso il signor Lelio vostro consorte; egli per pietà, per cavalleria, mi promette assistenza, e voi lo rimproverate, e voi così mi mortificate?* E di lui e di me così ingiustamente ardite di sospettare? Pensateci meglio; vergognatevi di voi medesima; mutate costume, se non volete vivere da insana, e morire da disperata. (*parte*)¹⁶⁹

La frase in corsivo potrebbe essere una battuta pronunciata da Rosaura nell'*Incognita* (con qualche aggiustamento nei nomi: sostituendo Florindo a Ottavio, Lelio a Florindo e Ottavio a Lelio): una fanciulla rimasta orfana (seppur nell'*Erede* il padre è appena morto e della madre non si parli), sventurata amante di Ottavio, perseguitata da Florindo, sotto la protezione di Lelio, che difende strenuamente il proprio decoro da una moglie gelosa (Beatrice) e che deve continuamente dar prova del proprio onore.

Da eroina romanzesca Rosaura è sottoposta alla più ardua delle prove nella quarta scena del terzo atto, vero momento di *spannung*, quando Ottavio, sospettando il tradimento dell'amata, è deciso ad abbandonarla. Si tratta di una scena esageratamente patetica e drammatica, il cui eccesso viene espressamente sottolineato, proprio da Ottavio, preso a prestito da qualche romanzo e specialmente in riferimento alla dichiarazione della fanciulla di volere «autenticar col mio sangue» la propria innocenza: «Questa espressione da romanzo non accredita punto la vostra fede. Parto, per non più rimirarvi».¹⁷⁰

Rosaura scongiura Lelio di intervenire in duello contro Florindo in difesa di Ottavio (III-5). Tuttavia sopraggiunge troppo tardi e si rattrista per aver perso una sì bella opportunità (III-8), mentre Ottavio è riuscito a scontrarsi e a ferire Florindo (III-7). Lelio non viene meno ai suoi valori cavallereschi ed offrirà la sua assistenza a Florindo (III-8),¹⁷¹ ma in cambio dell'aiuto chiede che venga rinsaldata

¹⁶⁸ Ivi, p. 1010, II-17: «FIAMMETTA Non impedito un'eroica azione del vostro signor consorte. / BEATRICE Bell'eroismo! Cicisbeare sugli occhi della propria moglie! / LELIO Signora Beatrice, siete in errore.» PAVEL, 2002, p. 38: «[Nel romanzo cavalleresco] Il cavaliere attraversa e affronta il mondo affidandosi soprattutto a rigore delle norme cui aderisce. Incarnando l'*obbligo incondizionato* di far rispettare la giustizia fra gli uomini, il cavaliere risponde al disordine del mondo contando sulla propria energia, che impiega in conformità alle leggi – liberamente assunte – della cavalleria e della cortesia. Queste leggi esigono l'incontro attivo col mondo più che l'alleanza con la divinità, la solidarietà con gli altri membri della società più che la ricerca della salvezza individuale. [...] La norma che i cavalieri si sforzano di salvaguardare a rischio della vita è dunque in perpetuo pericolo, e la cristallizzazione di questa minaccia si chiama *avventura*.»

¹⁶⁹ MN, II, p. 1011, II-18. Il corsivo è mio.

¹⁷⁰ Ivi, p. 1018, III-4: «OTTAVIO Lasciatemi, ingrata. / ROSAURA Deh fermatevi, siete in errore. / OTTAVIO Più non ascolto le vostre false lusinghe. / ROSAURA Sono innocente. / OTTAVIO Perfida, è questa la ricompensa con cui premiate la finezza dell'amor mio? V'amo quanto l'anima mia, vi desidero più della vita, eppure vi cedo a mio padre per non levarvi la vostra fortuna... / ROSAURA Ma io... / OTTAVIO Tacete. E voi, ingrata, tradite me ed il mio genitore, vi date in braccio ad un nostro nemico, l'introducete di notte nelle vostre stanze. / ROSAURA Non è vero... / OTTAVIO Tacete, dico. Il servo, non volendo, mi ha svelato ciò che mi si voleva tener nascosto. Fiammetta, quanto più voleva coprire, tanto più spiegava la reità vostra. / ROSAURA Eppure con tutto questo sono innocente. / OTTAVIO Qual prova avete voi della vostra innocenza, a fronte di tante accuse, di tanti testimoni uniformi? / ROSAURA Posso la mia innocenza autenticar col mio sangue. / OTTAVIO Questa espressione da romanzo non accredita punto la vostra fede. Parto, per non più rimirarvi. / ROSAURA Ah Ottavio, per pietà, non mi abbandonate. (*lo prende per il lembo dell'abito*) / OTTAVIO Lasciatemi. / ROSAURA Non lo sperate. / OTTAVIO Perfida! (*si libera con violenza, e vuol fuggire da lei*) / ROSAURA Dove, Ottavio? / OTTAVIO A principiare le mie vendette col sangue dell'indegno Florindo. (*parte*)»

¹⁷¹ MN, II, p. 1022, III-8: «FLORINDO Amico, abbiate pietà di me. / LELIO Siete mortalmente ferito?... / FLORINDO Non lo so. Il colpo l'ebbi in un fianco. Vado spargendo il sangue. Soccorretemi, per cortesia. / LELIO È cosa da cavaliere soccorrere chi chiede aiuto. Se non isdegnate l'offerta, vi farò mettere nel mio letto; così abbrevierete il cammino. / FLORINDO Accetto volentieri le vostre grazie. (So ch'io vado nelle mani de' miei nemici, ma la ferita non mi permette l'andare altrove). (*da sé, entra in casa di Pancrazio*) / LELIO Non è senza

l'onorevolezza di Rosaura. Il ragazzo acconsente e svela la verità a Ottavio, il quale si sente colpevole per aver mal giudicato e minacciato Rosaura (III-10). Per risolvere ogni disordine Pancrazio propone un accordo (III-13): «Il progetto era questo. Che la signora Rosaura sposasse Ottavio mio figlio, che il signor Dottore e il signor Florindo rinunciassero ad ogni pretensione sul testamento, e in premio di questa rinuncia io gli dessi subito belli e lampanti diecimila ducati.»¹⁷² Florindo accetta i 10.000 ducati e rinuncia a Rosaura. Quindi arriva un notaio per suggellare quanto concordato (III-14)¹⁷³ e si procede alle nozze tra Rosaura e Florindo.

La chiusa positiva, affidata alle parole di Rosaura, è evidentemente quella non solo della commedia, ma di ogni romanzo *moderno*: la storia dell'eroina angustata ed afflitta dal caso, ma ripagata e consolata dal destino e dalla propria natura onorevole, sarà per sempre esempio per chi la vedrà (o la leggerà).

ROSAURA Io non merito certamente il gran bene che oggi dal cielo, da voi e dalla fortuna ricevo. Sono unita al mio caro sposo, sono al possesso della mia eredità, sono in casa di persone che amo, e venero, e stimo; onde chi sa i miei casi, chi ravvisa il mio stato, dirà con ragione ch'io sono l'erede da principio per vero dire angustata ed afflitta, ma poi per favor del cielo felice e contenta¹⁷⁴

mistero, ch'io l'introduca nella nostra casa. Potrà più facilmente disdirsi dell'ingiurie proferite contro Rosaura. (*entra in casa*)»

¹⁷² MN, II, p. 1030, III-13.

¹⁷³ Si tratta di una scena molto interessante per la testimonianza delle pratiche notarili, in quanto l'atto viene letto e scritto in scena con le dovute correzioni. Si tratta inoltre di una scena molto divertente perché la serietà del momento viene compensata dalle burle di Arlecchino.

¹⁷⁴ MN, II, p. 1038, III-scena ultima.

CAPITOLO QUINTO

RISULTATI DEL CONFRONTO

Quella che ad Ortolani, e non solo a lui, sembrava deviazione romanzesca è, in realtà, il centro stesso del rinnovamento del teatro veneziano, vale a dire italiano ed europeo, che interessa l'eccezionale, e presto irripetibile, innalzamento di temi, ambienti, personaggi, linguaggio che la commedia conosce in quegli anni. Questo significa non solo il *Tom Jones* o la *Pamela*, o la *Marianna* come trame teatrabili e dalle quali si può trarre dell'utile per la cassetta; ma ciò che prepara il terreno di un'invenzione capitale come la *Trilogia della villeggiatura*, nella sua misura lunga di commedia-romanzo a puntate. E significa, per esempio, la misura "normale" della *Locandiera*, dove non credo si possa immaginare senza la lettura dei romanzi l'ambiente – qualche decennio fa si sarebbe detto il cronotopo – della locanda come scena. Il romanzo inventa la sostanza stessa del rinnovamento goldoniano.¹

Nei precedenti capitoli si è affrontata la definizione di *romanzesco* in commedia da un punto di vista teorico ('cosa si intende per romanzesco e come è interpretato poeticamente dai commediografi') e pratico ('cosa si può dedurre direttamente dalla lettura dei testi'), a questo punto pare opportuno sintetizzare i risultati dell'analisi condotta sul corpo delle commedie di Chiari e Goldoni. Buona parte degli elementi che si evidenzieranno come romanzeschi, possono essere rivendicati non come esclusivi e sufficienti per un richiamo ai meccanismi del romanzo, perché già presenti nella drammaturgia precedente, come ad esempio un certo tipo di caratterizzazione patetica ed estremamente virtuosa della protagonista femminile, d'ambientazione scenica o d'espediti narrativi (come quello delle lettere). Tuttavia sono innegabili due differenze: da un lato tutti questi elementi si trovano volutamente accumulati in un unico intreccio; dall'altro il loro utilizzo avviene con un'attenzione particolare, volontaria o involontaria, al romanzo (perché esplicitamente nominato). Quindi le lettere non si limitano, ad esempio, a generare malintesi perché consegnate a destinatari scorretti, ma sono portatrici di contenuto esplicativo di un avvenimento non rappresentato in scena o illustrativo di una narrazione analettica. Dunque se tali situazioni nella *commedia dell'arte* venivano sfruttate per la ricaduta comica, nella commedia romanzesca intervengono per modificare la trama e apportare nuovo intreccio. Nel *corpus* di commedie analizzato esistono dei tratti comuni in analogia con il genere romanzo, i quali vengono di seguito elencati:

1. La scansione strutturale in tomi per il romanzo e in dilogie/trilogie per la commedia

La prima analogia riguarda la suddivisione strutturale per unità autonome. Una trama troppo ampia, nata generalmente per giustapposizione di episodi, viene ripartita in più scansioni in sé autosufficienti, ma consequenziali, le quali saranno costruite su un medesimo *plot* (stasi iniziale e finale con il lieto fine, peripezie centrali con momento di massima tensione prima della conclusione) e sfrutteranno l'ampio ventaglio dei contenuti romanzeschi (innamoramento, un matrimonio impossibile, contesa dell'amato/a, protezione, prove di onorevolezza, duelli, rapimenti).

La struttura a puntate del romanzo è anche funzionale a un sistema commerciale sia preventivo (che vuole testare la possibile fortuna di un prodotto), sia propositivo (che vuole sfruttare un successo precedente). Non pare casuale che la proposta seriale nel teatro comico inizi proprio ed esclusivamente con il repertorio romanzesco: dal *Dittico di Bettina* alle ultime trilogie del periodo francese per Goldoni,

¹ VESCOVO, 2016, pp. 87-88.

dal *Dittico della Marianna* a quello de *La contadina* per Chiari. Questo tipo di suddivisione serve a generare scansioni espressive-narrative più ampie ed articolate, capaci di attraversare una pluralità di vicende e insieme di prospettive sceniche² e, inoltre anche per il teatro, risponde a un'esigenza del sistema commerciale: a volte la puntata successiva nasce, non per un'ideazione iniziale, ma a seguito del successo della precedente, in questo modo le imprese teatrali e i commediografi cercano di sfruttare la scia della fama per fidelizzare il proprio pubblico (si veda il caso della *Buona moglie* o della *Pamela maritata* di Goldoni).

2. Il pubblico come oggetto d'osservazione condiviso

Sia per il romanzo, sia per la commedia, il pubblico (in quanto lettore o spettatore) è un oggetto necessario e imprescindibile in vista della composizione e della fruizione del prodotto. Rosamaria Loretelli sostiene che nel romanzo moderno esista un oggetto di osservazioni condiviso tra gli artefici del sistema (autori, teorici, critici, editori), che consiste nell'attenzione costante rivolta ai lettori.³ Un altro elemento che la studiosa individua di legame tra autore e lettore, è la curiosità che lo scrittore deve suscitare nel suo pubblico.⁴

Per quanto riguarda il teatro d'impresa i meccanismi per la costituzione di una proposta spettacolare sono i medesimi proposti dal romanzo moderno. Le scelte drammaturgiche dei poeti, che proprio verso la metà del Settecento sconvolgono la proposta comica veneziana e non solo, unite a quelle dei proprietari teatrali, degli attori, degli impresari o dei capocomici, sono tutte volte ad accontentare le aspettative del pubblico.

Certo il processo di induzione delle emozioni stimolato dalla lettura è a lunga durata e per sedimentazione, segue l'*iter* della pausa e della ripresa individuale, mentre a teatro lo sviluppo è più rapido, collettivo e deve risolversi nell'arco della rappresentazione. Tuttavia gli snodi messi in atto sono i medesimi: la tensione del lettore/spettatore viene creata dalla *suspense* dei sentimenti in bilico tra paura e speranza, che si scioglie con il congedo del lieto fine. Le passioni suscitate creano uno stato di attesa e di interesse. La curiosità nel lettore/spettatore non solo deve essere suscitata, ma anche mantenuta viva fino alla fine dell'intreccio, per far questo non basta la varietà degli eventi, perché se troppi e troppo intricati provocano la dispersione dell'attenzione con il risultato finale della noia. Bisogna saper bilanciare due aspetti basilari dell'interesse: l'immaginazione e le passioni. Se la prima è veloce e necessita di continuo nutrimento attraverso la varietà, le seconde hanno bisogno di tempi lunghi e ritmi più lenti. Per conciliare questi due aspetti, una narrazione o una composizione teatrale devono rispettare un realismo narrativo o drammatico, ovvero avvicinare l'oggetto al lettore/spettatore, farlo sentire più vicino, questo suscita una prima curiosità. Inoltre un secondo cardine è l'unità narrativa, raggiunta collegando tra loro eventi, azioni e descrizioni sulla base della similarità, della contiguità (nel tempo e nello spazio) e soprattutto della causa e dell'effetto.⁵

3. Il riassunto per l'unità narrativa

Nel romanzo e nella commedia romanzesca l'unità narrativa viene garantita dalla ripresa continua delle numerose fila della trama. Un intreccio troppo complesso necessita a volte di momenti di pausa dall'azione, per lasciar spazio al riassunto di quanto avvenuto fino a quel punto.⁶

² CROTTI, 2001, p. 251.

³ LORETELLI, 2005, p. 18.

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ Si è applicato il ragionamento di Loretelli alla commedia. Cfr. LORETELLI, 2005, pp. 35-36.

⁶ Nella traduzione italiana all'opera di Marivaux, *La vita di Marianna*, la frequenza del riassunto di quanto avvenuto nei quadri precedenti è molto alta, ha lo scopo di riprendere continuamente il filo narrativo e non perdere il lettore nelle molteplici trame nate per giustapposizione di episodi ed è introdotta, ad esempio, dall'espedito di volere informare i personaggi di quanto è avvenuto in loro assenza. Cfr. MIIt, pp. 67-68 (V parte); MIIt, pp. 124-

In riferimento alla tecnica di scrittura nel romanzo inglese settecentesco, Rosamaria Loretelli nota come tutti gli scrittori maturarono una forma di coesione narrativa al fine di mantenere compatti i numerosi intrecci. Essa consiste nel continuo affiorare nel presente della narrazione di elementi del passato narrato e anticipazioni del futuro.⁷

Questa pratica, tipica del genere narrativo, viene mantenuta anche nella commedia romanzesca ed è una forma necessaria a mantenere chiaro, lineare e compatto l'intreccio.⁸ La ripresa degli episodi passati può rientrare nel monologo di un attore che verso la scena espone le proprie preoccupazioni o il proprio punto di vista:

DOTTORE Io non dormo la notte, pensando al testamento di mio fratello. Son anni che si aspetta questa sua eredità. Non già che io gli augurassi la morte; ma era poco sano, doveva morire, e Rosaura doveva essere l'erede. Rosaura doveva sposar mio nipote, ed io dovevo essere il tutore, il curatore e l'amministratore della pupilla e dell'eredità. Poh! avrei fatto il buon negozio! Pancrazio mi ha rovinato. Ma per bacco baccone, non ha d'andar così la faccenda. Se il disegno di Trastullo non avrà buon effetto, troverò io il bandolo per venire a capo di tutto.⁹

Il riassunto in scena viene anche proposto con la scusa di informare un personaggio di quanto è avvenuto in sua assenza. Ad esempio ne *L'erede fortunata* la servetta Fiammetta avvisa Trastullo di quanto conseguito alle sue azioni, il quale resta avvilito, non era questo il suo scopo, riconosce la propria colpa, se ne pente e spera di poter presto rimediare:

FIAMMETTA Che c'è stato, eh? La casa Aretusi è in rovina per causa vostra. Voi avete introdotto di nottetempo il signor Florindo. Fu sorpreso dal signor Pancrazio, ed egli ebbe la temerità di dire che la signora Rosaura, di lui invaghita, l'aveva colà invitato ad illeciti amplessi. Fortuna che il signor Ottavio ancora non l'ha saputo; ma se arriva a saperlo, poveri noi!¹⁰

Infine il racconto può informare di fatti che neppure lo spettatore può conoscere perché avvenuti in contemporanea all'azione, ma fuori dalla scena, oppure in uno spazio lontano o in un tempo pregresso.¹¹ Nel caso de *Il Bugiardo* è presente un'ulteriore variante: il riassunto in bocca di Lelio acquista il sapore di una nuova realtà, costruita per l'occasione:

127 (VI parte); MIt, pp. 157-158 (VI parte); MIt, pp. 196-203 (VII parte); MIt, pp. 208-209 (VII parte); MIt, pp. 259-260 (VII parte); MIt, pp. 315-316 (VIII parte).

⁷ LORETELLI, 2011, p. 46: «Al di là delle diverse tematiche di superficie, tutti maturarono una forma per cui in ogni singolo presente della narrazione affioravano elementi del passato narrato e anticipazioni del futuro narrativo. Abbandonati gli intrecci costruiti per semplice giustapposizione di episodi, si cercò una configurazione compatta, in cui azioni ed eventi fossero tra loro tutti collegati e i cambiamenti da questi apportati si imprimevano lenti nei personaggi, nelle situazioni, nelle cose stesse. Altrove [LORETELLI, 2010, capp. IV e V] ho denominato 'coesione narrativa' questo configurarsi dell'intreccio che caratterizza il romanzo moderno, quello per il quale la lingua inglese conio, proprio nel Settecento, il termine di *novel*.»

⁸ EN, 1994 (2), p. 142, III-2 (*Il Bugiardo*): «[PANTALONE] Ma gran matto, gran disgrazià che xè quel mio fio! El xe maridà e el va a far l'amor, el va a metter suso la fia del Dottor! Quest vol dir averlo mandà a Napoli. S'el fusse stà arlevà sotto i mii occhi, nol sarave cusì. Basta, siben che l'è grandò e grosso, e maridà, el saverò castigar. El Dottor gh'à rason, e bisogna che cerca de farghe dar qualche sodisfazion. Furbazzo! Marchese de Castel d'Oro, serenade, cene, lavarse la bocca contra la reputazion d'una casa! L'averà da far con mi. Vòi destrigarme a portar sta lettera, e po col sior fio la discorreremo.»; ivi, pp. 148-149, III-5: «LELIO Vi domando mille volte perdono. / PANTALONE Mo via, no me fe penar. / LELIO Briseide è una favola, ed io non sono ammogliato. / PANTALONE Bravo, sior, bravo! Sta sorte de panchiane piantè a vostro pare? Leveve su, sier cabalon, sier busiaro, xela questa la bella scuola de Napoli? Vegnì a Venezia, e appena arrivà, avanti de veder vostro pare, ve tacchè con persone che no savè chi le sia, dé da intender de esser napolitan, don Asdrubale de Castel d'oro, ricco de milioni, nevodo de precipi, e poco manco che fradello de un re; inventé mille porcarie in pregiudizio de do putte oneste e civil. Se' arrivà a segno de ingannar el vostro povero pare. Ghe dé da intender che se' maridà a Napoli; tiré fuora la siora Briseide, sior Policarpio, el reloggio de repetizion, la pistola; e permettè che butta via delle lagreme de consolazion per una niora imaginaria, per un nevodo inventà; e lassé che mi scriva una lettera a vostro missier, che sarave stada fidecommissio perpetuo alla posta de Napoli. Come diavolo feu a insuniarve ste cosse?»

⁹ MN, II, p. 1022, III-9 (*L'Erede fortunata*).

¹⁰ Ivi, p. 1013, III-1 (*L'Erede fortunata*).

¹¹ Ad esempio ne *La bottega del caffè* in III-2 Leandro racconta a Placida la sua storia.

PANTALONE Contime mo, com'ela stada?

LELIO Ieri, verso sera, andava per i fatti miei. Ella mi vide dalla finestra; bisogna dire che l'abbia innamorata quel certo non so che del mio viso, che innamora tutte le donne, e mi ha salutato con un sospiro. Io, che quando sento sospirar una femmina, casco morto, mi son fermato a guardarla. Figuratevi! I miei occhi si sono incontrati nei suoi. Io credo che in quei due occhi abbia due diavoli, mi ha rovinato subito, e non vi è stato rimedio.

PANTALONE Ti xè molto facile a andar zo col brenton. Dime, gh'astu fatto una serenata?

LELIO Oh pensate! Passò accidentalmente una serenata. Io mi trovai a sentirla. La ragazza ha creduto che l'avessi fatta far io, ed io ho lasciato correre.

PANTALONE E ti l'ha inventà d'esser stà in casa dopo la serenata?

LELIO Io non dico bugie. In casa ci sono stato.

PANTALONE E ti ha cenà con ella?

LELIO Per dirvi la verità; sì signore, ho cenato con lei.

PANTALONE E no ti gh'ha riguardo a torte ste confidenze con una putta?

LELIO Ella mi ha invitato, ed io sono andato.¹²

In linea generale nella commedia romanzesca l'azione principale viene giustificata da un antefatto, accaduto anni prima e in un altro luogo, più volte narrato e solitamente altrettanto romanzesco. Il retroscena viene esposto al lettore fin dalla prima scena del primo atto (come ne *L'orfano perseguitato* o ne *La Marianna o sia l'orfana*) o è svelato nel corso della trama (come ne *Il bugiardo*, ne *I due gemelli veneziani* o ne *L'avventuriere onorato*). Se nelle scene iniziali del primo atto si ricostruisce l'antefatto (come nel caso de *L'avventuriere onorato*), nel secondo e nel terzo, sempre in una posizione incipitale, si inseriscono dei riassunti di quanto capitato negli atti precedenti, generalmente il compito viene affidato ai servi (come nel caso de *L'Incognita* o ne *L'adulatore*¹³):

FIAMMETTA Oh poverina me! Che sussurro, che strepito è mai in questa casa! La signora Rosaura si vuole ammazzare, il signor Pancrazio si vuole impiccare, la gelosa sbuffa, l'affettato smania; vi è il diavolo in questa casa, non si può più vivere, non si può più durare. Di tutto ciò è causa quel poco di buono di mio fratello; egli ha sedotto lo sciocco di Arlecchino; egli ha fatto introdurre il signor Florindo, egli ha precipitato questa famiglia. Ma eccolo per l'appunto.¹⁴

Se è poi è Arlecchino a dover riportare i fatti, questo artificio dà adito a ulteriori equivoci:¹⁵

OTTAVIO O narrami tutto, o ti rompo l'ossa di bastonate. (*ad Arlecchino*)

ARLECCHINO A ste maniere obbliganti chi pol resister, resista. Sior Florindo e siora Rosaura i era in camera a scuro...

FIAMMETTA Non è vero niente.

OTTAVIO Taci. (*a Fiammetta*) E che facevano? (*ad Arlecchino*)

ARLECCHINO Dimandèghelo a vostro padre, che l'è insatanassado.

OTTAVIO Ah sì, me ne sono accorto. Mio padre smania, e Rosaura arrossisce.

FIAMMETTA Non gli credete...

OTTAVIO Taci, bugiarda.

ARLECCHINO E mi son stà quello che l'ha introdotto a scuro.

OTTAVIO Tu, disgraziato?

ARLECCHINO Ma mi no so gnente.

FIAMMETTA È uno sciocco, non sa cosa che si dica. (*ad Ottavio*)

ARLECCHINO Se i ho visti mi in camera tutti tre.

FIAMMETTA E per questo?

OTTAVIO Che cosa faceva Florindo in casa? (*a Fiammetta*)

FIAMMETTA Era venuto per discorrere col padrone.

ARLECCHINO Non è vero gnente; anzi el padron non l'aveva da saver.

OTTAVIO Ah, che pur troppo dalla sciocchezza di costui, e dall'artificio con cui vorresti palliarmi la verità, rilevo quanto basta per assicurarmi della mia sventura. (*a Fiammetta*) Rosaura è un'infedele,

¹² EN, 1994 (2), p. 146-147, III-5 (*Il Bugiardo*).

¹³ Ne *L'adulatore* a II-1 vi è un riassunto trame precedenti e si illustrano i progetti futuri.

¹⁴ MN, II, p. 1013, III-1 (*L'Erede fortunata*).

¹⁵ CG-OI, p. 272 (*La Marianna, o sia l'orfana*): in V-3 Truffaldino fa una sorta di riassunto del quarto atto.

e quelle renitenze che ella dimostrava per me, non procedevano da virtù, ma dal cuor prevenuto. Misero Ottavio, donna infida! Non me l'avrei creduto giammai!¹⁶

4. Lettere, biglietti o messaggi.

Tanto nel romanzo moderno (di cui a volte le missive fissano la stessa struttura narrativa), quanto a teatro, in particolare nell'opera di Marivaux, Roseann Runte nota come la lettera sia un elemento portatore d'azione:

Nous observons dans les romans comme au théâtre les mêmes compléments d'action, dont tout d'abord les lettres (à la composition et à la lecture desquelles nous assistons). La lettre, écrite ou transmise oralement, sert à démasquer les acteurs qui savent jouer des rôles sans savoir en créer. D'une part, elle devient un *deus ex machina* qui permet à l'acteur d'entrer en scène et qui facilite le dénouement, et d'autre part, elle est une *machina ex deo* qui déclenche une historiette romanesque qui est elle-même la cause des actions qui suivent.¹⁷

Un meccanismo analogo si ravvisa nella commedia romanzesca, soprattutto quando vi è la volontà o la necessità di dilatare l'azione con accidenti avvenuti fuori dalla scena. Le lettere servono ad aggiungere al racconto delle informazioni altrimenti inconoscibili o sono il motore per nuovi avvenimenti, ne sono un esempio alcune scene tratte da *Il bugiardo* (III-2/3/4/5).¹⁸

La lettera in commedia non serve solo a creare malintesi e dunque dare adito all'azione comica (si pensi alle missive disperse o consegnate per errore di un servo al destinatario sbagliato), ma anche, secondo Vescovo, può avere altre due funzioni principali: può rivelare informazioni sull'intreccio e può servire come strumento di confessione di un personaggio in forma di monologo.¹⁹ L'epistola permette uno sfasamento narrativo, ovvero di anticipare o riassumere dei fatti antecedenti o preannunciarne di futuri. Inoltre la reazione alla lettura del testo permette una presa di posizione del personaggio al contenuto e la lettura ad alta voce consente uno scambio rispetto a due spazi diversi e lontani, non raggiungibili evidentemente nell'arco delle ventiquattro ore. Dunque le missive non svolgono unicamente una funzione temporale, ma anche spaziale.²⁰ Inoltre l'espedito della lettera in scena

¹⁶ MN, II, p. 1017, III-3 (*L'Erede fortunata*).

¹⁷ RUNTE, 1989, p. 147.

¹⁸ Nel terzo atto ad esempio (III-3) arrivano una lettera per Lelio da Roma e un'altra da Napoli per Pantalone. Pantalone legge il contenuto e lo commenta (III-4). Grazie alla missiva dell'amico napoletano, Masaniello, si viene a conoscenza delle precedenti vicissitudini di Lelio, altamente avventurose, tanto da essere un «prodigio» se il ragazzo sia ancora libero: «È un prodigio che il signor Lelio torni alla patria libero e non legato, dopo gl'infiniti pericoli ne' quali si è ritrovato per il suo buon cuore; ma posso darmi io il vanto d'averlo, per buona amicizia, sottratto da mille scogli; ond'egli è partito da Napoli libero e sciolto, lo che renderà non poca consolazione a V.S., potendo procurargli costi un accasamento comodo e di suo piacere; e protestandomi sono.» [EN, 1994 (2), p. 144, III-4 (*Il Bugiardo*)]. In III-5, quando ormai sembra che Lelio abbia ammesso tutte le sue colpe, una seconda lettera complica l'azione. È questa indirizzata a Lelio, Pantalone vuole aprirla per leggerla e con reticenza il figlio è costretto a lasciarlo fare. Anche in questo caso la lettera è letta passo dopo passo, mentre Lelio è ancora una volta costretto a dar prova del suo ingegno: «LELIO (Senz'altro, Cleonice mi dà de' rimproveri. Ma saprò schermirmi colle mie invenzioni)» [EN, 1994 (2), p. 149, III-5 (*Il Bugiardo*)].

¹⁹ VESCOVO, 2017 (2), p. 393 «Propongo di distinguere sommariamente due linee-guida. La prima vede la lettera recapitata o intercettata in scena, portatrice di rivelazioni e dati d'intreccio, e spesso letta ad alta voce. La seconda considera la lettera dettata in scena o che il personaggio commenta mentre la sta scrivendo – con un vistoso appiglio alla forma-monologo –, quale strumento di confessione o rivelazione dell'anima.»; ivi, p. 399: «La lettura ad alta voce rappresenta, soprattutto nel teatro del XVIII secolo, una delle principali forme di confessione consentita, superando anche i limiti imposti dalle cosiddette *bienséances*: quella, tra tutte, che vieta al personaggio di parlare da solo in scena, tanto più rivolgendosi direttamente agli spettatori (stigmatizzata dallo stesso Goldoni nel *Teatro comico*, che continua ovviamente a servirsene all'occorrenza). Fingere l'atto di scrittura in diretta o ascoltare una confessione per interposto lettore rappresenta un espediente utile e quindi straordinariamente diffuso.»

²⁰ VESCOVO, 2017 (2), p. 396 «La lettura della missiva in scena è risorsa evidentemente connessa a due principi, spesso interagenti: essa rende conto di ciò che è avvenuto poco prima lontano nello spazio; [...] tanto più ha ragione di accadere in un teatro che faccia riferimento a una durata regolare e a uno spazio limitato, come quello

cresce in maniera esponenziale proprio nelle commedie tratte da romanzi o costruite sul modello romanzesco.²¹

5. Romanzo nel romanzo: un sistema a ‘scatole cinesi’

In particolar modo se nato per assemblaggio di parti, il romanzo moderno si costruisce per accumulazione di storie indipendenti, secondo un sistema, che si potrebbe banalizzare, ‘a scatole cinesi’. Ad esempio la nona, decima e undicesima parte de *La vie de Marianne* sono interamente dedicate alle vicende della monaca Tervire. Si tratta di un vero e proprio romanzo nel romanzo, totalmente accessorio alla trama principale, un racconto nel racconto con un puro intento educativo:²²

Vi narro tutte coteste circostanze, o Marianna per amor vostro, acciò ne approfittate, ed esaminiate tra voi stessa, se la voglia che avete d’abbracciare lo stato nostro per avventura deriva da cotesti allettamenti, di cui v’ho parlato, e che non durano troppo.²³

A sua volta Tervire narra di essere stata ammaestrata dal racconto di un’altra giovane anch’essa prossima ai voti, la quale vuole prepararla alla vita in convento fatta di afflizioni²⁴ e per questo le espone la propria esperienza. Dunque ha vita una sorta di romanzo di triplice rimando in quanto ‘il romanzo della monaca è contenuto nel romanzo di Tervire, a sua volta sviluppato nel romanzo di Marianna’.²⁵

In realtà l’inserimento del racconto di Tervire nella trama principale sembra avere un valore più programmatico che funzionale, come se Marivaux volesse risvegliare la curiosità dei lettori con la struttura di pura azione delle tre parti, che sembra dimenticare le lunghe, e più volte criticate, digressioni moraleggianti de *La vie de Marianne*. Anche se i tratti in comuni con la storia di Marianna sono molti:²⁶ lo stato di orfana,²⁷ una bellezza ineguagliabile che sospinge ad amarla,²⁸ la predilezione della lettura e

goldoniano o settecentesco in genere, anche a risolvere situazioni difficili o impossibili da rappresentare per economia o penuria di organico.»

²¹ VESCOVO, 2017 (2) p. 401 «La tesi, o più modestamente l’ipotesi di lavoro, che metterei in campo per una più specifica caratterizzazione della lettera in scena che trova uno snodo fondamentale nel diciottesimo secolo, anzi e più esattamente a partire dalla metà del diciottesimo secolo è quella che vede un intreccio e insieme un rinnovamento o una differenziazione rispetto alla doppia linea che si svolge nei secoli che abbiamo rapidamente provato ad inquadrare. Si tratta, esattamente di un’influenza che procede dal romanzo al teatro.» Ne *L’incognita*: I-14, I-22, II-4. Ne *La Marianna, o sia l’orfana*: I-1, II-5, IV-3, V-2. Ne *La Marianna, o sia l’orfana riconosciuta*: I-3, I-4, I-5, II-3, II-8, IV-4 e IV-5, V-1, V-4. Nella *Trilogia dell’Orfano*: le lettere sono esageratamente presenti, sia come messaggi letti in scena (*L’Orfano perseguitato*: III-6, V-3, V-5; *L’Orfano riconosciuto*: I-3, I-7, V-3), sia che siano buste non lette, ma semplicemente da recapitare o accidentalmente scambiate e perse (*L’Orfano perseguitato*: III-1, IV-6, V-1; *L’Orfano ramingo*: IV-2; *L’Orfano riconosciuto*: II-5, IV-4). Ne *L’avventuriere onorato*: I-1, I-5, II-2, II-5, II-11, II-11, II-13.

²² Nel mondo femminile la lettura dei romanzi assume un valore didattico: «j’en avais vû des Amans dans mon village, j’avais entendu parler d’amour; j’avais, même déjà lu quelques romans à la dérobee.» > «nella mia villa, aveva veduti alquanti innamorati, e udito parlar d’amore; e anche aveva letto così alla sfuggita qualche Romanzo.» (IT p. 66 / MFr, p. 91 > MIt, > p. 66).

²³ MIt, p. 53 (IX parte).

²⁴ MIt, pp. 57-58 (IX parte).

²⁵ MIt, pp. 59-60 (IX parte).

²⁶ Un giorno mentre Tervire passeggia nel parco vede il guardiano discutere animatamente con un giovane, si avvicina per mettere pace e rimane folgorata dal ragazzo, colpevole di stare cacciando e aver catturato delle prede nella proprietà della Signora Dursan. Il fanciullo è stato indotto dalla sua magnanimità a favorire un gentiluomo che si trova in uno stato d’indigenza. Mossa da questa storia, Tervire ordina che venga lasciato [MIt, pp. 134-151 (X parte)]. Un episodio analogo ritorna nel terzo libro del *Tom Jones*.

²⁷ MIt, p. 20 (IX parte): tre settimane dopo il secondo matrimonio, la madre abbandona Tervire: «questa fanciullina sta parlando di sé- [...] divenne come a dire un’orfanello».

²⁸ MIt, pp. 122-123 (X parte).

del passeggio;²⁹ l'agnizione inaspettata;³⁰ il ritorno improvviso, nell'ultimo paragrafo dell'undicesima parte, al piano narrativo principale, lasciando la storia della monaca inconclusa in analogia con quanto accade al romanzo di Marianna.³¹

L'espedito narrativo dell'inserimento 'di una storia romanzesca in altra altrettanto romanzesca' viene sfruttato anche nelle commedie di Chiari e Goldoni, in questo modo si ha una dilatazione nello spazio e del tempo dell'azione con l'aggiunta di avvenimenti straordinari che difficilmente si troverebbero inseriti nel breve lasso temporale della rappresentazione. La scena risulta sovraccaricata di romanzesco con una *accumulatio* sorprendente di avventure.³²

6. Il *plot* e il contenuto sono i medesimi:

Théâtre et romans présentent les mêmes isotopies: refus de l'amour, acceptation de l'amour, hésitation entre refus et acceptation, donc, conflits sentimentaux.³³

Romanzo e commedia romanzesca hanno il medesimo *plot*. L'*incipit* descrive la situazione iniziale in cui si trova il/la protagonista e l'innamoramento con l'eroe (a volte questo avvenimento è raccontato come antefatto), che si trasforma subito in un amore contrastato.³⁴ La parte centrale è costituita dalle varie peripezie: si propongono delle alternative ai due amanti (come un matrimonio riparatore, ma privo d'amore; dei soldi; il convento; il ricatto del ricorso alla giustizia); si innestano trame secondarie; emergono gli antagonisti e i rivali; si mettono in scena tutti gli espedienti romanzeschi: duelli, malintesi, scambi di persona, fughe, rapimenti, due amici innamorati della stessa donna, il viaggio,³⁵ l'abbandono

²⁹ MIt, p. 134 (X parte): «In quel mentre un giorno, ch'ella riposava, ed io passeggiava vicino al castello leggendo».

³⁰ MIt, p. 233 (XI parte): «Il ritrovar una madre che non si conosce è un accidente assai strano e premuroso: tanto è soave il semplice nome di Madre!»; ivi, pp. 263-272: il racconto delle disavventure della madre è a propria volta un romanzo nel romanzo.

³¹ MIt, pp. 283-284 (XI parte): «Intanto suonò una campana che chiamava alle sue incombenze la monaca mia amica, laonde non potè finir la sua storia, la quale m'avea per buona sorte divertita d' miei mesti pensieri, e ch'era stata più lunga, ch'ella stessa non s'era immaginata, e di cui quanto prima vi manderò il finimento insieme colla continuazione delle mie avventure.»

³² *Il bugiardo* si presta perfettamente per illustrare questo meccanismo, in quanto sull'azione principale (del tentativo di Lelio di conquistare Rosaura usurpando i meriti di Florindo), che possiede già un carattere avventuroso, vengono innestati una serie di antefatti e intrecci secondari altrettanto travagliati. Ad esempio nel primo atto, per giustificare di essere stato in incognito per un anno, Lelio inventa l'antefatto della fuga a seguito di un matrimonio imposto: «ROSAURA Perché dunque, se tanto mi amate, non vi siete finora spiegato? / LELIO Vi dirò, mia cara. Il mio genitore voleva accasarmi a Napoli con una palermitana, ed io, che l'abborriva anzi che amarla, mi assentai per non esser costretto alle odiose nozze. Scrisi a mio padre che, acceso delle vostre bellezze, vi desiderava in consorte, e solo ieri n'ebbi con lettera il di lui assenso.» [EN, 1994 (2), pp. 89-90, I-11 (*Il Bugiardo*)]. Esistono anche altri esempi. In III-5 una lettera da Roma indirizzata a un certo Lelio Bisognosi spinge il furfante in un nuovo pericolo. È il contenuto della missiva a rispecchiare una situazione romanzesca: la mittente, Cleonice Anselmi, è una donna abbandonata, alla quale è stata rubata la dote, che minaccia di far ricorso alla giustizia se Lelio, il marito, non farà subito ritorno a casa; mentre la scena che si genera è magistralmente comica: Lelio nega in tutti i modi, anche di fronte all'evidenza, di essere il destinatario, e Pantalone regge il gioco scherzando il figlio: «LELIO Qualche povera diavola abbandonata. / PANTALONE Bisogna che sto Lelio Bisognosi sia un poco de bon. / LELIO Mi dispiace che faccia torto al mio nome. / PANTALONE Vu se' un omo tanto sincero... / LELIO Così mi vanto.» [EN, 1994 (2), p. 154, III-5 (*Il Bugiardo*)]. In III-11 Lelio ha le spalle al muro, tutti sanno del suo precedente matrimonio a Roma, ma come via di fuga escogita la menzogna di essere caduto nella rete delle tentazioni femminili: «LELIO Giacché mio padre mi vuol far arrossire, sono obbligato a dire essere colei una trista femmina, colla quale mi sono ritrovato casualmente all'albergo in Roma tre soli giorni che colà ho dimorato. Una sera, oppresso dal vino, mi ha tirato nella rete e mi ha fatto promettere, senza saper quel ch'io facessi; avrò i testimoni, ch'ero fuori di me quando parlai, quando scrissi.» [ivi, p. 164, III-11].

³³ RUNTE, 1989, p. 147.

³⁴ BERTONI-FUSILLO, 2002, p. 34: la forza dell'amore come *topos* romanzesco «si biforca in due tipologie così robuste da acquistare autonomia e cogenza: consistenti la prima nell'intesa perfetta tra due personaggi positivi, osteggiata solo da fattori esterni, la seconda nella passione infelice, in conflitto con gli imperativi sociali o lacerata al suo interno. L'eros, marginale nel cosmo epico, è molla vitale della novellistica e del teatro, ma risulta particolarmente congeniale all'orchestrazione del romanzo».

³⁵ BERTONI-FUSILLO, 2002, pp. 40-46.

o la separazione tra gli amanti, il dubbio sulla scomparsa o l'infedeltà, la coppia oppositiva capace di mettere in collisione un amore autentico per una infatuazione transitoria. Insomma nella parte centrale del romanzo o della commedia, gli eroi sono in balia del caso, solo il destino e le loro capacità virtuose possono intervenire in loro soccorso.³⁶ Lo scioglimento finale avviene grazie all'agnizione, che permette il coronamento dell'amore e dell'equilibrio familiare.

Nelle commedie analizzate si trovano tutti i *clichè* sviluppati nel *plot* narrativo. Ad esempio ne *L'Avventuriere onorato* si parla di un naufragio³⁷ e di un duello per amore,³⁸ di fuga dalla propria patria,³⁹ si inseriscono diverse agnizioni, si insiste sulla ricerca della «fortuna», sui numerosi giochi di triangolazioni amorose e sulle conseguenti gelosie. L'eroe romanzesco viene sempre sottoposto al giudizio del potere,⁴⁰ ma le sue parole e i gesti rivendicano la propria onorabilità e l'integrazione nella società avviene innanzitutto grazie al riconoscimento di valore da parte della giustizia e del governo.

Non solo, ma sul riflesso del romanzo, sembra che in commedia sconfinino nuovi temi. Forse proprio grazie alla correlazione con il genere narrativo, nella commedia romanzesca possono essere rappresentati avvenimenti ancora banditi dalla scena,⁴¹ ma possibili solo nel racconto riportato: si pensi alla morte, che viene inaspettatamente rappresentata ne *I due gemelli veneziani*, ne *La buona moglie* e ne *La trilogia dell'orfano*.

E ancora, ne *L'avventuriere onorato* è proposto a Eleonora, prototipo dell'eroina romanzesca, di rinunciare all'amato per il suo bene (III-7; lo stesso avviene ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta* o nella *Pamela*). Innanzitutto le si offre del denaro, ma essa rifiuta in nome dell'amore che la lega

³⁶ Seguono alcuni esempi. Ne *L'incognita*: MN, III, I-1, pp. 799-800: «ROSAURA [...] Il cielo, che vede l'onestà delle mostre intenzioni, ci sarà scorta. / [...] / FLORINDO Cielo, aiutami, egli è Lelio.»; ivi, p. 800, I-2: «ROSAURA Dei, assistetemi.»; ivi, p. 804, I-6: «ROSAURA [...] il cielo impietosito di me, mi offre questa fortuna / [...] / oh Dio! sa il cielo che mai sarà succeduto»; ivi, p. 805, I-7: «ROSAURA Il cielo vi remunererò di tutto il bene che siete disposta a farmi»; ivi, p. 816, I-21: «FLORINDO Infelice Rosaura, ti raccomando alla clemenza del cielo. / [...] / ROSAURA Oimè! Dove sono? Non vedo Lelio; la porta è aperta: qual nume tutelar mi difese?»; ivi, p. 822, II-3: «COLOMBINA Che siate benedetto! Il cielo vi feliciterà per mille anni.»; ivi, p. 822, II-4: «OTTAVIO [Legge la lettera di Rosaura ...] ringrazio i numi»; ivi, p. 823, II-6: «ELEONORA [...] ma spero che questa instabile deità, fissato il chiodo alla ruota, stanca sarà di perseguitare una sventurata innocente.»; ivi, p. 831, II-10: «ROSAURA Cielo, aiutami. (parte)»; ivi, p. 843, II-17: «ROSAURA Padre, Florindo, raccomandatemi al cielo. / [...] / RIDOLFO Numi del cielo, vi raccomando la sua innocenza.»; ivi, pp. 844-855, III-2: «ROSAURA Vi sono i dei che proteggono l'innocenza. / [...] / Credete voi così poco nella provvidenza del cielo? / [...] / Dei, assistetemi / [...] / Ecco, ecco il soccorso del cielo.»; ivi, p. 850, III-11: «ROSAURA Signora, il cielo rimunerà la vostra pietà. / [...] / Sarà di me tutto quello che è scritto lassù nel cielo.»; ivi, p. 859, III-21: «RIDOLFO Siano ringraziati i numi.» BERTONI-FUSILLO, 2002, p. 47: «mentre la fanciulla perseguitata diviene (da Richardson a Fielding a Sade) esemplificazione dei diversi atteggiamenti rispetto alla virtù, ossequiata, messa in questione o trasgredita fino a conseguenze estreme.»

³⁷ EN, 2001, p. 247 (*L'avventuriere onorato*).

³⁸ Ivi, p. 279.

³⁹ Ivi, p. 251 (*L'avventuriere onorato*).

⁴⁰ Cfr. ne *L'Avventuriere onorato* da III-3 a III-6, ma anche si legga cosa succede a Jones nella *Trilogia dell'Orfano* o a Marianna nella *Dilogia della Marianna*.

⁴¹ COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752, pp. 39-40 «[Filaete] Se avvenga per tanto, che l'intreccio porti il successo di qualche azione scandalosa, non si faccia vedere in scena, e si faccia raccontare, come succeduta. [...] Quanto poi alli fatti atroci, Orazio lo vieta con un solo esempio / *Nec pueros coram populo Medea trucidet.* / Tali carnificine di ferite, di morti, ad altre cose simili si tengano lungi dall'occhio, e se occorre che succedano, si raccontino, ma non si dimostrino.» e pp. 40-41 «Ani[cneto] Che dite voi di quegli eroismi di bere il veleno, di volersi uccidere, e degli attacchi di spada si frequenti sopra la Scena? / Fil[alete] Oh Dio? Voi mi fate ridere. Sono puerilità Romanzesche. Se dobbiamo applicare al verisimile, coi troverete tali cose verificarsi nel Mondo cotanto di rado; ed è una minestra cotanto riscaldata, che è divenuta nauseabile. Gli attacchi di spada, che alcuni fanno succedere per la minima freddura, sono cose, che fanno ridere l'Udienza, sapendosi, che sono scherzi, che finiscono in nulla. Il far poi vedere le Donne colla spada alla mano, è sempre più ridicolo. Non vi dico, che non passa succedere, che una femmina virile imbrandisca un'arma a difesa di se stessa, o de' suoi; ma vi parlo del far vedere le Donne a tirar colpi di scherma; nei quai casi, per rendere la cosa quanto più inverisimile, altrettanto più sorprendente, si fa restar l'Uomo soccombente. In somma la spada, il veleno, lo stilo, le lettere, i viglietti, e cose simili, che sembrano chiavi universali, devonsi adoperare con gran risparmio, ed il meno che si può, come cose assai rancide, e che in parte confinano sempre coll'inverisimile. E per un di più sono testimoni della poca fecondità dello spirito di chi compone, essendo costretto a copiare.»

all'eroe. La fanciulla ribadisce anche che il suo sentimento per Guglielmo è esclusivo e un matrimonio può sussistere solo se sorretto dall'amore. Nel caso non potesse riuscire nei suoi desideri, l'unica soluzione sarebbe o la morte o il ritiro perpetuo. Tuttavia se nel romanzo l'abbandono del mondo avviene con l'ingresso in un convento, questo in commedia viene sostituito o dall'allusione a un luogo religioso senza esplicitarlo,⁴² o, come ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, da una prigione.

7. Spazio e tempo

Le scelte spazio-temporali sono il primo espediente per la connotazione di un'azione come romanzesca. Sulla falsariga del romanzo, i commediografi spesso decidono di ambientare l'azione in spazi lontani ed esotici (per esempio Chiari sceglie l'Inghilterra per *La trilogia dell'Orfano* o Parigi per la *Dilogia della Marianna*; Goldoni, l'Inghilterra per la *Pamela*, Verona per *I due gemelli veneziani*, Aversa per *L'incognita* e Palermo per *L'avventuriere onorato*; solo l'azione de *Il bugiardo* si svolge a Venezia).

In riferimento all'ambientazione de *L'avventuriere onorato*, Vescovo dichiara: «nell'immaginaria Palermo in cui si ambienta la commedia, luogo ovviamente di pura fantasia, tra la lontananza utile alla polarizzazione e l'esigenza del semplice distanziamento cautelativo a fini censori.»⁴³ Sembrerebbe che per l'avvocato veneziano sia meglio collocare le vicende avventurose nei territori incogniti e indeterminati del sud Italia. Sulla natura insidiosa di questi luoghi, si prenda ad esempio una battuta de *Il bugiardo* in cui la provenienza da un paese straniero pone a dura prova l'affidabilità di Lelio: «OTTAVIO [...] Lelio è l'impostore, Lelio è il bugiardo, ed io, acciecato dalla gelosia, ho avuto la debolezza di credere, e non ho avuto tempo di riflettere che Lelio è un giovinastro, venuto recentemente da Napoli.»⁴⁴

Sull'esempio del romanzo, nella commedia le connotazioni spazio-temporali risultano specifiche e funzionali alla caratterizzazione dell'azione. La durata è generalmente di ventiquattro ore (come teoricamente richiesto), ma il tempo viene esteso fino al limite possibile: dalla mattina del primo giorno alla mattina del secondo. Le scelte sembrano seguire e caratterizzare l'ossatura strutturale dell'intreccio: si propende iniziare e concludere la mattina presto (momento destinato alla calma) ed affidare a uno spazio esterno e alla notte il momento di massima tensione nel quarto atto (per le commedie in cinque atti) o a inizio del terzo (per quelle in tre). Il tempo e le azioni scandiscono l'ambientazione in una maniera totalmente affine. Infatti agli interni, connotati o come tranquilli e protetti (camera in una casa), o come luogo di invidia e derisione (la stanza in una locanda), o come insidiosi (l'osteria o un caffè); si alternano quelli ancestrali e selvaggi del bosco di notte o ameni, ma non meno pericolosi, della campagna o del giardino; per terminare in quelli umili in cui la vicenda trova scioglimento.

Un'azione che si svolge in uno spazio esterno e di notte, per sua natura predispone l'eroe in una condizione di forte pericolo. La strada, la locanda, lo spazio aperto preparano un'avventura, ovvero fungono come spazi di libertà, di possibili incontri tra classi e sessi.⁴⁵ Infine gli spazi interni funzionano come spazi del *pathos* interiore, degli accordi matrimoniali o di interesse, della sicurezza e del lieto fine.

8. La protagonista e il protagonista del romanzo o della commedia romanzesca

Nel romanzo settecentesco non sono più presenti gli eroi valorosi o bucolici di quello barocco, ma piuttosto si narrano le vicende quotidiane dell'esistenza dei protagonisti (riconosciuti non più con nomi epici, ma comuni: Rosina, Giulietta, Ernesta, Ninna), i quali non possiedono particolari poteri

⁴² Per il ritiro in un monastero cfr. MN, IV, pp. 1060-1061, III-7 (*La donna vendicativa*).

⁴³ VESCOVO, 2014, p. 62.

⁴⁴ EN, 1994 (2), p. 115, II-9 (*Il Bugiardo*).

⁴⁵ VESCOVO, 2015 (2), p. 186: «spazio della locanda, ambiente tra tutti caratterizzante il romanzo moderno, quale luogo d'incontro dei destini individuali e delle differenti classi sociali (ciò che rivoluziona la stessa commedia, a partire da quella italiana di metà Settecento, Goldoni in testa, che a queste trame si ispira).»

magici, ma sono armati della sola virtù personale.⁴⁶ Un aspetto fondamentale, sul quale si potrà proporre un rapido accenno, è la distinzione della struttura romanzesca sulla base che il protagonista sia un fanciullo o una fanciulla:

Ne deriva uno strano fenomeno, ben evidente nella letteratura del Settecento: la maggior parte dei romanzi sono intessuti di riferimenti al romanzesco, termine da intendersi ormai in almeno due sensi, come romanzesco degli avvenimenti, in qualche modo meraviglioso, e romanzesco psicologico, fondato sull'invincibile fascino della virtù. In molti casi, il rifiuto del primo servirà d'appoggio al secondo, legato alle meraviglie dell'interiorità; e la forma del romanzo tenderà a disgregarsi (a partire dalla fine del Settecento) appunto quando verrà messo in discussione questo secondo romanzesco, elemento costitutivo del genere. È un punto importante, che ci fa capire fin dove abbia agito il richiamo di quel "niente" nella storia del romanzo.⁴⁷

Si pensi a Gil Blas, a Robinson Crusoe o a Tom Jones, essi sono fautori di un romanzesco di 'avvenimenti': costretti a continui viaggi e spostamenti; sottoposti a un alto numero di peripezie, duelli, scontri, naufragi; l'azione si svolge principalmente in luoghi aperti o dubbi (si pensi allo spazio della locanda); a suon della propria onestà, capacità ed inventiva personale devono far fronte a una serie di insidie; desiderosi di determinare la propria fortuna. Per corrispondenza, in commedia: «Il romanzo 'al maschile' – il cui ritorno dal teatro al romanzo risulta, non a caso, assai meno fitto e pregnante – si identifica sostanzialmente con la funzione dell'autore giovane quale 'avventuriere'».⁴⁸

Effettivamente i commediografi prediligono il modello del romanzo al femminile, ma non mancano esempi di caratterizzazione su prototipo maschile, a iniziare da *L'Avventuriere onorato*. Guglielmo è costantemente intento a preservare e dimostrare il proprio onore, nonostante sia continuamente messo alla prova dai rivali (con duelli, accuse, minacce) o dalle origini poco chiare che lasciano in incognito la sua civiltà. Se la prospettiva principale del protagonista è vivere secondo i dettami della virtù, egli non viene meno al suo scopo d'affermare la propria fortuna e per raggiungere tal fine diviene per antonomasia 'l'uomo di spirito', che non si arrende di fronte a niente e a nessuno, che riesce a rialzarsi anche dalla più ardua delle prove.

Per contro, le protagoniste femminili, come nella *Pamela* o ne *La vie de Marianne*, arrecano alla trama un «romanzesco psicologico», in cui il ruolo centrale della figura femminile inizia a farsi artefice delle proprie azioni.⁴⁹ Anche per le eroine esistono dei tratti costanti, a iniziare dall'essere incognite o orfane, con tutto ciò che la situazione comporta (l'infelicità, la solitudine, la disperazione, l'affetto di un/a protettore/rice, l'amore per un uomo di stato sociale più elevato, una confidente, la rivale in amore, l'invidia per la bellezza dell'eroina):

⁴⁶ CRIVELLI, 2002, p. 42. LO CASTRO, 2010, p. 253: «L'identikit del personaggio da romanzo del 700 è qui formulato: la sua caratteristica primaria è l'essere nato 'sotto una costellazione bizzarra', disponibile a farsi attore di una vita vera, ma assolutamente fuori dell'ordinario, titolare di un destino burlone che si accanisce contro il suo bisogno di tranquillità». TAVAZZI, 2011: per mantenere costante il gioco tra realtà e finzione spesso i nomi vengono celati o con l'iniziale puntata, o sostituiti dalla loro funzione (come quella dei ruoli fissi all'interno di una compagnia), gioco anagrammatico o uno pseudonimo, condensando in una parola l'aspetto dominante del carattere.

⁴⁷ THOREL-CAILLETEAU, 2002, p. 72.

⁴⁸ VESCOVO, 2016, p. 91.

⁴⁹ Cfr. BERTONI, 1987-1988. LO CASTRO, 2010, p. 254: «La grande novità di questo romanzo è lo spazio affidato alla decisione e alla soluzione da escogitare nelle più disparate situazioni narrative ed esistenziali. La scelta costringe infatti la donna a [...] l'assunzione di responsabilità individuali, quasi sempre in totale solitudine e, al contempo, la palestra della vita come luogo di educazione o autoeducazione morale. Dunque la saggezza, acquisita in un costante confronto con le responsabilità imposte da situazioni-limite, e l'affidarsi alla ragione, come unica valida regola di condotta [...] di fronte alle inedite circostanze della vita, costituiscono la condizione di un percorso di formazione femminile, proprio del romanzo settecentesco. A questo "romanzo di formazione" non interessa tanto il cambiamento reale del personaggio, di per sé dotato di quella virtù che lo renderà capace di destreggiarsi nelle più intricate avversità, quanto il mettere alla prova dei fatti le potenzialità salvifiche della riflessione e dell'autonomia femminile, attrezzando il lettore a perseguire l'attitudine filosofica del pensare».

Depuis la Chariclée d'Héliodore et la Chloé de Longus, les orphelines héroïnes de romans sont innombrables, mais les types en sont divers, selon les thèmes auxquels on les associe. L'un de ces types est celui de l'orpheline malheureuse, abandonnée, protégée par la charité ou objet de la généreuse affection de quelque protecteur ou protectrice, amoureuse et aimée d'un jeune homme de la bonne société, qu'elle peut enfin épouser quand elle retrouve sa famille ou fait reconnaître l'honorabilité de sa naissance. Dans l'histoire de ce personnage peuvent figurer tel ou tel autre type, celui du père adoptif ou de la mère adoptive, celui du protecteur vicieux, celui de l'amoureux prêt à affronter les préjugés sociaux, celui de l'amie confidente, celui du parent, père ou mère, victime du destin ou d'une trahison, désespéré d'avoir perdu son enfant ou indigné de l'avoir fait naître.⁵⁰

L'essere incognito e/o orfano costituiscono un ingrediente fondamentale per i protagonisti romanzeschi.⁵¹ La Marianne di Marivaux è un'incognita e presumibilmente orfana, non conosce le sue origini; mentre *L'Incognita* basa l'intero intreccio sull'inconsapevolezza di Rosaura del suo vero nome e della sua provenienza. Ne *Il Bugiardo* l'incognito si esprime attraverso i personaggi maschili. Da un lato Florindo vuole decantare il suo amore per Rosaura, ma rimane in incognito, soltanto con la sua dichiarazione si avrà lo scioglimento dell'intera trama (l'agnizione può avvenire solo nel finale).⁵² Dall'altro Lelio fa credere a Rosaura di aver nutrito dell'amore per lei in incognito ormai da un anno;⁵³ ma in anonimato vuole apparire anche per sfuggire al padre e dunque decide di alloggiare nella locanda mascherato sotto un diverso nome.

Le eroine sono generalmente perseguitate da un destino avverso, spogliate da tutti i connotati che rendono possibile un loro riconoscimento sociale, ma armate di una natura virtuosa indefessa.⁵⁴ In commedia permane anche il modello classico di eroina romanzesca: una fanciulla disperata, perché tradita e abbandonata, si mette in viaggio con abiti maschili alla ricerca dell'amato per cercare di riportarlo alla rettitudine (ne è un esempio Eleonora ne *L'avventuriere onorato*, Beatrice ne *I due gemelli veneziani* o Vittoria ne *La bottega del caffè*).

Un elemento distingue tuttavia la caratterizzazione dell'eroe, sia maschile che femminile, in commedia rispetto al romanzo. Il protagonista compare in scena già con tutti i suoi tratti distintivi, non subisce un'evoluzione psicologica e i personaggi conoscono bene la loro identità caratteriale, i loro pregi e i loro difetti. A questo punto sopraggiunge spontanea una riflessione che si lascia qui aperta. Il modello dell'eroina romanzesca di Goldoni interpretato dalla prima innamorata può considerarsi ormai sedimentato a conclusione del periodo al Sant'Angelo? Ne *La donna vendicativa* (ultima commedia scritta Medebach) in III-1 Rosaura ammette: «ROSAURA Sì, sì, prendetevi spasso d'una povera figlia abbandonata, perseguitata, tradita.»⁵⁵ quindi nel momento di massima tensione della commedia il poeta riduce la protagonista a figlia abbandonata dal padre, perseguitata dalla rivale e tradita dall'amante: non succede forse lo stesso a Marianna? Inoltre sulla derubricazione dei sentimenti di Rosaura come eroici, Goldoni aveva insistito già nel secondo atto: «ROSAURA Ma sulla mia volontà non avrebbe l'arbitrio

⁵⁰ COULET, 1991, p. 99.

⁵¹ Non è detto che l'incognito implichi l'essere orfano. Può essere che un protagonista, di cui non si conoscono le origini, nel finale della commedia (o romanzo) ritrovi un padre o una madre. Oppure non è detto che chi sia orfano, non conosca chi siano stati i propri genitori. Ne *L'Erede fortunata*, ad esempio, Rosaura non è un'incognita (si sa chi era suo padre), ma è da poco rimasta orfana.

⁵² EN, 1994 (2), p. 71, I-2 (*Il Bugiardo*): «incognito amante».

⁵³ Ivi, pp. 73-74, I-3 (*Il Bugiardo*): «ROSAURA Ma voi siete veneziano, o pur forestiere? / LELIO Sono un cavaliere napoletano. / ARLECCHINO (Cavaliere e napoletano? Do busie in t'una volta.) / ROSAURA Ma come ci conoscete? / LELIO Sarà ormai un anno, ch'io albergo incognito in questa città.»

⁵⁴ COULET, 1991, p. 100: «Marivaux a soigneusement annulé ou neutralisé tout ce qui aurait pu servir d'indice: le dénouement normal d'une histoire d'orpheline dont plusieurs éléments familiaux nous faisaient espérer qu'il allait être conforme à nos habitudes de lecture et à nos vœux, ce dénouement, qui n'eût été qu'un dernier *topos* couronnant les autres, nous en sommes frustrés, et tout le sens du roman est suspendu à son absence. Marivaux a respecté un des éléments les plus importants *du topos*, qui est de créer chez le lecteur la certitude que la reconnaissance va se faire. Cet effet est en général obtenu par des moyens discrets, mais qui servent de signal».

⁵⁵ MN, IV, p. 1053 [*La donna vendicativa*, III-1].

assoluto nemmeno quella che mi ha generato. / CORALLINA Che sentimenti gravi! eroici! Ma Florindo non l'averà.».⁵⁶

9. Le maschere

È curioso notare come, nella versione per la scena delle commedie romanzesche analizzate, la sola a comparire senza maschere è *La Pamela* di Goldoni. Il caso diviene ancora più singolare se l'inserimento di una maschera in ambienti inconsueti viene successivamente criticato a Chiari, proprio dallo stesso Goldoni. Infatti nella *Trilogia dell'Orfano* ambientata in Inghilterra, è inserito Truffaldino, rappresentata dal celebre Antonio Sacco, la cui *performance* è ricordata nel 1755 dall'avvocato veneziano nella 'commedia parodia' *I Malcontenti*:

GRISOLOGO Non occorr'altro. Andiamo; si perde il tempo. Dirò come diceva Arlecchino nella mia commedia.

RIDOLFO Che c'era Arlecchino in Inghilterra, a tempo di Cronwel?

GRISOLOGO Ci fosse, o non ci fosse, queste sono licenze poetiche. Io ce l'ho messo per far ridere.⁵⁷

Chiari aveva a sua disposizione l'attore che per eccellenza rappresentava al meglio la maschera di Truffaldino e gli attribuisce la parte di Beniamino/ Patridge de *L'Orfano fortunato*. Poco importa se la verosimiglianza logica non è rispettata: un personaggio che parla dialetto veneziano in Inghilterra potrebbe risultare incongruo; ma certamente l'abate deve aver notato che la figura ne *L'Orfano fortunato* ben si adattava al ruolo, dal momento che perfino nel romanzo è presentato con tratti comici:

Di fatto questo Uomo, [...], era al maggior segno ignorante. Era egli uno di quegli Uomini tre volte buoni, che non aveva pari in quelle contrade. Un vero *Rogero Buontempo* d'un carattere accostareccio, e d'uno spirito allegro che reputato veniva il *Buffone della Provincia*. [...] Patridge era il nome suo.⁵⁸

Il barbiere, che venne a servirlo era noto col nome di piccolo Beniamino. *Il suo carattere era singolare, e le sue maniere per modo ridicole* [...]. Non farò parola d'altre sue bizzarrissime [sic] qualità, per non togliere a chi legge il piacere di avvedersene da se medesimo, qualunque volta in appresso comparirà sulla Scena di questa Storia un tal Personaggio.⁵⁹

Truffaldino eredita da Beniamino la poliedricità dei ruoli, accentuando la carica comica ed ironica del personaggio. Sicuramente introdurre una maschera voleva dire sfruttare i suoi stereotipi e quindi esagerare nel ridicolo, buffo, picaresco. Così facendo, però, Chiari rischia di perdere, e a volte perde proprio, quello che è lo spessore psicologico del personaggio del romanzo.⁶⁰

Un caso più interessante è l'introduzione di Truffaldino, interpretato sempre da Antonio Sacco, nel *Dittico della Marianna*. In questo caso Chiari non adatta la parte su un personaggio presente nel romanzo, ma lo inventa completamente. Inoltre non si tratta di un personaggio secondario: grazie a Truffaldino la trama potrà avere uno scioglimento e Marianna conoscere le sue origini.

⁵⁶ Ivi, p. 1035 [*La donna vendicativa*, II-1].

⁵⁷ MN, V, p. 1086, III-9.

⁵⁸ OF, t. I, l. II, c. I, pp. 37-38.

⁵⁹ OF, t. II, l. VIII, c. III, p. 15.

⁶⁰ Ne *L'Orfano perseguitato* la maschera assume il compito di 'valvola di sfogo comico', in un testo che ha eccessive punte lacrimose, didattiche e, a volte, tragiche. *L'Orfano ramingo* è una commedia «scritta per metà» per Truffaldino, in quanto cinque scene su un totale di undici sono a soggetto; a differenza delle altre due commedie in cui la parte della maschera è quasi interamente scritta. Questa frammentarietà interessa una commedia che si distingue dalle altre: essa è d'avventura e di movimento, raccontando il viaggio dei protagonisti per raggiungere Londra. Jones incontra Truffaldino e i due diventano compagni di viaggio (II-1), seguono scambi di persona (II-4), travestimenti (III-8), duelli (II-2, II-4, II-5, IV-6) ed agnizioni (V-6). Forse proprio in questa commedia, più che nelle altre due, Truffaldino può dimostrare la sua *verve* d'improvvisazione e bravura nei lazzi (III-9).

Nelle commedie romanzesche di Goldoni le maschere divengono la spalla comica dei personaggi principali. Come nel caso di Chiari, è l'intervento di un servo a rendere possibile lo scioglimento di una trama. Si veda il ruolo di Brighella ne *I due gemelli veneziani*⁶¹ oppure quello di Colombina ne *L'incognita*. In quest'ultima, per quanto l'agnizione sia già avvenuta nel secondo atto, è la servetta a rendere possibile il lieto fine, infatti in III-17 informa prima Pantalone, poi Ridolfo di quanto sta accadendo e degli atti riprovevoli ai danni di Rosaura.⁶²

10. Il lessico

Nelle commedie analizzate la matrice romanzesca è evidente anche a partire dal lessico, il quale si fonda su parole chiave e sulla loro ripetizione (quali *onore*, *virtù*, *onestà*, *fortuna*, *sventura*, *degn*, *indegn*, *prudenza*, *timore*, *reo e pietà*).⁶³ Ne *L'avventuriere onorato* compaiono abbondantemente parole come *avventure/avventuriere* (3 volte),⁶⁴ *disavventure*,⁶⁵ *fortuna* (ben 25 volte),⁶⁶ *ramingo*,⁶⁷ *ignoto/incognito* (4 volte)⁶⁸, *onore* (18 volte)⁶⁹, *uomo onorato* (12 volte),⁷⁰ *sconosciuto* (2 volte), *forastiere-forestiere* (25 volte e 2 forestiera). Si leggano le parole del protagonista, Guglielmo:

..no gh'ho paura de gnente. Son un omo onorato; posso esser calunnià; ma me ne fido della mia innocenza. In tutte le mie avventure, ho sempre salvà el carattere dell'omo onesto; e siccome nessun me pol rimproverar una baronada, cusì son certo che in mezzo alle disgrazie troverò un zorno la mia fortuna; e se altra fortuna no gh'avesse, oltre quella de viver e de morir onorato, questo el xe un ben che supera tutti i beni, la xe una gloria che rende l'omo immortal, e che fa parer dolce tutte le amarezze dell'avverso destin.⁷¹

Le parole sottolineate denotano un campo semantico romanzesco: nel romanzo per l'eroe/ina è indispensabile superare una serie di *disgrazie* e *avventure*, determinate da un *avverso destin*, per dimostrare infine la propria *onorabilità* e raggiungere una certa *fortuna*. E ancora (I-15):

De quanti esercizi ho fatto, questo [il poeta comico] xe stà el più laborioso, el più difficile, el più tormentoso. Oh la xe gran cosa dover sfadigar, suàr, destruzerse a un taolin per far una composizion, e po vederla andar in terra, e sentirla criticar, e tanaglia, e in premio dei suori e della fadiga aver dei rimproveri e dei despiaseri.⁷²

Le accuse mosse a Guglielmo di essere un *falsario*, un *impostore*, un *gabamondo*, un *forestiere*, un *calunniatore*, un *giovane sconosciuto*, e il riconoscimento finale di *uomo discreto*, *civile*, *onesto*, insomma un *omo onorato*, toccano dal vivo le sorti dei/lle eroi/eroine dei romanzi settecenteschi.⁷³

⁶¹ Supra p. 260 (*Le due protagoniste femminili e l'elemento romanzesco*).

⁶² Inoltre ne *Il Bugiardo* a conclusione della commedia, le spiritose invenzioni di Lelio vengono immediatamente riconosciute e smascherate dall'intervento di Arlecchino: «DOTTORE Chi è questa romana? / ARLECCHINO Siora Cleonice Anselmi. / DOTTORE È una femmina prostituita? / ARLECCHINO Via, tasì là. L'è fiola d'un dei primi mercanti de Roma.» [EN, 1994 (2), p. 167, III-13 (*Il Bugiardo*)].

⁶³ Si veda *Appendice 21. Il lessico* (p. 543) per uno studio condotto sulla frequenza di alcuni lemmi nelle commedie di Goldoni (*Pamela fanciulla*, *L'Incognita* e *La Pamela maritata*) e di Chiari (*Marianna o sia l'orfana*, *Marianna o sia l'orfana riconosciuta* e *La Pamela maritata*).

⁶⁴ EN, 2001, cit., pp. 256, 288, 314.

⁶⁵ Ivi, p. 239.

⁶⁶ Ivi, pp. 243, 52 -2 volte-, 58, 69, 71, 75, 77, 83, 88, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 300, 3, 5, 6, 10 -2 volte-, 11 -2 volte-.

⁶⁷ Ivi, p. 275.

⁶⁸ Ivi, pp. 256, 71, 76 -2 volte-.

⁶⁹ Ivi, pp. 238, 51, 52, 64, 69, 74, 75, 76, 83, 91, 96, 98, 303 -3 volte-, 7, 9, 11.

⁷⁰ Ivi, pp. 239, 42, 48, 71, 78, 80, 86, 88 -2 volte-, 91 -2 volte-, 296, 301.

⁷¹ Ivi, p. 288 (II-22).

⁷² Ivi, p. 255 (I-15).

⁷³ VESCOVO, 2014, p. 62: «Incognito, fuggitivo, vile, plebeo, impostore, ciarlatano, infedele: ecco una breve scelta di aggettivi con cui gli altri personaggi descrivono il carattere di Guglielmo».

11. Comico e melodrammatico

Le commedie romanzesche, specialmente al femminile, presentano una marcata alternanza (non sempre equilibrata) tra l'elemento comico e quello melodrammatico,⁷⁴ il quale è direttamente proporzionale a una sintassi ricca di figure retoriche (tricolon, elencazioni, ripetizioni, chiasmi, parallelismi, allitterazioni, anafore).⁷⁵ Inoltre a sigillare il carattere patetico e *larmayante* delle eroine cadono in scene fiumi di lacrime.⁷⁶

12. Comico e romanzesco: un equilibrio perfetta

Il drammaturgo sviluppa l'intreccio della commedia romanzesca attraverso due potenzialità distinte e complementari: la ripetitività di un'azione produce comicità, mentre la sua evoluzione il romanzesco. Si potrebbe concludere che nella commedia romanzesca il contesto è comico e il contenuto romanzesco: la ciclicità delle scene, la ripetitività dei gesti donano comicità, mentre l'avanzare dell'azione, secondo la continua alternanza da una situazione di pericolo a una salvezza, ricalca la struttura narrativa del romanzo. L'azione comica ha uno sviluppo ripetitivo e circolare (quasi fosse una spirale), mentre quella romanzesca ha uno sviluppo evolutivo e sinusoidale.

Inoltre anche la caratterizzazione dei personaggi serve a potenziare il comico o il romanzesco dell'azione. Prendendo ad esempio *L'avventuriere onorato*, il mondo interpretato da Don Filiberto, Donna Aurora e Arlecchino rappresenta lo spazio delle burle, dei malintesi, degli equivoci e del riso; mentre quello rappresentato da Livia, Eleonora e Guglielmo il versante del romanzo.

Ne *Il bugiardo* la sequenza del duello (II-18/19/20) prova come venga apportata la «zonta» romanzesca, al dato reale e la successiva caduta parodica generata da Arlecchino. Già la minaccia di un duello tra due amanti pur di salvaguardare l'onore e la reputazione della fanciulla contesa rientra a pieno titolo tra le trame romanzesche (II-18).

OTTAVIO Che marchese! Questi è Lelio, figlio del signor Pantalone.

DOTTORE Oh diavolo, cosa sento!

LELIO Chiunque mi sia, avrò spirito bastante per rintuzzare la vostra baldanza. (*mette mano alla spada*)

OTTAVIO Venite, se avete cuore. (*mette mano egli ancora*)

DOTTORE (*Entra in mezzo*) Alto, alto, fermatevi, signor Ottavio, non voglio certamente. Perché vi volete battere con questo bugiardaccio? Andiamo, venite con me. (*ad Ottavio*)⁷⁷

Nella scena successiva (II-19) Lelio, degno eroe romanzesco (oppresso da ogni sventura), ricusa di essere perseguitato da Ottavio, ma allo stesso tempo non si arrende e da buon spavaldo minaccia di farla pagare all'amico: «LELIO Maledettissimo Ottavio! Costui ha preso a perseguitarmi; ma giuro al cielo,

⁷⁴ Per il tono melodrammatico si vedano alcuni esempi da *L'Incognita*: I-12; I-13; I-19. Da *Marianna o sia l'orfana*: IV-10 e 11. Da *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*: I-2; I-6; II-1; II-2; IV-8 e 9.

⁷⁵ Ne *L'Incognita*: tricolon > I-4 (2 volte), I-5 (3 volte), I-8, I-9, I-11, I-18, I-22, II-7, II-8, II-14 (2 volte), III-7, III-21; serie di domande retoriche > I-13; discorso retorico di Pantalone > II-12; parallelismo > III-21 (voi ... io / io ... voi). Ne *La Marianna o sia l'orfana*: tricolon > I-1 (9 volte); I-2; I-4; I-6 (2 volte); II-2 (2 volte); II-5 (3 volte); III-4 (2 volte), III-6; III-7; III-8; III-9 (una volta con chiasmo; altre tre volte); IV-3; V-1; V-6; V-7 (4 volte); V-8 (2 volte). Elencazione > II-1; II-2; II-4; IV-2; V-2. Anafora del pronome > II-5. Due scene altamente retoriche > IV-10 e 11: Tricolon, ripetizioni, anafore, parallelismi. Ne *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*: tricolon > I-1 (3 volte); I-2 (4 volte), II-2 (3 volte); II-4; II-8; III-1 (2 volte); III-6 (3 volte); III-8 (6 volte); IV-1 (2 volte); IV-5; IV-6; IV-8; IV-9; V-2 (3 volte); V-scena ultima (3 volte). Parallelismo > I-1; I-2 (con chiasmo). Elencazione > III-5; IV-6. Climax ascendente: IV-8.

⁷⁶ Da *L'Incognita*: I-19; II-2; II-3; II-12; II-14; III-2; III-20; III-21. Da *La Marianna o sia l'orfana*: I-1; II-2; III-4; III-7; IV-11; V-1; V-2. Da *La Marianna o sia l'orfana riconosciuta*: I-1; II-2; II-8; III-7; V-scena ultima.

⁷⁷ EN, 1994 (2), p. 137, II-18 (*Il Bugiardo*).

me la pagherà. Questa spada lo farà pentire d'avermi insultato». ⁷⁸ Arriva Arlecchino e il protagonista non esita a ingigantire il racconto dello scontro appena sventato, lo trasforma in un duello di tre quarti d'ora, conclusosi con una stoccata da parte a parte nel corpo del nemico e la di lui morte. L'arrivo di Ottavio in scena (II-20) smentisce quanto appena affermato, mentre la maschera non può far altro che chiudere in chiave comica con una battuta di chiara allusione metonimica:

ARLECCHINO Sior padron, el morto cammina. (*ridendo*)

LELIO La collera mi ha accecato. Ho ucciso un altro invece di lui.

ARLECCHINO M'immagino che l'averì ammazzà colla spada d'una spiritosa invenzion. (*starnuta, e parte*) ⁷⁹

⁷⁸ Ivi, p. 138, II-19 (*Il Bugiardo*).

⁷⁹ Ivi, p. 139, II-20 (*Il Bugiardo*).

CONCLUSIONI

La figura di Carlo Goldoni come poeta di compagnia si definisce e determina proprio in virtù e grazie gli anni trascorsi insieme a Medebach: si potrebbe dire che Goldoni diventa famoso come primo 'riformatore' comico italiano, non prima e non dopo il periodo al Sant'Angelo. Attraverso inediti documenti conservati presso l'Archivio Patriarcale di Venezia e l'Archivio di Stato di Brescia, è stato possibile ricostruire l'evoluzione della compagnia Raffi, da ballerini di corda a virtuosi comici, in contemporanea all'arrivo e al matrimonio di Girolamo Medebach con Teodora Raffi: un legame di sangue a sigillo di un'unione professionale e impresariale profonda. Il primo segnale di questa evoluzione è contraddistinto dal passaggio dalle acrobazie nei casotti di piazza San Marco, alle rappresentazioni comiche nel teatro di San Moisè e quindi, verso la fine degli anni '40, l'arrivo al Sant'Angelo, sistemazione idonea sia per collocazione e dimensioni della sala, sia per la gestione e il rapporto svincolato con i proprietari. Dal materiale archivistico sono state reperite importanti notizie relative al teatro di Sant'Angelo e alle compagnie che calcano il palcoscenico dal 1742 al 1748: alla compagnia Simonetti-Sacco (1745-46) segue l'esperimento dei coniugi Gozzi insieme alla neo-*troupe* di Onofrio Paganini e a questa fallimentare impresa subentra Medebach, uomo che fin dalla sua prima apparizione a Napoli, compare affittare teatri e occuparsi di commedia.

Di centrale importanza per inquadrare il sodalizio Goldoni-Medebach risulta l'episodio delle *sedici commedie nuove*. Se il noto progetto, che nasce dall'idea di rappresentare novità «una alla settimana per el manco», è indiscutibilmente prospettato per una rivincita poetica da parte dell'autore, esso risponde anche alle contingenti esigenze economico-impresariali del capocomico. Presumibilmente l'idea parte da Goldoni, la collaborazione, la fiducia, la fatica e la realizzazione sono condivise in *primis* con Medebach e quindi con i comici, in un contesto di collaborazione e sinergia, ben diverso da quello che a partire dai *Mémoires*, in cui il capocomico è relegato a una funzione parassitaria, se non negativa, è stato poi passivamente recepito dalla critica.

Le ultime tappe del sodalizio Goldoni-Medebach sono segnate dall'estenuante fatica del progetto delle *sedici commedie nuove* e dell'edizione Bettinelli. Infatti il rapporto tra poeta e capocomico subisce delle incrinature con conseguenze irreversibili: nel febbraio del 1752 Goldoni firma un contratto con il N.H. Antonio Vendramin e Medebach si apprestava a concordare vincoli più vantaggiosi con Bettinelli per l'edizione a stampa. Tuttavia, se nel 1753 si ha l'esplosione di un'infuocata controversia tra autore e capocomico, già nel 1754 con *L'Autore a chi legge de La Donna vendicativa* si predispone il ravvicinamento dei contendenti, nel quale Goldoni non solo rivaluta Medebach, ma trascrive e analizza gli accordi contrattuali pattuiti con l'ex capocomico il 10 marzo 1749 con una visione più oggettiva.

La proposta drammatica del San Luca, da oltre un secolo rinomato e autorevole teatro della *commedia dell'arte*, intorno alla metà del XVIII secolo inizia ad arrancare. L'impresa Vendramin sembra subire uno scacco di fronte all'insorgente astro «riformistico» della commedia di carattere di Goldoni-Medebach e alla contromossa della commedia parodia-rifacimento e romanzesca dei teatri Grimani; il proprietario provvede ad assoldare un poeta di compagnia, Francesco Grisellini, ma l'esito sfortunato del *Il marito dissoluto* nel carnevale 1752 spinge presto verso altri fronti. Lo scarso successo e la mediocrità della rappresentazione non possono rilegare in secondo piano questo episodio, ricco di allusioni e presupposti al contemporaneo contratto d'assunzione al San Luca di Goldoni. Inoltre la commedia è pubblicata come libretto sciolto, il che presuppone un confronto d'obbligo con Chiari. Anche in questo caso è presente una prefazione promotrice di un rilancio impresariale: per il carnevale 1752 i Vendramin ingaggiano in fretta e furia Grisellini, drammaturgo senza alcuna esperienza, per far fronte alla proposta comica dei teatri di San Giovanni Grisostomo e Sant'Angelo, ma soprattutto stilano un progetto di rilancio e promozione preciso e organico.

Studiando le carte conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia, relative alla famiglia patrizia Grimani di Santa Maria Formosa, è emerso che lo sviluppo del teatro romanzesco è favorito dal rilancio economico voluto dagli stessi proprietari a seguito del devastante incendio del San Samuele della notte

del 30 settembre 1747. Questo evento poteva segnare un colpo d'arresto dell'attività teatrale, in realtà i Grimani reagiscono con vigore e con scelte progressive di riqualificazione delle proprie sale. In meno di dieci anni (tra il 1747 e il 1755) provvedono alla ricostruzione del San Samuele (1748), al cambiamento repertoriale tra il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo – tra opera buffa e commedia – (1751), tentano di ricostruire il Santi Giovanni e Paolo per l'opera seria (1750-52) ed edificano il teatro di San Benedetto (1753-55).

La situazione economica della nobile famiglia non era tra le più floride, per lo più vincolata, per questo motivo, a seguito dell'incendio, i Grimani sono costretti a ricorrere alla vendita del fondo attraverso il pubblico incanto, acquistato il 16 ottobre 1747 da Zuanne Fiorini per 2.000 ducati. Costui si occupa anche del Progetto per la ricostruzione, tanto celere che i battenti riaprono già per la stagione della Sensa del 1748. Poche sono le informazioni riguardanti Zuanne Fiorini, sicuramente è agente e commesso dei Grimani almeno dal 1739 e agisce come prestanome nella ricostruzione del San Samuele. Nelle carte del notaio veneziano Lorenzo Mandelli, conservate nell'Archivio di Stato di Venezia, sono stati trovati importanti atti relativi l'edificazione, come una scrittura privata tra l'impresario-architetto Romualdo Mauro e il proprietario Zuanne Fiorini datata 10 gennaio 1748 per le modalità e le tempistiche della ricostruzione.

L'incendio favorisce una serie di decisioni finalizzate alla riorganizzazione drammatica. Infatti dalla simultanea vendita e affrancazione di palchi tra il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo si evince che i Grimani volevano slegare i propri teatri da qualsiasi vincolo economico o repertoriale con i palchettisti. Probabilmente dall'estate del 1751 Michele Grimani riassume il pieno controllo della propria offerta; nell'autunno affida il San Samuele, convertito all'opera buffa, all'impresario Prospero Olivieri con il duo vincente di Galuppi-Goldoni, mentre apre il San Giovanni Grisostomo alla commedia puntando alla proposta romanzesca. Nasce allora un serio problema: i Grimani non possiedono più un teatro dedito all'opera seria. L'occasione propizia: il 29 dicembre 1748 i Notatori Gradenigo attestano che precipitò il tetto del teatro di Santi Giovanni e Paolo dismesso da oltre trent'anni.

Il distrutto teatro era stato acquistato da Zuanne Fiorini l'11 giugno 1749, molto probabilmente con una procedura simile a quella per l'acquisto dell'incendiato fondo del San Samuele. Lungo tutto il 1750 e 1751 proseguono le trattative di Fiorini con i NN.HH. fratelli Morosini di Santa Maria Formosa per l'affitto, di ventinove anni rinnovabili di altri ventinove, di un fondo contiguo destinato all'ampliamento del teatro. Un primo progetto è conservato come fascicolo sciolto nei registi di Mandelli in data 22 gennaio 1752, si tratta di un Progetto per ottanta comproprietari in un sistema di compravendita dettagliato ed elaborato. Gli intenti sono chiari: si vuole ridonare alla città un importante teatro di opera seria in cui non si reciti né opera buffa, né commedia, riportando agli antichi splendori il Santi Giovanni e Paolo. Nonostante alcune modifiche nel luglio del 1752, il progetto tuttavia non verrà mai portato a termine. I Grimani non si arrendono, avviano un'opera di rilancio straordinaria, affidano la stagione teatrale 1752-53 ad Antonio Codognato e nell'aprile del 1753 incaricano Giovanni Morinello di intavolare le prime trattative con i NN.HH. Venier che si concluderanno con la costruzione nel 1755 del San Benedetto, il tanto desiderato teatro d'opera seria.

È evidente che nelle prospettive dei Grimani doveva nutrirsi un disegno teatrale egemonico (commedia, opera buffa e opera seria). Si trattava, però, di un ultimo tentativo di risanamento delle finanze, ma l'esito sarà tutt'altro che positivo se a distanza di un decennio (1766) ai Grimani resterà solo il San Giovanni Grisostomo e alla morte di Michele Grimani (1775) i figli sono costretti a ripudiare l'eredità paterna e potranno restare proprietari del teatro soltanto perché legato alla famiglia da un fedecommesso.

Riferendosi alla fortuna del romanzo moderno europeo e in particolare alle ripercussioni del successo dirompente della *Pamela* di Richardson, Tatiana Crivelli parla della nascita di un fenomeno di «anglomania continentale», intendendo con il termine un nuovo gusto per la narrazione romanzesca che

di lì a breve avrebbe messo in discussione i canoni letterari teatrali.¹ La nascita del romanzo moderno nella prima metà del XVIII secolo tra Francia e Inghilterra ha una forza d'urto immediata e straordinaria, con un effetto di risonanza a livello europeo. In Italia i romanzi, dapprima, circolano in lingua, principalmente francese, in un secondo momento vengono tradotti e usati come terreno di saccheggio (cioè come materiale fruibile per altri generi) ed infine sono modello per romanzi autoctoni (Pietro Chiari pubblica il suo primo romanzo, *La filosofessa italiana*, nel 1753). In risposta alle esigenze impresariali, intorno alla metà del XVIII secolo la scena veneziana si tinge di romanzesco, infatti è proprio in questo momento che ai commediografi viene richiesta un'elevata produttività e una continua innovazione: il romanzo risultava allora una miniera di infinite possibilità. Due sono i principali autori che sfruttano questo espediente, Carlo Goldoni e Pietro Chiari, percorrendo due strade parallele, ma differenti.

Dopo aver esposto il contesto impresariale, nel quale la commedia romanzesca trova spazio, nella seconda parte della tesi sono stati analizzati alcuni esempi testuali. In un primo capitolo si è individuato il significato di 'romanzesco' e di romanzo nel XVIII secolo, momento in cui i due poeti si confrontano con il genere. L'intento non è stato quello di ripercorrere le tappe basilari della critica al romanzo, neppure restituire una storia del genere o cercare di definire le sue peculiarità narrative, stilistiche e contenutistiche. Il fine è stato semmai quello di accennare alle difficoltà affrontate per definire e descrivere il nuovo genere nel momento stesso della sua nascita ed affermazione; sottolineare come non esista una separazione tra generi letterari così marcata, ma piuttosto osmotica e di continuo rimando; considerare il romanzo moderno un fenomeno in piena esplosione e di successo proprio verso la metà del XVIII secolo; notare come il dibattito sulla nobilitazione letteraria del romanzo sia in corso nel momento in cui altri generi, come la commedia, lo sfruttano per il materiale di saccheggio in vista del loro rinnovamento. In questo quadro è stato arduo circoscrivere in maniera univoca 'in cosa consista la commedia romanzesca', ovvero la prospettiva drammatica, che si sviluppa sulla scena veneziana di metà settecento, capace di rigenerare un nuovo repertorio comico. È risultato allora necessario analizzare alcuni casi specifici, al fine di stilare una catalogazione deduttiva a partire dai testi.

Delle commedie scritte da Pietro Chiari per i teatri Grimani tra il 1749 e il 1752 si possiedono solo le sedici edite da Angelo Pasinelli in quattro volumi tra il 1752 e il 1758, delle quali ben nove sono tratte o prendono ispirazione direttamente da romanzi.² Questa dipendenza offre l'idea di quanto potesse essere pragmatico il primo rapporto di Chiari con i *best seller* dell'epoca. Le commedie che costituiscono dei blocchi bi- o tri-partiti hanno come modello romanzi tradotti e pubblicati dall'editore Tevernin intorno alla metà del secolo, per il quale Chiari è sicuramente traduttore de *L'Orfano fortunato* e della continuazione a *La contadina ingentilita* di de Mouhy, ovvero de *La nouvelle paysanne parvenue* di Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille (1744). Nel capitolo *Marivaux e Pietro Chiari: il Dittico della Marianna* si è proposto un serrato confronto tra le due commedie di Chiari (*Marianna ossia l'orfana* e *La Marianna ossia l'orfana riconosciuta*) e il romanzo di riferimento, *La vie de Marianne* di Marivaux.

Il rapporto di Carlo Goldoni con il romanzo e, di conseguenza, l'esito della sua commedia romanzesca risultano meno lineari e scontati rispetto al caso offerto da Chiari e per questo più significativi, perché inseriti in un processo di rielaborazione poetica. Durante il periodo al Sant'Angelo l'avvocato veneziano adatta direttamente da un romanzo soltanto *La Pamela*, tratta dall'omonima opera di Samuel Richardson. Contemporaneamente sviluppa, sostanzialmente, due tipologie di manipolazione del romanzesco: la prima nel senso della costruzione di un intreccio volutamente e dichiaratamente 'come se fosse un romanzo', testimoniata per esempio da *L'Incognita* e da *L'avventuriere onorato*; la seconda riguarda l'inserimento dell'elemento romanzesco nell'intreccio senza diretta evidenza, ma

¹ CRIVELLI, 2000, p. 980: «Sin dal suo apparire, Pamela porta con sé dei tratti specifici che la connotano come rivoluzionaria: e perché l'aggettivo non sembri enfatico basti ricordare che è proprio con il diffondersi delle traduzioni e delle imitazioni dell'omonimo testo di Richardson che si inaugura l' 'anglomania' continentale ed entra in Europa quel nuovo gusto per la narrazione romanzesca che avrebbe messo in discussione i canoni letterari teatrali.»

² *Infra Appendice 11. Le commedie di Pietro Chiari tradotte da romanzi.*

quale elemento fondativo per la struttura scenica, come ne *I due gemelli veneziani* e *Il bugiardo*. Inoltre ne *L'avventuriere onorato* le molteplici attività svolte da Goldoni negli anni si tramutano in scena nei numerosi lavori e nelle vite vissute dal protagonista della commedia, Guglielmo, e l'«allegoria» salda l'elemento autobiografico a quello di ispirazione comico-romanzesca (dal ricordo de *Les fausses confidences* di Marivaux alle rocambolesche imprese alla *Tom Jones*).

Normalmente si punta a *Il teatro comico*, «poetica in atto» che combina istanze programmatiche e scelta metateatrale, per inquadrare il senso di questa stagione capitale, se non dell'intero periodo del Sant'Angelo. Si è scelto invece un differente e meno scontato punto di osservazione: una commedia come *Il bugiardo*, perché il tema della manipolazione della realtà, della finzione e della simulazione, risultano in essa non solo centrali, ma vengano messi in campo proprio in rapporto alla scrittura drammatica e al teatro.

Allargando il campo, il «merito dell'invenzione» risulta una questione poetica che compare in buona parte delle commedie del periodo di collaborazione con Medebach e soprattutto nella stagione delle *sedici commedie nuove*, ovvero nel periodo di massima densità di scrittura, che impone al poeta un lavoro di enorme dispendio e senza sosta. Anche se si tratta di un'esperienza ampiamente sperimentata in precedenza dall'autore, con *I due gemelli veneziani* e *Il Servitore di due padroni* (ma si potrebbe risalire più indietro), il fatto che l'originalità si mescoli continuamente con l'adattamento e la rielaborazione di testi derivati dalla tradizione, assume in questo contesto una proporzione fitta e sistematica. Un panorama in cui giocano un ruolo fondamentale, oltre alle riprese repertoriali e l'ispirazione da altri drammaturghi, il modello e la trasposizione di romanzi di successo (come per la *Pamela*) o l'utilizzo teatrale di strutture riconducibili più generalmente al genere o all'orizzonte romanzesco (come per *l'Incognita* o *L'avventuriere onorato*, fino all'idea del connubio col repertorio della commedia cittadina veneziana, ne *La putta onorata* e *La buona moglie*). Il risultato al quale il poeta giunge è un'azione avvincente, capace di catalizzare l'interesse del pubblico: non a caso al problema dell'invenzione in ambito romanzesco Goldoni dedicherà buona parte delle introduzioni a *L'Incognita* e a *La Pamela*.

La presente tesi vuole arrestarsi più che con una lettura conclusiva, con alcuni spunti in vista di un nuovo inizio. Uno degli obbiettivi della ricerca è stato dimostrare quanto riduttivo possa risultare affrontare un avvenimento storico complesso, come un rinnovamento teatrale o la nascita di un nuovo genere repertoriale, da un'unica prospettiva settoriale, ma anzi sia indispensabile una visione interdisciplinare (storica, economica, spettacolare, letteraria, filologica, comparatistica). Si è constatato, ad esempio, come un fenomeno di portata sociale di storia-economica veneziana abbia una ricaduta negli interessi personali d'impresa di una famiglia patrizia, con inevitabili ripercussioni anche nell'ambito spettacolar-letterario. Per questo motivo è necessario che l'analisi testuale non sia mai disgiunta da una contestualizzazione storico-economica e storico-spettacolare (senza sottovalutare nessun dato o disporre una scala di importanza in relazione alla successiva fortuna critica). Durante il lavoro sono emersi numerosi punti critici, alcuni dei quali restano ancora aperti o da completare. Per contro, la ricerca presso gli Archivi di Stato di Venezia, Mantova o Brescia, della Curia Patriarcale o gli archivi privati ha dimostrato considerevoli potenzialità, molte delle quali ancora inesplorate.

Anche a livello contenutistico si sono percorse svariate piste d'indagine, alcune in attesa di ulteriori approfondimenti. Ad esempio, sarebbe opportuno ripercorrere nel dettaglio le vicissitudini delle nobili famiglie proprietarie nei fondi notarili o nelle documentazioni per le piazze di «terraferma», perché le vicende personali sono necessariamente concatenate agli interessi impresariali generali. In questo modo sarà possibile ricostruire il contesto del quadro teatrale veneziano settecentesco e i legami tra protettori, conduttori, comici, commediografi e tutti gli operatori diretti o indiretti del sistema.

Nuovi dati potrebbero nascere da uno studio delle attività drammaturgiche considerate minori, così da completare le informazioni sull'operato dei due commediografi più celebri (si pensi a quanto ancora resta da indagare in relazione alle attività dei coniugi Gozzi, di Francesco Grisellini, di Giuseppe Antonio

Costantini o di altre figure minori). Lo stesso discorso potrebbe essere proposto per le compagnie e i capocomici: allargare l'analisi sincronica anche verso attori poco considerati potrebbe offrire nuove prospettive.

Per quanto concerne l'analisi del romanzesco, gli studi futuri dovrebbero ampliare il quadro d'indagine sia sul versante diacronico, sia su quello sincronico. In questa sede è stato possibile approfondire solo una minima scelta di testi, sarebbe però interessante estendere il campo a tutta la produzione di Goldoni e Chiari. Non solo, ma anche ripercorrere la strada a ritroso, ovvero partendo dai modelli di riferimento, affrontando un discorso sul romanzo e sul romanzesco a iniziare dal contesto spagnolo e francese, verso cui i commediografi italiani avevano da sempre rivolto un occhio curioso e attento.

APPENDICI

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

«COSA BUONA SAREBBE, E DA DESIDERARSI, CHE PIÙ PERSONE DI PROPOSITO A FATICAR
S'IMPIEGASSERO PER LA RIFORMA DEL COMICO TEATRO NOSTRO».
IL SODALIZIO GOLDONI-MEDEBACH E L'ATTIVITÀ COMICA AL SAN LUCA.

Appendice 1

Ricostruzione della compagnia al San Samuele dopo la partenza di Antonio Sacco e famiglia nel 1742, con una distinzione tra Pietro e Francesco Gandini.

Goldoni è il primo a testimoniare lo stato frenetico dei comici al San Samuele dopo l'abbandono di Antonio Sacco e famiglia. Il drammaturgo attesta che la compagnia è pronta a scritturare nuovi attori, come nel caso di Giuseppe Falchi:

Gran cambiamenti succedettero nell'anno 1742 nella compagnia di San Samuele! Il Sacchi, disgustato non so di che, si licenziò, e partì con tutta la sua famiglia. Sostituirono al suo Personaggio *il Falchi*, il qual essendo all'attuale servizio dell'Elettore di Baviera aveva ottenuto un anno di congedo per rivedere i parenti suoi. Era egli il fratello di quel *Francesco Falchi*, bravo e onorato Comico, di cui avrò occasione di parlarvi, quando parlerò della Compagnia del Capo-Comico Medebach.¹

La testimonianza di Goldoni unita alle scarse informazioni biografiche, ha indotto la critica a credere che Falchi si trovasse in Italia per un breve periodo di «licenza» dalla corte bavarese, per cui, assoldato nel 1742 da Imer, in sostituzione di Antonio Sacco sia presto ritornato all'impegno estero.

In realtà alcuni nuovi documenti sembrano alludere a una permanenza in Italia più lunga e complessa, almeno dall'autunno 1741 al carnevale 1744. Dalle scritture d'affitto per il teatro dell'accademia degli Erranti di Brescia, il primo novembre 1741 la piazza viene accordata per carnevale 1742 alla compagnia diretta da Giovan Battista Torri, di cui Filippo Colucci è il capocomico, e a conclusione del contratto si leggono i nomi dei comici, tra cui quello di Giuseppe Falchi e della moglie Colomba Tambi Falchi.² Rimasto vedovo il 17 maggio 1743, Giuseppe Falchi figlio di Francesco Antonio (veneto, di anni 29) sposa Anna Maria Amurat *quondam* Pietro³ il 20 gennaio 1744 nella parrocchia di San Samuele a Venezia⁴ e dai registri *Examinum Matrimoniorum* in data 18 gennaio 1744 si desume che:

¹ EN, 2008, XVII, p. 283.

² «Io Filippo Colucci affermo quanto di sopra mano propria / Io Francesco Falchi affermo quanto sopra / Io Lorenza Falchi Affermo quanto sopra / Io Domenico Bassi affermo quanto sopra / Io Teresa Panacci affermo quanto sopra / Io Antonio Bartolomeo Panacci affermo quanto sopra / Io Giuseppe Falchi affermo quanto sopra / Io Colomba Falchi affermo quanto sopra» [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 96].

³ Probabilmente si tratta della figlia di Agnese Amurat, cantante ricordata da Goldoni al San Samuele: «Eravi nella Compagnia la brava *Agnese Veneziana*, Moglie di *Pietro Amurat*, Armeno, conosciuta col nome di *Agnese delle Serenate*, quella stessa che cantò la fatale mia Canzonetta in Venezia» [EN, 2008, XII, p. 225].

⁴ «Addi 20 Gennaio 1743 M.V. / D. Giuseppe, figlio di D. Francesco Falchi veneto, fu marito della *quondam* Colomba Tambi, e d[ett]a Anna Maria, figlia del *quondam* Pietro Amurat veneta della nostra contrada, de quali fu provata la di loro libertà e dispensate le tre solite pubblicazioni da Monsignor Vicario come da filza, contrassero matrimonio *per verba de presenti* nella casa della sposa, alla presenza del Reverendo Padre Giacomo dal Bello 2° Titolato de Licentia, presenti Testimonij il Sig. Orio Bettinelli *quondam* Francesco sta a S. Luca, il Sig. Filippo Porzi Rom.o *quondam* Gregorio della nostra Parrocchia. Addi 16 Febbraio dell'anno suddetto il suddetto Dal Bello in missa li ha benedetti de Licentia nella nostra Chiesa presenti Testimonij il Sig. Gaetano Mattaliani *quondam* Giovanni sta a San Mosè, Bernardo Carnera di Domenico Chierico di Chiesa.» [APV, *Registro matrimoni della Parrocchia di San Samuele*, reg. XIV (1670-1757), c. 263 n. 1051].

[Giuseppe Falchi] olim marito della *quondam* Colomba Tambi, quale morì li 17 maggio 1743 in Genova, come da fede, dopo la sua vedovanza si portò a Milano, avendo dimorato pochi mesi in detta città per causa della sua professione di Comico, e finalmente s'invìo a Venezia dove capitò nel mese d'ottobre prossimo passato libero come da testi[moni] e suo giuramento. Et Anna Maria *quondam* Pietro Dimurat, Veneta, d'età d'anni 14 compiti c[h]'ha dimorato in Venezia dalla sua nascita sin al presente, ora abitanti ambidue nella Parrocchia di San Samuel, e sono liberi, e sciolti da ogni altra obbligazione o promessa di Matrimonio.⁵

Il giorno stesso compaiono in Cancelleria ad istanza di Anna Maria il fratello della sposa, Antonio Amurat *quondam* Pietro (veneto, d'anni 21, della parrocchia di San Samuele, «pictor»), e Antonio della Todesca *quondam* Giacomo (veneto, d'anni 33, della parrocchia di San Samuele, «fruttarol»); mentre a favore di Giuseppe Falchi testimonia Francesco Brembilla *quondam* Carlo (milanese, d'anni 27, della parrocchia di San Samuele, servitore di un ballerino), il quale avrebbe conosciuto l'attore nel Carnevale del 1743 a Genova e insieme nell'estate dello stesso anno si sarebbero andati a Milano, prima di far ritorno a Venezia.⁶ Di seguito Giovan Battista Chiarini *quondam* Filippo (d'anni 36, della parrocchia di San Samuele, di professione *guardaroba* di Ca' Grimani), precisa che Falchi si trovava a Venezia già dalla stagione 1742-43 e avrebbe seguito la compagnia nella *tournee* a Genova (dove muore la prima moglie) e Milano tra la primavera e l'estate del 1743.⁷

Un'ulteriore testimonianza dei registri *Examinum matrimoniorum* potrebbe giovare a un'ipotetica ricostruzione della compagnia Imer dopo la partenza della famiglia Sacco nel 1742. Infatti Dionisio Bortolo detto Pietro Gandini *quondam* Giovan Battista (veronese, di 47 anni, vedovo della Sig. Rosana detta Rosa Maria Spaziani, morta il 3 marzo 1739) sposa Maria Giovanna Togni *quondam* Francesco Maria (bolognese, di 29 anni compiuti, vedova del Sig. Giovan Battista Grazioli morto il 28 settembre 1733) il 19 marzo 1743.⁸ Il matrimonio è preceduto da un lungo periodo in cui vengono registrate in Cancelleria le prove dello stato libero: le prime attestazioni risalgono al 27 dicembre 1742, quando gli sposi «dalla loro rispettiva vedovanza sono andati girando per varie città e luoghi d'Italia per occasione della loro professione di Comedianti trattenendosi alcuni mesi in Bologna, Modena, Verona et altri luoghi e nel settembre prossimo passato sono capitati in Venezia dove hanno dimorato sin al presente, ora abitanti ambidue nella Parrocchia di S. Samuel e sono liberi e sciolti da ogni altra obbligazione o promessa di Matrimonio. *Vel*».⁹ Il 2 gennaio 1743 è il turno dei testimoni. Il primo è il napoletano Giacomo Scorzoni *quondam* Nicola (27 anni incirca, della parrocchia di Sant'Angelo), il quale attesta di aver conosciuto Pietro Gandini a Bologna 5 anni prima e di aver insieme a lui girato per varie città di

⁵ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 225, c. 39.

⁶ «Lo conosco dal Carnevale dell'anno passato in qua coll'occasione che ha recitato in Genova, dove mi trovavo anch'io col mio Padrone e verso l'estate dell'anno medesimo si siamo portati a Milano, essendosi fermati in detta città pochi mesi per occasione delle recite e poi nell'ottobre prossimo passato siamo venuti in Venezia. [...] Era maritato in Genova dove anco segui la morte di detta sua moglie e doppo la sua vedovanza non ha contratto altri impegni che li presenti in questa città.» [ivi, c. 39].

⁷ Ivi, c. 39: «Lo conosco dall'anno passato in qua che si trovavo in Venezia e nella Quaresima dell'anno passato, si siamo imbarcati per Genova, dove si fermassimo circa 3 mesi e poi siamo andati a Milano per occasione egli delle sue recite et io per impiego di guardarobba e doppo circa 3 mesi di dimora in Milano si siamo partiti per Venezia essendo qua capitati nel principio dell'ottobre prossimo passato [...] Era maritato e nel tempo che si trovavimo in Genoa segui la morte di detta sua moglie e doppo la sua vedovanza si mantenne sempre e da per tutto libero da altri impegni.».

⁸ APV, *Registro matrimoni della Parrocchia di San Samuele*, reg. XIV (1670-1757), c. 260 n. 1037: «Addi 19 Marzo 1743 / D.o Dionisio Bortolamio nominato Pietro figlio del *quondam* Giovambatta Gandino da Verona, fu marito della *quondam* Rosanna Spaziani e d.a Maria Giovanna Figlia del *quondam* Francesco Togni da Bologna, fu moglie del *quondam* Giovambatta Grazioli, amendue della nostra contrada, contrassero matrimonio *per verba de presenti*, nella casa del Reverendissimo Sig. Piev.o alla presenza del Reverendo Padre Giovan Batta Toseli Titolato e Sagrestano di Chiesa de Licentia, presenti Testimoni il Sig. Francesco Bonfante Special in campo *quondam* Gabriel e D. Marco Bonfante Galliner della nostra contrada.».

⁹ APV, Curia sezione antica, *Examinum Matrimoniorum*, reg. 223 c. 155.

Italia per otto mesi, prima di giungere a Venezia¹⁰. Di seguito compare Nicola Menegotto *quondam* Bortolo (veneto, di 29 anni, comico, della parrocchia di San Samuele), il quale asserisce di conoscere l'attore da più o meno 5 o 6 anni e la signora Maria Giovanna Togni da circa un anno e mezzo, perché tutti sono nella stessa compagnia di comici e per questo, ripete, sono andati girovagando per otto mesi in varie città d'Italia e da circa due mesi sono arrivati a Venezia. Finché il 16 marzo, tre giorni prima delle nozze, compaiono in Cancelleria i futuri sposi per giurare di persona il loro stato libero.

Quindi Pietro Gandini, facente parte di una compagnia di comici attiva a Bologna da circa 5 o 6 anni, ritorna a Venezia nel settembre 1742 e prende dimora presso la parrocchia di San Samuele; non sembra una pura coincidenza, ma il tassello mancante che si incastra proprio nel vuoto lasciato dalla partenza dei Sacco dal Teatro Grimani.

Nel volume *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII* Corrado Ricci attesta che effettivamente nel gennaio dell'anno 1738 Pietro Gandini arriva al Formagliari di Bologna e, secondo il memorialista settecentesco Antonio Barilli, la fama e la bravura del Brighella avrebbero garantito per più sere il *sold out* del teatro, sbaragliando la concorrenza e costringendo gli impresari del Malvezzi a recarsi a Venezia per cercare nuovi soggetti,¹¹ non solo, ma i direttori del Formagliari avrebbero cercato di convincere l'attore a trattenersi in città anche per la stagione successiva, ma si suppone invano, a causa di presunti impegni assunti da Gandini con la città lagunare.¹²

Grazie al documento rinvenuto presso l'Archivio Patriarcale si può affermare che l'attore Dionisio Bortolo Gandini sia assimilabile al celebre Brighella, Pietro Gandini, attivo al San Samuele durante gli anni trenta del '700, al quale Francesco Bartoli dedica una voce nelle *Notizie Storiche de' Comici Italiani*.¹³ Inoltre il debutto dell'attore alla *Comédie Italienne* di Parigi il 13 settembre 1745 (dove rimase fino al 1755), coinciderebbe con un probabile reintegro della famiglia Sacco nella compagnia Imer al San Samuele.

Sulla questione della non identificabilità tra l'attore Dionisio Bortolo, detto Pietro Gandini, in arte Brighella, e il marito dell'attrice Teresa Gandini, Francesco Gandini, erroneamente chiamato Pietro, si è già più volte espressa Anna Scannapieco.¹⁴ Non solo come dichiara la studiosa, nelle carte dell'Archivio Vendramin, si conservano due contratti d'assunzione di comici per il teatro di San Luca,

¹⁰ «Il detto Sig. Dionisio detto Pietro l'ho cominciato a conoscere già 5 anni in Bologna, come Capellano della Compagnia de Comici, avendo con esso Sig. Dionisio per lo spazio di 8 mesi circa girato varie Citta dell'Italia, cioè Modena, Verona, Mantova, Mirandola, Parma, Milano et altri luoghi, e da due mesi in circa sono venuto con esso lui e coll'altra Comp[agni]a in Venezia. E la detta Sig.ra Maria l'ho pur conosciuta in Bologna da circa un anno e mezzo, essendo anch'essa venuta colla nostra Compagnia nei detti nostri viaggi d'Italia.» [ivi, c. 155].

¹¹ RICCI, 1888, pp. 104-105.

¹² Ivi, pp. 103-104: «Ai primi di gennaio del 1738 giunse a Bologna Pietro Gandini. Questo comico veronese, che sosteneva per lo più le parti di Brighella, s'era fatto una fama straordinaria [...]. Il Barilli in poche parole conferma il ritratto che il Bartoli fa di Pietro Gandini e racconta il successo che ottenne sulle scene del Formagliari: 'Essendo giunto in questa città per passare a Venezia un famoso comico, detto Gandini, quale fa la figura di diversi personaggi con una prestezza e sveltezza non ordinaria, con mutare li linguaggi in tutte le forme, et in due che ha fatto prova del suo spirito nel *teatro Formagliari*: vi è stato un concorso così grande d'ogni genere di persone, che quel teatro non fu capace per tutti, e quegl'impresari hanno fatto grandi impegni e profferito una gran parte perché resti per tutto il carnevale, ma si crede che non resterà per avere l'impegno con Venezia'».

¹³ Contraddicendo quanto sostenuto da Giovanna Sparacello nel commento alla voce di Bartoli: «Allo scioglimento della compagnia Bertoldi seguì la partenza di Pietro Gandini per Parigi, dove pare che l'attore sia morto nel 1760. Nulla si sa del soggiorno parigino di Pietro Gandini, che non va confuso con Dionisio Gandini, autore e attore alla *Comédie-Italienne* di Parigi dal 1745 al 1755.» [BARTOLI, 2010, p. 257 n. 4].

¹⁴ «mentre il Gandini marito di Teresa che trova nella compagnia non va confuso con il ben più celebre Pietro Gandini, zanni 'trasformista' nella compagnia Imer nei primi anni dell'ingaggio goldoniano presso il teatro Grimani (è una recentissima 'scoperta', che documenterò in altra sede).» [SCANNAPIECO, 2014, p. 185 n. 59]. «Ad esempio: Non è Pietro ma Francesco [...], il Gandini di cui parliamo in riferimento all'attore della compagnia goldoniana del San Luca, e che nulla ha a che fare con il Pietro Gandini di cui ci racconta Bartoli, come anche Quadrio.» [SCANNAPIECO, 2014 (2), p. 102 n. 4]. «Il dato, di grandissimo rilievo, è sinora sfuggito agli studiosi, probabilmente perché nel documento citato da Croce si parla di una «Teresa Gantini» (e non «Gandini») e soprattutto del suo marito «Francesco» (e non come si è sempre pensato «Pietro»: [...]).» e «Si rinviene ad esempio la sottoscrizione «Francesco Gandini come legittimo procuratore di Teresa mia moglie» in un documento del 28 novembre 1750, relativo alla compagnia del San Luca». [SCANNAPIECO, 2015 (2), pp. 121-122 nn. 41 e 43].

in cui emergono i nomi di Francesco Gandini e di Teresa, sua moglie;¹⁵ ma anche tra le scritture presenti nel Fondo del Teatro Grande a Brescia si trovano due concessioni d'affitto per la compagnia del San Luca per le stagioni estate 1750 e 1751, in cui, ancora una volta, appaiono i nomi di Francesco e Teresa Gandini.¹⁶

La lettura delle *Memorie italiane* e dei *Mémoires*, non lascia dubbi. Pietro Gandini è il Brighella che Goldoni incontra quando, a seguito di Imer, giunge al San Samuele nel 1734,¹⁷ mentre il marito di Teresa è il Leandro del San Luca, ricordato da Zamaria della Bragola (ovvero lo stesso Gandini) nell'*Introduzione per l'apertura del teatro comico, detto di San Luca la sera de' 7 ottobre 1753*,¹⁸ di cui è ben noto il diverbio con Goldoni a termine del quale i due coniugi sarebbero partiti per Dresda. Quando il drammaturgo nei *Mémoires*¹⁹ o nelle lettere²⁰ si riferisce a Francesco Gandini, non specifica di aver già lavorato con il comico anni prima al San Samuele e soprattutto non rivela mai il nome proprio dell'attore (usa semmai questi appellativi: «Gandini, il Gandini, Monsieur Gandini, il marito [di Teresa Gandini]»).

È probabile che Pietro Gandini recitasse al San Samuele già prima del 1734 perché il suo nome compare in un documento datato Brescia, 29 aprile 1731, quando Giuseppe Imer, capocomico della compagnia di Ca' Grimani, prende in affitto per la stagione estiva 1731 il teatro dell'Accademia degli Erranti, sottoscritto da: «Giuseppe Imer detto Celio / Girolamo Ferrari detto Silvio / Pietro Gandini detto Brighella / Cecilia Ruti detta Diana / Andrea Cortini detto Pantalone».²¹

¹⁵ AV, Fondo Vendramin, 42 F 8/1, fasc. 26 (28 novembre 1750, contratto per Giuseppe Campioni e la nipote Giustina) e 30 (17 marzo 1753, contratto per Francesco e Teresa Gandini).

¹⁶ Brescia, 17 febbraio 1750, affitto per l'estate 1750 «a' Comici del Teatro di S. Luca di Venezia infascritti» ovvero «Antonio Vitalba affermo / Francesco Gandini per Teresa mia moglie affermo / Io Agostino Zaranini affermo / Io Giuseppe Campioni affermo / Io Francesco Rubini affermo / Io Pompilio Lorenzo Miti affermo / Io Felice Bonomi affermo quanto sopra / Io Cattarina Vitalba affermo quanto sopra / Io Francesco Cattoli affermo quanto sopra / Io Giovanni Verder affermo quanto in questo si contiene» [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 132]; ed ancora, Brescia, 14 febbraio 1751 si concede il teatro per l'estate ai comici del teatro di San Luca di Venezia «In fede / Teresa Gandini affermo / Cattarina Vitalba affermo / Antonio Vitalba affermo / Andrea Nelva / Io Francesco Rubini affermo quanto sopra / Francesco Gandini / Carlo Campi affermo / Io Francesco Cattoli affermo / Agostino Zaranini affermo / Giustina Campioni affermo / Io Giovanni Verder» [ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 135].

¹⁷ «Primo Zanni, cioè *Brighella*, Pietro Gandini Veronese, Comico di grandissima abilità, eccellente nelle Commedie, dette de' *Personaggi*, poichè è arrivato in una sola rappresentazione a cambiare diciotto volte d'abito, di figura, e linguaggio, e sostenere mirabilmente diciotto differenti caratteri. Egli è stato de' primi a far vedere sopra le scene queste trasformazioni istantanee, che sorprendono per la velocità, e diletmano per gli adornamenti, di Canzonette, di balli, di giochi, di facezie ed altre cose ridicole; spettacolo dilettevole, ma lontano dalla buona Commedia.» [EN, 2008, t. XIII, p. 233].

¹⁸ EN, 2011, pp. 90-1: «ZAMARIA Dela vostra compagnia ghe ne Xe morto nissun? / FLAMINIA Niuno per grazia del Cielo. / ZAMARIA E pur giera sta dito, che i aveva fato tre, o quatru dueli, che i s' aveva taggià el muso, sbusà la panza, che soggio mi? i ghe n'ha dito de quele poche^a. / FLAMINIA Oh, Signore, chi volesse badare alle ciarle; ogni anno ne inventano delle graziose. / ZAMARIA Cossa xe de quel vostro Leandro? De quello, che fa le parte da matto^b? / FLAMINIA Sta benissimo. Questa sera lo vedrà recitare. / ZAMARIA Sì? el xe qua? el xe vivo? gh'ho caro da galantomo. Poverazzo! ghe voggio ben come sel fusse del mio sangue. / FLAMINIA Avevano forse detto anche di lui qualche cosa? / ZAMARIA Una bagattela? I ha dito, che el poeta l'aveva mazzà. / FLAMINIA Non vi è mai stato un menomo che dir fra di loro. / ZAMARIA Xelo qua el vostro poeta? xelo vegnù a Venezia? / FLAMINIA È venuto certo. Sarà qui sulla Scena ad assistere alla sua commedia. / ZAMARIA Oh bella! Se i m'aveva dito de seguro, che nol vegniva più a Venezia, che el giera andà via, che el giera andà in Portogallo. / FLAMINIA Egli non è capace di mancare agl' impegni suoi. / ^a Questa, ed altre favole, eransi sparse per Venezia, nell'estate passata. / ^b Parla di se medesimo».

¹⁹ MN, I, II-XVII p. 317, II-XVIII p. 326, II-XIX p. 327.

²⁰ MN, XIV, lettera XXV al N.H. Francesco Vendramin (Venezia, 5 aprile 1755), lettera XXVII allo stesso (Venezia, 27 settembre 1755), pp. 190 e 193.

²¹ ASBs, *Teatro Grande*, b. 1, fil. A, fasc. 55.

Nelle *Memorie italiane* Goldoni conferma che nella Quaresima del 1738 Gandini venne licenziato dalla compagnia²² e forse non è un caso se nello stesso anno Antonio Sacco e famiglia approdano al San Samuele, quasi che i due comici, con i rispettivi parenti, si passassero di mano il testimone.

²² «anche il Brighella Gandini fu licenziato in quella Quaresima, e fu presto in suo luogo un certo Fortunato Colombo, il quale non aveva gli adornamenti del suo antecessore, ma sosteneva meglio il suo personaggio, e lavorava assai bene le Commedie dell'Arte.» [EN, 2008, t. XV, pp. 264].

Appendice 2

La scansione delle *sedici commedie nuove*

Di seguito si riporta un elenco delle *sedici commedie nuove* con dati relativi alla messa in scena e al numero di repliche, informazioni desunte dalle edizioni Bettinelli e Paperini:

Titolo della commedia		Messa in scena		
		Bettinelli:	Paperini:	Altre fonti:
1.	<i>Il teatro comico</i>	Tomo II	Tomo I «Commedia di tre atti in prosa scritta in Venezia nell'anno 1750, perché servisse di prima recita, come seguì nell'Autunno dell'anno medesimo: rappresentata prima in Milano nel mese di Settembre antecedente per la prima volta».	Lettera al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti, datata 'Venezia, 10 ottobre 1750': «Questa sera si dà principio colle <i>Femmine pontigliose</i> . Il mio <i>Teatro comico</i> è stato sentito due sere, ed ora fa parlare il popolo sui difetti delle commedie.» ²³
2.	<i>Le femmine puntigliose</i>	Tomo IV «Commedia recitata la prima volta in Mantova li 18 aprile 1750 con grand'applauso e molte repliche. Poscia in Milano ed in Venezia, dove fu replicata per otto sere di seguito».	Tomo III «Rappresentata per la prima volta in Mantova la Primavera dell'anno 1750»	
3.	<i>La bottega del caffè</i>	Tomo IV «Li due Maggio 1750 fu rappresentata per la prima volta in Mantova con fortunatissimo incontro, e fu parecchie volte ivi replicata. Lo stesso avvenne in Milano, e nell'Autunno e Carnovale susseguente fu per dodici volte replicata in Venezia.»	Tomo I «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Mantova la Primavera dell'Anno 1750».	
4.	<i>Il bugiardo</i>	Tomo IV «Li 23 maggio 1750 fu recitata per la prima volta questa Commedia nella Città di Mantova, e nell'Estate in Milano, e fu applaudita. In Venezia ebbe pure felice incontro nell'Autunno, e nel Carnovale susseguente, dove si fece recitare otto sere».	Tomo I «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Mantova la primavera dell'Anno 1750».	
5.	<i>L'adulatore</i>	Tomo IV Recitata per la prima volta in Milano il di primo Settembre 1750, indi in Venezia fra Autunno e Carnovale replicata diciotto sere. Applauditissima per tutto, dove la compagnia ne fece le rappresentazioni per lo più ricercate con molta avidità» ²⁴ .	Tomo II «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Mantova la Primavera dell'Anno 1750».	
6.	<i>Il poeta fanatico</i>	Tomo VII «Fu questa Commedia per la prima volta recitata in Milano il di 5 Settembre 1750, dove fu mediocramente applaudita. In Venezia fu recitata susseguentemente nell'Autunno e Carnovale, ed ebbe pienissimo incontro per 14 sere, ed in ogni altra Città dove fu rappresentata, riuscì aggradevolissima.» ²⁵	Tomo VIII «Commedia in tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Milano nell'Estate dell'Anno 1750».	

²³ MN, XIV, p. 173.

²⁴ Goldoni smentisce la Bettinelli ne *L'Autore a chi legge* della Paperini: «L'Adulatore non posso dire che sia stata Commedia universalmente dispregiata, ma non fu universalmente gradita. Piacque in Venezia, e fu rappresentata cinque, o sei sere, con moderato concorso. A Mantova poco piacque, ed a Milano meno» [MN, III, p. 1162].

²⁵ Righe sconfessate ne *L'autore a chi legge* della Paperini [MN, III, pp. 251-252].

7.	<i>Pamela</i>	Tomo V «Questa commedia fu applauditissima, e furono ricercate le repliche in ogni luogo dove si portò la Compagnia. In Venezia, fra l'Autunno e il Carnovale del 1750, fu replicata diciotto sere, e prima nell'estate si fece per la prima volta in Milano».	Tomo I «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Mantova la Primavera dell'Anno 1750».	Nei Notatori Gradenigo: «28 novembre [1750] Commedia nuova nel teatro di San Angelo, intitolata <i>La Pamela, o sia la virtù premiata</i> del Sig. Goldoni.» ²⁶
8.	<i>Il cavaliere di buon gusto</i>	Tomo VI «Si vide la presente Commedia per la prima volta la sera del di 11 Dicembre 1750 ed in seguito fu replicata sei sere. Fu applaudita moltissimo anche in altre Piazze.»	Tomo III «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia l'Autunno dell'anno 1750».	
9.	<i>Il giuocatore</i>		Tomo V «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».	Nei <i>Mémoires</i> Goldoni la colloca prima della Novena di Natale 1750, ma cadde in malo modo e non si rialzò mai più. ²⁷
10.	<i>Il vero amico</i>		Tomo IV «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'Anno 1751».	
11.	<i>La finta ammalata</i>		Tomo IV «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».	
12.	<i>La dama prudente</i>		Tomo VII «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».	
13.	<i>L'incognita</i>		Tomo VIII «Commedia di tre atti in prosa, rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».	
14.	<i>L'avventurier e onorato</i>	Tomo V «Fu posta in iscena il di 13 di Febbraio 1751, e replicata per otto sere, in Venezia. Ha piaciuto in ogni luogo dove si è recitata».	Tomo III «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».	
15.	<i>La donna volubile</i>		Tomo VIII «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia il Carnovale dell'anno 1751».	
16.	<i>I pettegolezzi delle donne</i>	Tomo V «Fu recitata la prima volta in Venezia l'ultima sera di Carnevale 23 Gennaio 1751. In seguito a Milano ed in Torino, unita al Dramma del <i>Re Pastore</i> del celebre Signor Abate Metastasio. L'Autunno e Carnovale susseguente in Venezia fu replicata 16 sere. Strepitosissimo è stato l'incontro che riportò questa Commedia anche dove non si vuol che il dialetto Veneziano sia inteso e gustato».	Tomo IX «Commedia di tre atti in prosa rappresentata per la prima volta in Venezia l'ultima sera di Carnovale dell'anno 1751».	

²⁶ NG, vol. I, c. 92 v.

²⁷ MN, I, pp. 281-282 (*Mémoires*, parte II, cap. IX).

PARTE PRIMA

CAPITOLO SECONDO

I TEATRI E LA FAMIGLIA GRIMANI DI SANTA MARIA FORMOSA

Appendice 3

Per una cronologia

- **30 settembre 1747:** incendio del San Samuele
- **1 ottobre 1747:** ricorso ai Provveditori di Comun, attraverso Zuanne Fiorini, per la vendita del fondo Fidecommesso del teatro incendiato.
- Vendita del fondo al pubblico incanto (**5 ottobre 1747**). Acquisto da parte di Zuanne Fiorini per i nomi che dichiarerà, per ducati 2.000 (**16 ottobre 1747**).
- **10 gennaio 1748:** Fiorini si accorda con Romualdo Mauro per le modalità della ricostruzione (pianta del teatro).
- **23 gennaio 1748:** Fiorini stipula un accordo con la N.D. Alba Giustinian Corner per assicurare il pagamento a Romualdo Mauro.
- **1 febbraio 1748:** Progetto del Teatro di San Samuele.
- **7 febbraio 1748:** *Intimatio* per l'affrancazione dei palchi al San Giovanni Grisostomo.
- **18 aprile 1748:** vendita da parte della N.D. Maria Foscarini e dei figli, i NN.HH. fratelli Grimani, alla N.D. Alba Giustinian Corner di beni per una somma di ducati 90.000.
- **maggio 1748:** affrancazione dei palchi al San Samuele e al San Giovanni Grisostomo // vendita dei palchi nel nuovo teatro di San Samuele.
- **12 dicembre 1748:** la N.D. Maria Foscarini, relicta del N.H. Zuan Carlo Grimani, affranca la N.D. Alba Giustinian Corner del livello istituito sul fondo del teatro di San Samuele. A loro volta, il **19 marzo 1750** i NN.HH. fratelli Grimani affrancano la madre del livello.
- **29 dicembre 1748:** crolla il tetto del teatro di Santi Giovanni e Paolo.
- **Autunno 1749:** Pietro Chiari è scritturato poeta per la compagnia Imer-Sacco-Casali.
- **11 giugno 1749:** Zuanne Fiorini acquista dai Provveditori di Comun il fondo del distrutto teatro di Santi Giovanni e Paolo.
- **27 aprile 1750:** contratto d'affitto tra Zuanne Fiorini e i NN.HH. fratelli Morosini di un fondo in contrada di Santa Marina (contiguo al dismesso teatro di Santi Giovanni e Paolo) per 29 anni, rinnovabile di altri 29.
- **Carnevale 1751:** *Dittico della Marianna* di Chiari al San Samuele e *L'opera in prova alla moda* di Fiorini al San Moisé.
- **9 giugno 1751:** atto di *Quietatio* tra Grimani e Fiorini.
- **Autunno 1751:** Galuppi-Goldoni al San Samuele con impresario Prospero Olivieri // Chiari-Imer al San Giovanni Grisostomo.
- **15 gennaio 1752:** Progetto per il rifacimento del teatro di Santi Giovanni e Paolo.
- **1 luglio 1752:** modifica del Progetto del Santi Giovanni e Paolo.
- **15 luglio 1752:** *Intimatio* agli interessati per la sottoscrizione del Progetto del Santi Giovanni e Paolo.

- **30 maggio 1752:** Angelo Mingotti subaffitta il San Moisè a Zuanne Fiorini per la stagione 1752-53.
- **Aprile 1753:** iniziano le trattative tra Giovanni Morinello e i NN.HH. Venier per l'acquisto del fondo sul quale sorgerà il teatro di San Benedetto.
- **Stagione 1752-53:** impresario del San Samuele è Antonio Codognato.
- **24 marzo 1753:** Mingotti subaffitta il San Moisè ad Antonio Codognato per la stagione 1753-54.
- **15 marzo 1754:** morte della N.D. Maria Foscarini vedova del N.H. Zuan Carlo Grimani.
- **25 aprile 1755:** Progetto del San Benedetto in cui compare padrone Giovanni Morinello per i nomi che dichiarerà.
- **9 dicembre 1755:** dichiarazione di Giovanni Morinello di aver agito per conto e nome dei Grimani.
- **26 dicembre 1755:** inaugurazione del San Benedetto con il dramma *Zoe* (di Francesco Silvani e Gioacchino Cocchi).
- **24 aprile 1756:** copia del Progetto del San Benedetto in compagnia padroni i NN.HH. fratelli Grimani.

Appendice 4

L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa

Fonti consultate:

ASV, *Barbaro*, reg. 20/IV, c. 146.

ASV, Avogaria de Comun. Matrimoni [A.d.C.M.], regg. 88/I, 89/II, 90/III, 91/IV, 92/V, 93/VI, 94/VII, 95/VIII e 96/IX.

ASV, Avogaria de Comun. Libro d'Oro [L.d.O.], regg. 52/II, 53/III, 54/IV, 55/V, 56/VI, 57/VII, 58/VIII, 59/IX, 60/X, 61/XI, 62/XII, 63/XIII, 64/XIV, 65/XV, 66/XVI, 67/XVII. Protogiornali del 1759 e del 1760 presenti presso la Biblioteca Marciana.

Il Campidoglio Veneto di GIROLAMO ALESSANDRO CAPELLARI, manoscritto It. VII, 15-18, c. 185 r., conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

BOTTACIN-RUGOLO, 2001 = FRANCESCA BOTTACIN E RUGGERO RUGOLO, *Alberi genealogici*, in *Villa Loredan-Grimani Avezzù a Fratta Polesine*, a cura di R. MASCHIO, Minelliana, Rovigo, 2001, pp. 152-157: 153.

Archivio Patriarcale di Venezia, Parrocchia di Santa Maria Formosa, Registri dei Battesimi, dei Morti e dei Matrimoni:

Battesimi:		Morti:		Matrimoni:
Registro I (1565-1580)	Registro IX (1694-1712)	Registro II (1576-1578)	Registro XII (1696-1709)	Registro III (1604-1615)
Registro II (1581-1603)	Registro X (1713-1732)	Registro III (1578-1596)	Registro XIII (1709-1725)	Registro IV (1616-1629)
Registro III (1604-1613)	Registro XI (1733-1748)	Registro IV (1597-1603) ¹	Registro XIV (1725-1738)	Registro V (1630-1640)
Registro IV (1614-1628)	Registro XII (1748-1765)	Registro V (1604-1611)	Registro XV (1738-1748)	Registro VI (1641-1665)
Registro V (1629-1648)	Registro XIII (1765-1789)	Registro VI (1612-1623) ²	Registro XVI (1748-1757)	Registro VII (1666-1678)
Registro VI (1649-1656)	Registro XIV (1789-1817)	Registro VII (1624-1630)	Registro XVII (1758-1766)	Registro VIII (1679-1714)
Registro VII (1657-1671)	Registro XV (1817-1830)	Registro VIII (1631-1646)	Registro XVIII (1766-1776)	Registro IX (1715-1778)
Registro VIII (1672-1693)		Registro IX (1646-1660)	Registro XIX (1776-1786)	Registro X (1778-1850)
		Registro X (1660-1672)	Registro XX (1786-1800)	Registri Curia per i Matrimoni Segreti:
		Registro XI (1673-1695)		Registro XXXIII n. 88 (1771-1776)
				Registro XXXIV n. 89 (1776-1778)
				Registro XXXV n. 90 (1779-1781)

¹ In data 8 luglio 1598 muore all'età di 78 anni Laura Grimani figlia di Vettore Grimani (nato tra il 1495 e il 1497 e morto il 1558) e Elisabetta Giustinian (matrimonio avvenuto il 25 settembre 1521). Vettore era figlio di Gerolamo Grimani di Antonio. Laura Grimani aveva sposato Benedetto Giustinian nel 1539. Cfr. Cappellari c. 185 r.

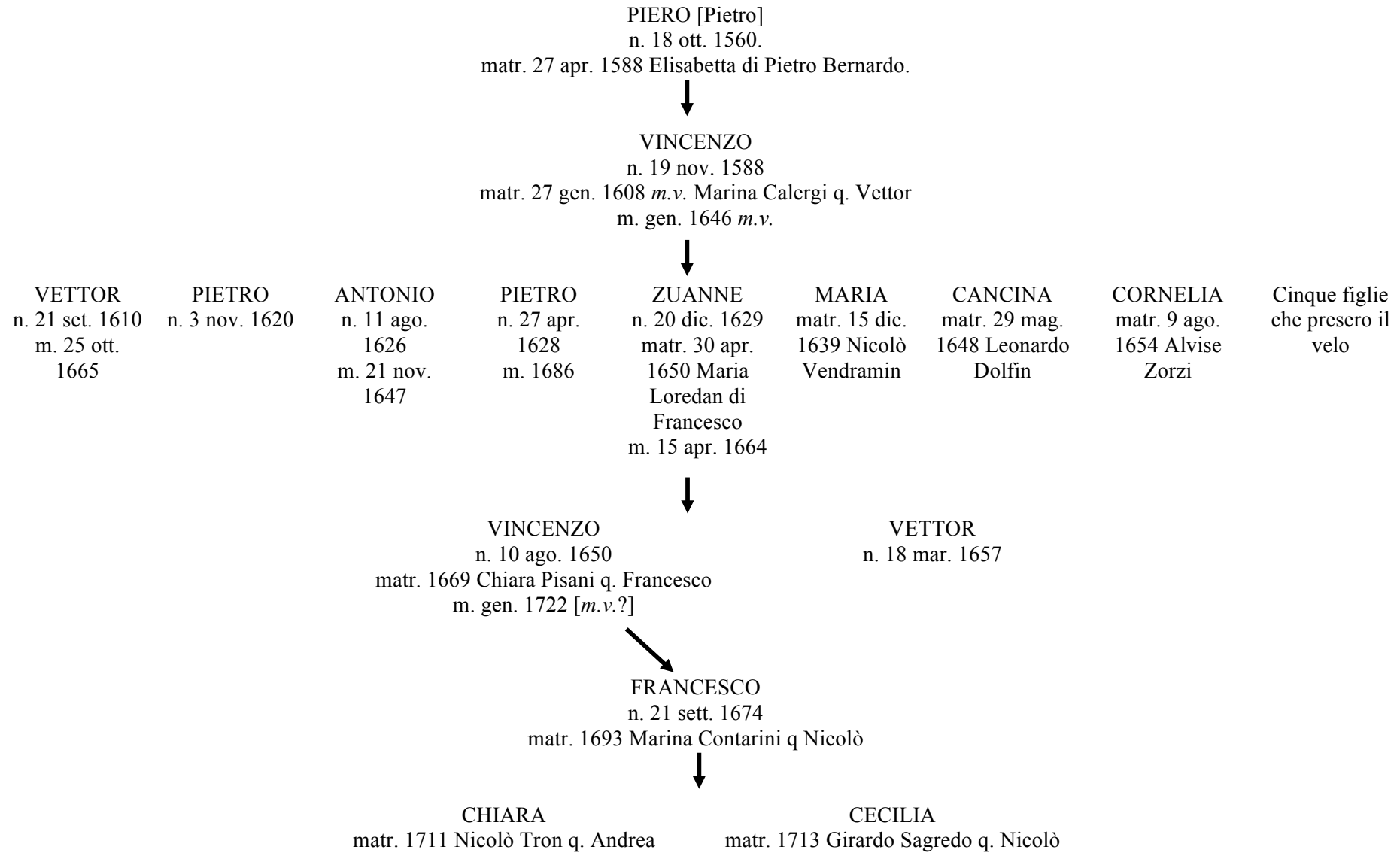
² «Adi 31 ott[o]bre [1616] / La CII[arissi]ma sig.ra Lara Grimani fu del III[ustrissi]mo et Rev[erendissi]mo Monsig[nor] Giovanni Amalata da febre già giorni 40 de anni 84 Visitata dal Ecc[ellentissi]mo Galdaldino.» Nata intorno al 1532, Lara di chi è figlia? «III[ustrissi]mo et Rev[erendissi]mo Monsig[nor] Giovanni» è forse Giovanni Grimani, figlio di Girolamo di Antonio e Elena di Francesco Priuli (8 luglio 1506-3 ottobre 1593), noto Patriarca d'Aquileia dal 1546?

<p>ANTONIO di Marin [Ramo di Santa Fosca] n. 17 gen. 1434 m. 7 mag. 1523 matr. 1458 Caterina Loredan fu Domenico Doge di Venezia 1521-1523</p>												
↓												
<p>CARDINALE DOMENICO m. 27 ago. 1523 Pres. Balla d'oro 1 dic. 1480</p>		<p>MARIN m. 1523 Pres. Balla d'oro 27 nov. 1478</p>		<p>GEROLAMO m. 1514 Pres. Balla d'oro 1484 30 nov. matr. 1488 con Elena Priuli di Francesco</p>			<p>VINCENZO m. 1535 Pres. Balla d'oro 1482 18 nov. matr. 1488 Elisabetta Soranzo fu Nicolò Testa il 16 dic. 1526</p>			<p>PIERO m. 1516 Pres. Balla d'oro 10 agosto 1484</p>		
↓												
<p>NICOLÒ A.d.C. pres. Balla d'oro 12 nov. 1512</p>		<p>ANTONIO m. 1527 Pres. Balla d'oro 1524 3 dic. matr. 1522 Elisabetta Pisani di Alvise</p>			<p>PAOLINA m. 15 giu. 1642 (di circa 88 anni) matr. 1579 con Federico Renier di Bernardo.</p>			<p>MARIA matr. 1514 con Giacomo Malipiero di Girolamo</p>		<p>[Luigi]</p>	<p>[Una figlia sposa Girolamo Paradiso]</p>	
↘												
<p>VINCENZO Domenico detto Spago [ramo di Santa Maria Formosa] n. 28 gen. 1524 (m.v.) m. 1582 matr. (1) 16 gen. 1541 - Lugezia Loredan di Gian Francesco - S. Biagio della Giudecca. matr. (2) 3 feb. 1557 - sposa Andrianna Emo di Giovanni.</p>												
↓												
<p>ANTONIO n. 27 ago. 1558 m. 29 gen. 1628 Vescovo di Torcello e Patriarca d'Aquileia</p>	<p>ZUANNE n. 18 lug. 1559 m. feb. 1592. Vescovo di Ferrara e Patriarca di Aquileia.</p>	<p>PIERO [Pietro] n. 18 ott. 1560 matr. 27 apr. 1588 Elisabetta di Pietro Bernardo.</p>	<p>DOMENICO n. 2 dic. 1561 m. 7 mag. 1617. Testa 18 ott. 1616. matr. 1583 Benedetta</p>	<p>VETTOR n. 3 dic. 1565. m. 16 dic. 1614. Testa 29 nov. 1614. matr. (1) 7 ott. 1591 Alba Gabriel di Marco</p>	<p>LUGREZIA matr. 30 giu. 1583 - Francesco Tiepolo di Alvise - S. Agnese</p>	<p>ADRIANA matr. 1574 Francesco Valier fu di Nicolò</p>	<p>CANCINA matr. 29 nov. 1592 - Girolamo Moro di Antonio. Testa 27 apr. 1598</p>	<p>PAOLA matr. 14 ago. 1579 - Federico Renier</p>	<p>CORNELIA matr. 12 giu. 1565 - Lunardo Emo</p>	<p>ISABETTA matr. 24 ago. 1564 - Andrea Molin q. Pietro</p>	<p>[GIULIO n. 1563 Vescovo di Torcello]</p>	<p>[Figlia matr. Andrea Dolfin]</p>

Testa 1623 e Cod. 1627		Ramo Grimani-Calergi.	Contarini di Zorzi.	matr. (2) 1600 Contarina Mocenigo di Marcantonio. matr. (3) 4 set. 1602 Elisa [Lisa] Contarini di Giulio.								
<p style="text-align: center;"> Dal Matrimonio con Alba Gabriel Dal matrimonio con Lisa Contarini </p>												
PIERO [Pietro] Gaspare Baldassar Melchior n. 23 gen. 1592	ADRIANA matr. 19 apr. 1610 N.H. Alvise Mocenigo fu di Toma - Santa Maria Formosa.		ZUANNE detto Spago n. 12 ago. 1603 b. 23 ago. 1603 m. 14 mag. 1663. Testa nel 1659. matr. 9 sett. 1625 – Paola di Pietro Badoer – San Giorgio Maggiore.	ANTONIO Alvise n. 19 ago. 1605 b. 23 ago. 1605 m. 21 dic. 1605	ANTONIO Gasparo Baldassar Melchior n. 20 mar. 1607 [?] b. 12 mar. 1607 m. [prima 21 mar.] 1659 matr. 17 feb. 1644, Elena del fu Lodovico Gonzaga, Borgaforte Mantova.	VINCENZO Tomaso n. 19 dicembre 1608 b. 29 dicembre 1608	ALBA Maria b. 14 feb. 1611 matr. 23 set. 1628 con il N.H. Piero Giustiniano di Daniel	GIULIO Baldisera Merchior n. 21 mag. 1614 b. 2 giu. 1614 m. 1 sett. 1615	[GIACOMO]			
<p style="text-align: center;"> ← ↓ </p>												
VETTOR Baldisera Gasparo n. 7 feb. 1628 b. 28 feb. 1628 m. 14 feb. 1630	ELISABETTA matr. 4 mar. 1645 con il N.H. Antonio Lando - Santa Maria Formosa		ZUAN CARLO n. 9 set. 1648 b. 18 mag. 1659 m. 22 giugno 1714 matr. (1) 11 feb. 1666 Maria di Vincenzo Pisani - S. Maria Zobenigo mart. (2) 9 feb. 1681 Ginevra di Francesco Manin - S.S. Redentore matr. (3) 12 feb. 1683 Maria di Michele Foscarini Santa Lucia		VINCENZO n. 26 mag. 1655 b. 18 mag. 1659 m. 26 set. 1710	ALVISE n. 30 lug. 1657 b. 18 mag. 1659	OLIMPIA matr. 25 giu. 1665 - Pirro Maria Gonzaga fu di Ottavio.	ADRIANA m. 20 mar. 1720 (a 63 anni circa) matr. 2 giu. 1668 - Zuanne Michiel fu di Marc'Antonio – San Giorgio Maggiore.				
<p style="text-align: center;"> ← ↓ </p>												
<p style="text-align: center;"> Dal Matrimonio con Maria Pisani Dal Matrimonio con Maria Foscarini </p>												
ANTONIO Maurizio n. 10 giu. 1668	ZUANNE Alvise n. 13 lug. 1672	VINCENZO Domenico n. 1 set. 1676	ELENA Antonia Maria Elisabetta	ELISABETTA Antonia n. 30 giu. 1687 b. 25 lug. 1687	ANTONIO Bernardo Gaetano Abate	CATERINA Adriana n. 10 nov. 1689	MICHIEL Zuanne Gaetano n. 2 gen. 1697	ALBA Maria n. 1 mar. 1698	ZUANNE Giuseppe n. 9 dic. 1699	ALVISE Maria Abate n. 15 ago. 1702	ZUANNE Filippo n. 23 ago. 1703	

b. 15 mag. 1669	b. 28 giu. 1676	b. 1 set. 1676 (14 maggio 1679) m. 8 gennaio 1748		n. 22 giu. 1686 b. 2 lug. 1686	matr. 16 feb. 1705 – Carlo Antonio Gambara fu di Lucrezio – Santa Maria Formosa	n. 20 ago. 1688 b. 6 set. 1688 m. 24 dic. 1743	b. 3 dic. 1689 matr. 20 feb. 1715 – Antonio Bernardo fu di Antonio – Santa Maria Formosa	b. 22 gen. 1697 m. 23 ago. 1775 matr. 31 gen. 1736 - Pisana Giustinian-Lolin di Almorò - Santa Maria degli Scalzi	b. 20 mar. 1698 matr. 27 set. 1718 – Alvisè Zanolio fu di Verità – Santa Maria Formosa	b. 19 dic. 1699 m. 9 feb. 1702	b. 27 ago. 1702 m. 13 nov. 1761	b. 6 set. 1703
↓												
MARIA Caterina n. 14 dic. 1736 b. 17 dic. 1736 m. 20 dic. 1736	MARIA Caterina n. 17 mag. 1738 b. 20 mag. 1738 matr. 4 ott. 1757 – Stefano Pietro Querini fu di Marc' Antonio – Santa Maria Formosa	ZUAN CARLO Pietro Giuseppe Francesco Baldassarre n. 28 giu. 1739 b. 30 giu. 1739 m. 27 set. 1792 matr. 6 lug. 1791 – Maria Chigi di Sigismondo - Genova	BENEDETTA Maria Caterina Veneranda Antonia n. 15 nov. 1740 b. 15 nov. 1740 (29 apr. 1741) matr. (1) 13 gen. 1759 – Duca Enrico Giuseppe Grillo-Santa Maria Formosa matr. (2) segreto 15 mag. 1780 – N.H. Nicolò-Gasparo Contarini fu di Zuanne	CATERINA Elena Maria n. 3 gen. 1742 b. 4 gen. 1742 (19 mag. 1742)	ELENA Maria Caterina n. 22 mar. 1743 b. 24 mar. 1743 matr. 9 giu. 1764 – Guido Bentivoglio fu di Alvisè. Polesella di Rovigo	ALMORÒ Angelo Francesco Maria Gasparo n. 30 ago. 1744 b. 2 set. 1744 m. 3 set. 1782 matr. 21 giu. 1778 – N.D. Chiara Catterina Maria Corner di Giovan Battista – S. Maurizio	ELISABETTA Maria Anna Caterina n. 31 ott. 1745 b. 3 nov. 1745 matr. (1) 6 giu. 1769 – Cesare Gaetani Principe del Cassaro – Santa Maria Formosa matr. (2) 27 feb. 1778 – N.H. Mario Savorgnan fu di Zuanne	ANNA Maria Caterina n. 10 mar. 1747 b. 12 mar. 1747 (19 ago. 1748) m. 13 ott. 1827	VINCENZO Maria Giuseppe Gasparo n. 15 ago. 1748 b. 19 ago. 1748 m. 26 sett. 1748			
↓				↓								
Michele Antonio Vincenzo n. 21 ago. 1792 b. 25 ago. 1792				Elena n. 29 mar. 1776		Pisana matr. 18 apr. 1804 con Antonio Maria conte Gallo						

ALBERO GENEALOGICO DEI GRIMANI-CALERGI



Albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa nel dettaglio

Ramo Santa Fosca

- Antonio di Marin

n[ato] 17 gennaio 1434

m[orto] 7 maggio 1523

matr[imonia] Caterina Loredan fu di Domenico nel 1458 [Cronaca Matrimoni]

Doge di Venezia dal 1521 al 1523

Figli di Antonio Grimani di Marino e Caterina Loredan di Domenico:

- Domenico Cardinale [primogenito di Antonio]

n. 22 febbraio 1461

m. 27 agosto 1523 [CAPELLARI, c. 185 r.]

Pres. Balla d'oro 1 dicembre 1480

1493 viene nominato Cardinale dal Papa Alessandro VI

Dal 1498 al 1517 Patriarca di Aquileia

Testa il 16 agosto 1523 [ASV, Savi sopra Conti, b. 100, fasc. 23 [fasc. 1], Ripudia dell'Eredità di Michele Grimani].

- Marin

m. 1523

Pres. Balla d'Oro il 27 novembre 1478 [DBI, Antonio Grimani di Marino (Voce a cura di Roberto Zago)]

- Gerolamo

m. 1514 [informazione tratta dal DBI alla voce di Antonio Grimani di Marino, a cura di Roberto Zago (anche per la morte dei fratelli Marin, Domenico, Vincenzo e Piero)].

Pres. Balla d'oro 30 novembre 1484.

matr. 1488 con Elena Priuli di Francesco

Figli: Vettor³, Marco, Zuanne (Patriarca d'Aquileia)⁴ e Marin

- Vincenzo

m. 1535

Testa il 16 dicembre 1526 [Atti Lorenzo Mandelli Protocolli busta 9281, cc. 63 e segg.]

Pres. Balla d'oro 18 novembre 1482.

matr. con Elisabetta Soranzo fu di Nicolò: 1488 [Cronaca matrimoni]

- Piero

m. 1516

Pres. Balla d'oro 10 agosto 1484

Testa il 5 novembre 1516 [ASV, Savi sopra Conti, b. 100, fasc. 23 [fasc. 1], Ripudia dell'Eredità di Michele Grimani].

Figli di Vincenzo Grimani di Antonio e Elisabetta Soranzo di Nicolò:

- Nicolò

A.d.C. pres. Balla d'oro 12 novembre 1512

³ Sposa nel 1521 la N.D. Zustignan. Uno dei quattro ambasciatori a Carlo V. Uno dei tre ambasciatori in Francia per la morte del re Francesco I. Morto il 22 agosto 1558. Ha un figlio, Antonio, Abate di Sesto.

⁴ Testa il 2 settembre 1592 [ASV, Savi sopra Conti, b. 100, fasc. 23 [fasc. 1], Ripudia dell'Eredità di Michele Grimani].

- **Antonio**

m. 1527: ammazzato da Giacomo Paradiso suo cognato
Pres. Balla d'Oro 3 dicembre 1524
matr. Elisabetta Pisani di Alvise nel 1522 [Cronaca Matrimoni]

- **Paolina**

m. 15 giugno 1642 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VIII, 15 giugno 1642 (a circa 88 anni)].
matr. con Federico Renier di Bernardo: 1579 [DBI, alla voce di Federico Renier a cura di Giuseppe Gullino]. Dal matrimonio non nacquero figli.

- **Maria**

In CAPELLARI, 185 r. e in ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 64, 18 aprile 1748.

matr. con con Giacomo Malipiero di Girolamo: 1514 [A.d.C.M., Cronaca Matrimoni]

In CAPELLARI, 185 r., sono presenti altri due figli:

- Luigi
- Una figlia che sposa Girolamo Paradiso

Ramo di Santa Maria Formosa

Figli di Antonio Grimani di Vincenzo e Elisabetta Pisani di Alvise:

- **Vincenzo di Domenico detto Spago**

n. 28 gennaio 1524 *m.v.* [L.d.O., reg. II, c. 153].
m. 1582 [BOTTACIN-RUGOLO, 2001].
Testa il 20 giugno 1567 [ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 63 e segg.].
matr. (1) con Lugrezia Loredan di Gian Francesco: 16 gennaio 1541 Chiesa di S. Biagio della Giudecca [A.d.C.M., not. 29 gennaio, contratti L. 6, c. 139 v.]. Da questo matrimonio non nascono figli.
matr. (2) con Andrianna di Giovanni Emo⁵: il 3 febbraio 1557 (notato il 21 settembre 1562) [A.d.C.M., reg. I, c. 148].

Figli di Vincenzo di Domenico Grimani e Andrianna di Giovanni Emo:

- **Antonio**

n. 27 agosto 1558 [L.d.O., reg. IV, c. 136].
m. 29 gennaio 1628 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VII, 29 gennaio 1628 (d'anni 70, ammalato di febbre da 20 giorni)].
Vescovo di Torcello e Patriarca d'Aquileia [Barbaro].
Testa nel 1623 con Codicillo del 1627⁶ [ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 63 e segg.; Schede Testamenti: Grimani Antonio Patriarca di Aquileia, 1623 25 marzo e 1627 21 gennaio *m.v.*, Atti Beacioni Fabrizio b. 56 – 58 / n. 52 – 4/4 – 4/5 – 4/6].

- **Zuanne**

n. 18 luglio 1559 [L.d.O., reg. IV, c. 136].
m. febbraio 1592 [Barbaro].
Vescovo di Ferrara e Patriarca di Aquileia [Barbaro].

- **Piero [Pietro]**

⁵ Muore il 19 luglio 1607 all'età di 75 anni [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. V, in data 19 luglio 1607].

⁶ In ASV, Savi sopra Conti, b. 100, fasc. 23 [fasc. 1] (Ripudia Eredità di Michele Grimani): Testa il 18 febbraio 1625.

n. 18 ottobre 1560 [L.d.O., reg. IV, c. 136].

matr. con Elisabetta di Pietro Bernardo: 27 aprile 1588 nella Chiesa di S. Paolo [A.d.C.M., reg. II, c. 127 v., not. 8 maggio].

Da costui discende il **Ramo Grimani-Calergi**.

- **Domenico**

n. 2 dicembre 1561 [L.d.O., reg. IV, c. 136].

m. 7 maggio 1617 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VI, 7 maggio 1617 (d'anni 57, ammalato di febbre da 22 giorni) e Barbaro].

matr. con Benedetta Contarini di Zorzi: 1583 [Barbaro].

Testa il 18 ottobre 1616 [ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 63 e segg.]

Pregadi Ordinario al Consiglio dei Dieci [Barbaro].

- **Vettor**

n. 3 dicembre 1565 [L.d.O., reg. V, c. 115 v.].

m. il 16 dicembre 1614 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VI, 16 dicembre 1614 (d'anni 49, ammalato di febbre da 24 giorni), Barbaro e ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 66v.]

Testa il 29 novembre 1614 [ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 66v. e ASV, Savi sopra Conti, b. 100, fasc. 23 [fasc. 1] (Ripudia Eredità di Michele Grimani)].

matr. (1) con Alba Gabriel di Marco⁷: 7 ottobre 1591 (notato il 14 ottobre) in casa a Santa Marina [A.d.C.M., reg. III, c. 131 v.].

matr. (2) con Contarina Mocenigo di Marcantonio⁸: 1600 [Cronaca matrimoni e Barbaro]. Da questo matrimonio non nascono figli.

matr. (3) con Elisa [Lisa] Contarini di Giulio⁹: 4 settembre 1602 in S. Giorgio Maggiore [A.d.C.M., reg. III, c. 133 r.]

Fu Dieci Offici e Capitanio a Vicenza [Barbaro].

- **Lugrezia**

In CAPELLARI, c. 185 r.

matr. il 30 giugno 1583 con N.H. Francesco Tiepolo di Alvise, in Sant'Agnesa [A.d.C.M., reg. II, c. 243 v.]

- **Adraina**

In CAPELLARI, c. 185 r.; attestata anche in BOTTACIN-RUGOLO, 2001.

matr. con il N.H. Francesco Valier fu di Nicolò: 1574 [A.d.C.M., Cronaca Matrimoni].

- **Cancina**

In CAPELLARI, c. 185 r.

matr. con il N.H. Girolamo Moro di Antonio: 19 novembre 1592, San Giorgio Maggiore [A.d.C.M., reg. III, c. 212 r. (notato il 29 novembre 1592)]

Testa il 27 aprile 1598 [testamento in atti di Beacioni Fabrizio, b. 56, n. 137].

- **Cornelia**

matr. con Lunardo Emo 12 giugno 1565 [BOTTACIN-RUGOLO, 2001].

- **Paola**

matr. con Federico Renier il 14 agosto 1579 [BOTTACIN-RUGOLO, 2001].

- **Isabetta**

⁷ Muore il 4 febbraio 1660 a 26 anni [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. IV, 4 febbraio 1600].

⁸ «Adi 3 Aprile 1601 / È stato condotto da Padova il Corpo della Clarissima Signora Cattarina Grimani consorte del Clarissimo Signo Vettor q. ser Vincenzo, d'anni 20 morta da febre fu amalata giorni 15.» [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. IV, 3 aprile 1601].

⁹ Lisa Contarini muore il 22 febbraio 1645 all'età di circa 60 anni [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VIII, 22 febbraio 1645].

matr. con Andrea Molin q. Pietro il 24 agosto 1564 [BOTTACIN-RUGOLO, 2001].

In CAPELLARI, c. 185 r.:

- **Giulio** n. 1563 Vescovo di Torcello
- Una **figlia** che sposa Andrea Dolfin

Figli Vettor di Vincenzo Grimani e Alba di Marco Gabriel:

- **Piero** [Pietro]

Non si è trovata notizia del Battesimo in Santa Maria Formosa, reg. II (1581-1603), Lettera P. n. 23 gennaio 1591 m.v. [L.d.O., reg. VI, c. 125].

- **Adriana**

Non si è trovata notizia del Battesimo in Santa Maria Formosa, reg. II (1581-1603).

Matr. con il N.H. Alvise Mocenigo fu di Toma: 19 aprile 1610 [A.d.C.M., reg. III, c. 197 v. (9 febbraio 1610)].

Figli Vettor di Vincenzo Grimani e Lisa di Giulio Contarini

- **Zuane detto Spago**

n. 12 agosto 1603 [L.d.O., reg. VII, c. 136].

b. 23 agosto 1603 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. II, let. Z].

m. 14 maggio 1663 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. X, c. 60 v. (di circa 60 anni, ammalato da febbre, gotta e catarro) e ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 69 v.]

Testa nel 1659 [ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 69 v.]

Testa il 1 dicembre 1661 [ASV, Savi sopra Conti, b. 100, fasc. 23, [fasc. 1] (Ripudia dell'eredità di Michele Grimani)].

matr. Paola di Pietro Badoer: 9 settembre 1625 nella chiesa di San Giorgio Maggiore [A.d.C.M., reg. IV, c. 192, not. 6 ottobre].

Fu Capitano a Verona, Vicenza e Bergamo (1639-40) [Barbaro]. Fu podestà di Verona nel (1649-)1650 [CAPELLARI, c. 181 v.].

- **Antonio Alvise**

n. 19 agosto 1605 [L.d.O., reg. VII, c. 136 v.]

b. 23 agosto 1605 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. III, lett. A].

m. 21 dicembre 1605 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. V, 21 dicembre 1605 (di 4 mesi, ammalato di spasimo da 20 giorni)].

- **Antonio** Gasparo Baldassar Melchior di Vettor Grimani e Lisa Contarini

n. 20 marzo 1607 [L.d.O., reg. VII, c. 137 (vi è un'incoerenza con la data del Battesimo)].

b. 12 marzo 1607 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. III, lett. A].

m. 21 marzo 1659 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. IX, c. 256¹⁰ e ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 69v.]

matr. Elena del fu Lodovico Gonzaga: il 17 febbraio 1644, a Borgaforte Mantova [A.d.C.M., reg. V, c. 128, not. 8 marzo 1663].

Fu abate di Rosazzo. Nel 1642 partecipò alla Guerra di Castro, dalla parte dei Barberini, prese Crispino, distinguendosi tanto da essere 'nominato nobile in campo'. Nel 1644 sposò Elena figlia del Marchese Luigi Francesco Gonzaga [CAPELLARI, c. 181 v.].

- **Vincenzo Tomaso**

n. 19 dicembre 1608 [L.d.O., reg. VII, c. 137 v.]

b. 29 dicembre 1608 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. III, lett. V].

¹⁰ «È stato condotto dalla Polesella il Cadavere dell'III[ustrissi]mo Sig. Antonio Grimani de anni 54. Morto da mal di punta. La cura di far sepelir sarà dell'III[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo Sig. Zuane Grimani suo fratello.»

- **Alba Maria**

b. 14 febbraio 1611 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. III, lett. A].
 matr. 23 settembre 1628 con il N.H. Piero Giustiniano di Daniel della Contrada di S. Barnaba¹¹ [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IV, lett. A. e A.d.C.M., reg. IV, c. 148 (not. 15 marzo 1629: si dice che il matrimonio sia avvenuto il 26 febbraio 1629 presso la chiesa di Santa Maria Formosa)].

- **Giulio Baldisera Merchior**

n. 21 maggio 1614 [L.d.O., reg. VIII, c. 121 v.]
 b. 2 giugno 1614 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IV, lett. G].
 m. 1 settembre 1615 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VI, 1 settembre 1615 (di mesi 19, ammalato di spasimo da 10 giorni)].

In CAPELLARI, c. 185 r.:

- Giacomo

Figlio di Zuanne di Vettor Grimani e di Paola di Pietro Badoer:

- **Vettor Baldisera Gasparo**

n. 7 febbraio 1628 [L.d.O., reg. VIII, c. 174 v.]
 b. 28 febbraio 1628 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IV, lett. V].
 m. 14 febbraio 1630 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. VII, 14 febbraio 1630 (di circa due anni, ammalato di febbre e catarro, morto in Vicenza)].

- **Elisabetta**

Non si è trovato l'atto di battesimo.
 matr. 4 marzo 1645 con il N.H. Antonio Lando della Contrada di S. Vidal [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. VI, lett. B (Betta) e A.d.C.M., reg. V, c. 144 r. (notato 28 settembre 1645, matrimonio 26 settembre 1645 nella chiesa di S. Giorgio Maggiore)].
 Cfr. ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 69 v.

Figlio di Antonio di Vettor Grimani e Elena del fu Lodovico Gonzaga:

- **Zuan Carlo**

n. 9 settembre 1648 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 61].
 n. 7 settembre 1648 [L.d.O., reg. X, c. 192 v.]
 b. 18 maggio 1659 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 61].¹²
 m. 22 giugno 1714 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XIII, c. 135 (di circa anni 66, caduto da Percossia e febbre giorni 52)].
 matr. (1) con Maria di Vincenzo Pisani¹³: 11 febbraio 1666 a S. Maria Zobenigo [A.d.C.M., reg. V, c. 151 r., not. 28 febbraio].
 matr. (2) con Ginevra di Francesco Manin¹⁴: 9 febbraio 1681 al S.S. Redentore [A.d.C.M., reg. VI, c. 130 v., not. 27 febbraio]. Da questo matrimonio non nacquero figli.
 matr. (3) con Maria di Michele Foscarini¹⁵: il 12 febbraio 1683 in Santa Lucia [A.d.C.M., reg. VI, c. 131, not. 23 febbraio].

¹¹ Giustinian detti dai Vescovi, ramo distaccato dei Giustinian detti Neoponte.

¹² APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 61: il battesimo viene registrato il 18 maggio 1659, insieme a quello dei fratelli Vincenzo e Alvise.

¹³ La N.D. Maria Pisani consorte del N.H. Zuan Carlo Grimani muore l'11 febbraio 1681 all'età di circa 28 anni, per colpo apoplettico [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XI, c. 186].

¹⁴ La N.D. Ginevra Manin muore il 15 dicembre 1682 all'età di circa 22 anni, per febbre e infiammazione [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XI, c. 222].

¹⁵ La N.D. Maria Foscarini muore il 15 marzo 1754 all'età di circa 87 anni, ammalata di mal di petto 'cattarale' reumatico [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XVII, c. 169 e foglio sciolto come copia tratta dal Libro dei Morti della Parrocchia di Santa Maria Formosa in Atti Zuccato – Protocollo testamento, b. 1277, c. 647 v., n. 229].

Capitano in Vicenza (1654) [Barbaro]; «senatore famoso per regia splendidezza» [CAPELLARI, c. 181 v.]

- **Vincenzo Cardinale**

- n. 26 maggio 1655 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 62].
- n. 15 maggio 1652 [L.d.O., reg. X, c. 192 v.].
- b. 18 maggio 1659 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 62].
- m. 26 settembre 1710

Nel 1677 venne nominato abate commendatario dell'abbazia cistercense di S. Maria a Lucedio, presso Trino, vicino Vercelli, grazie all'intercessione del duca di Mantova e del Monferrato Ferdinando Carlo Gonzaga [cfr. la voce nel DBI a cura di Antonio Borrelli e Barbaro]. Il 22 luglio 1697 venne nominato cardinale da papa Innocenzo XII. Il 1 luglio 1708 divenne Viceré di Napoli.
Cfr. CAPELLARI, c. 181 v.

- **Alvise**

- n. 30 luglio 1657 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 62]
- b. 18 maggio 1659 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 62].
- m. 29 gennaio 1656 [?] (d'anni 4, malato di mal di testa da tre mesi) [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. IX, c. 177].

- **Olimpia**

Non si è trovato nulla né nel registro Battesimi, né in quello Matrimoni di Santa Maria Formosa
In Barbaro è attestato il matrimonio con il marchese Pirro Gonzaga fu di Ottavio il 25 giugno 1665 (ma non vi è indicazione nel Libro d'Oro).
Figlia attestata in CAPELLARI, c. 185 r. e in ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 69.

- **Adriana**

Non si è trovato nulla nei registri Battesimi di Santa Maria Formosa.
m. 20 marzo 1720 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XIII, c. 150].¹⁶
matr. con Zuanne Michiel fu di Marc'Antonio: 2 giugno 1668 nella Chiesa di San Giorgio Maggiore [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. VII, lettera A, in data 28 aprile 1668 e A.d.C.M., reg. VI, c. 175].
Figlia attestata in ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 69.

Figli di Zuan Carlo di Antonio Grimani e Maria Pisani di Vincenzo:

- **Antonio Maurizio**

- n. 10 giugno 1668 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 427 e A.d.C.M., reg. XI, c. 182].
- b. 15 maggio 1669 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VII, c. 427].

- **Zuanne Alvise**

- n. 13 luglio 1672 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 95 e L.d.O., reg. XI, c. 183].
- b. 28 giugno 1676 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 95].

- **Vincenzo Domenico**

- n. 1 settembre 1676 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 99 e L.d.O., reg. XI, c. 184 v.].
- b. 1 settembre 1676 (14 maggio 1679) [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 99].
- m. 8 gennaio 1748 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XV, c. 333, in data 9 gennaio (di circa 72 anni, aggravato da vari incomodi e da dieci giorni sofferente di male di petto)].

¹⁶ «Adi 20 d[et]to [marzo 1720] / La N.D. Sig. Andriana Grimani, consorte del N.H. ser Zuanne Michiel K[avalie]r d'anni 63 in circa cad[u]ta da percossia g[ior]ni 33 in c[irc]a medico Odoni, e si stima la farà sepellir il N.H. suo Consorte con Cap[ito]lo.»

Figli di Zuan Carlo di Antonio Grimani e Maria Foscarini di Michele:

- **Elena** Antonia Maria Elisabetta

n. 22 giugno 1686 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 271].

b. 2 luglio 1686 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 271].

- **Elisabetta** Antonia

n. 30 giugno 1687 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 290].

b. 25 luglio 1687 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 290].

matr. con il N.H. Carlo Antonio Conte Gambarà fu di Lucrezio:¹⁷ 16 febbraio 1705 [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. VIII, c. 330].

- **Antonio** Bernardo Gaetano Abate

n. 20 agosto 1688 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 306 e L.d.O., reg. XII, c. 169 v.].

b. 6 settembre 1688 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 306].

m. 24 dicembre 1743 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XV, c. 196 (di circa 55 anni, malato «tubercoli nel polmone, mesi sedici»)].

Ebbe il titolo di abate e nel 1710 alla notizia della morte dello zio Cardinale Vincenzo, trovandosi in Roma, si portò a Napoli [CAPELLARI, c. 182 v.].

- **Caterina** Adriana

n. 10 novembre 1689 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 324].

b. 3 dicembre 1689 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. VIII, c. 324].

matr. con il N.H. Antonio Bernardo fu di Antonio: 20 febbraio 1715 Chiesa della Beata Vergine della Carità [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IX, c. 1 e A.d.C.M., reg. VII, c. 29 r. (9 marzo 1715)].

- **Michiel** Zuanne Gaetano

n. 2 gennaio 1697 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 64 e L.d.O., reg. XII, c. 171 v.].

b. 22 gennaio 1697 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 64].¹⁸

m. 23 agosto 1775 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XVIII, c. 267].¹⁹

¹⁷ GIANFRANCESCHI VETTORI, 1985, p. 29: «Nel XVIII secolo [...] Carl'Antonio Gambarà era il titolare di uno dei maggiori patrimoni dalle polizze d'estimo del 1723. Quarantenne a quella data, sposato ad Elisabetta Grimani, padre di nove figli, da quattordici mesi a sedici anni, doveva mantenere una servitù salariata composta da cinquantacinque persone più sedici persone, tra avvocati e procuratori, parte in Brescia e parte in Venezia, addette all'amministrazione. L'intero suo patrimonio era valutato «fiscalmente» 1.076.490 lire piccole. La proprietà fondiaria (4.437 più e 63 tavole) rappresentava la parte maggiore del capitale (713.339,5 lire piccole). Nel Territorio, inoltre, possedeva case e palazzi, valutati in 164.760 piccole; osterie, dazi ed altre attività per 11.932 piccole: giurisdizione feudale di Gambarà, 10.000 piccole: mulini, fienili, stalle ed altri stabili di varia natura, 121.695 piccole; compartecipazioni nelle ragioni d'acque, 54.124 piccole. Capitalizzando un simile patrimonio al 5% (valore medio per questo periodo), si ottiene una rendita di 59.909 piccole, sicuramente inadeguata a mantenere un tenore di vita confacevole al bisogno ed al prestigio della casata.»

¹⁸ «Adi 22 Genaro 1697 a N.D. / Michiel Zuanne, Gaetano fig[li]o del N.H. ser Gio. Carlo Grimani fu de ser Ant[oni]o, et della N.D. Maria Foscarini giugali, nato li 2 del cor[ren]te, Comp[ar]e il N.H. ser Dionisio Dolfin de ser Daniel 2°. di Contrà di S. Pantalon, Com[a]re Bona da Ca' Bon di Contrà di S[ant]a M[ari]a Nova, Battezo il Reve[rendiss]imo Sig. Pieva. Raddi.»

¹⁹ «Adi 24 detto [agosto 1775] / Il N.H. ser Michiel Grimani fu de ser Gian Carlo d'anni 79; da dieci g[ior]ni sorpreso d'un'improvvisa suppressione di Orina, seguitata da febre Inflammatoria terminò di vivere jeri sera all'ora una, e meza di notte come da fede del Medico Majer al N°. 606. Lo faranno sepellire li NN.HH. suoi Figli con Capitolo. Sepolto in Chiesa di S. Fran[ces]co nella sua Arca.» [trascrizione già in SELVATICO-LUCCICHENTI, 1997, p. 119].

matr. con Pisana Giustinian-Lolin di Almorò²⁰: 31 gennaio 1735 *m.v.* in Santa Maria degli Scalzi [A.d.C.M., reg. VII, c. 124 t., not. 28 febbraio].²¹

- **Alba Maria**

n. 1 marzo 1698 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 86].

b. 20 marzo 1698 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 86].

matr. con il N.H. Alvise Zanobio fu di Verità: 27 settembre 1718, Santa Maria Formosa [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IX, c. 24²² e A.d.C.M., reg. VII, c. 282 v. (6 ottobre 1718)].

- **Zuane Giuseppe**

n. 9 dicembre 1699 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 119 e L.d.O., reg. XII, c. 186 v.].

b. 19 dicembre 1699 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 119].

m. 9 febbraio 1702 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XII, c. 137 (di circa due anni, «morto da Fersa [rosolia o morbillo] giorni 6»)].

- **Alvise Maria Abate**

n. 15 agosto 1702 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 180 e L.d.O., reg. XII, c. 254 v.].

b. 27 agosto 1702 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 180].

m. 13 novembre 1761 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XVII, c. 169, in data 14 novembre (di 59 anni, ammalato da 30 giorni da un reuma acuto di petto)].²³

- **Zuane Filippo Abate**

n. 23 agosto 1703 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 200 e L.d.O., reg. XII, c. 254].

b. 6 settembre 1703 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. IX, c. 200].

Figli di Michiel di Zuan Carlo Grimani e Pisana Giustinian-Lolin di Almorò:²⁴

²⁰ La N.D. Pisana Giustinian Lolin muore il 3 luglio 1763: «Adi 3 Luglio 1763 / La N.D. Sig.ra Pisana Figlia del N.H. ser Almorò Zustinian Consorte del N.H. ser Michiel Grimani fu de ser Z[uan] Carlo d'anni 48 c[irc]a, amalata da due anni, e mezo da emorragia Uterina, Tumor Scirroso d'Utero, e d'Idrope secondaria obligata a letto mesi uno; mori questa Mattina all'ore 13 come da fede del Medico Majer al n°. 1890. La farà sepellir il N.H. suo Cons[or]te Cap[ito]lo. / Sepolta a S. Fran[ces]co nella sua Arca.» [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XVII, c. 239]. Testamento del 1 luglio 1763 in atti Domenico Maria Spinelli. Per il matrimonio vengono composte delle *Rime di vari autori in occasione delle felicissime nozze di Sue Eccellenze li Signori Michele Grimani e Pisana Giustiniani Lolin. Offerte in segno d'umilissimo ossequio da Domenico Lalli al merito distintissimo delli medesimi Sposi*, in Venezia, per Alvise Valvasense, 1736.

²¹ SELVATICO-LUCCICHENTI, 1997, p. 119: «Parrocchia di S. Vidal, *Registro dei Matrimoni 1728-1810*, 30 genaro 1735 M.V. (1736) / «Conseguita la dispensa delle solite Publicazioni per il matrimonio che intendono contrare il N.H. S. Michiel Grimani fudi Gio. Carlo fu di S. Antonio della Parochia di S. Maria Formosa, e la N.D. Pisana Giustinian Lolin di Almorò della nostra Parochia, Io D. Domenico Zugno Pievano e Canonico di S.Marco in casa della stesa ricevutone il loro scambievole consenso per verba de presenti li ho solennemente congiunti in matrimonio alla presenza del N.H. Ms Francesco Marin Zorzi Procurator di S.Marco fu di Marin della Parochia di S.Giminian,edel N.H. S. AntonioMichiel di Domenico di quela di S. Angelo; il giorno susseguente poi nella Chiesa delli R.R.P.P. Scalzi inter Missarum solemnità li ho benedetti presenti li sopradetti N.N.H.H.»

²² CAPELLARI, c. 185 r.: attesta il matrimonio di Alba con Luigi Bembo nel 1718.

²³ ASV, Notarile Atti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 12394, c. 85 r e segg., n. 238 (procura, 2 ottobre 1757): «Alvise Grimani fu Zuane Carlo spontaneamente costituisce in di lui legittimo Procurato e Commesso il N.H. Padre Marco Antonio Querini Monaco Benedettino. Al quale concede facoltà e autorità di comparire in veci di suo nome difronte aSua Eminenza il Cardinal Rezzonico Vescovo di Padova, e di ricevere l'Investitura della Capellania sine Beneficio semplice e retto nella Chiesa sine Oratorio Publico di Santa Maria di Fossaragna in Villa di Bovolenta Diocesi di Padova istituito dal fu N.H. Michiel Foscarini Procurator di San Marco con il Titolo di Beneficio Ecclesiastico e Ius Patronato e ad esso N.H. Alvise Abate spettante la Capellanania e Beneficio stesso»

²⁴ Seppur con qualche imprecisione nella ricostruzione dell'albero genealogico, Dorit Raines nota come tre discendenti della famiglia scelsero in matrimonio casate nobili ricche e influenti, ma fuori Venezia (Bentivoglio, Chigi e Savorgan). «Questa strategia matrimoniale, che considera l'acquisizione di una parentela nobile fuori Venezia al pari o addirittura d'importanza maggiore di quella dei patrizi veneziani e che così facendo, riduce il raggio d'azione clientelare della famiglia all'interno del gioco politico veneziano, può essere letta come un atto di

- **Maria Caterina**

- n. 14 dicembre 1736 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 68].
 b. 17 dicembre 1736 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 68].
 m. 20 dicembre 1736 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XIV, c. 339 (di giorni 6, ammalata di spasimo subito dopo la nascita)].

- **Maria Caterina**

- n. 17 maggio 1738 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 92].
 b. 20 maggio 1738 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 92].
 matr. con il N.H. Stefano Pietro Querini fu di Marc'Antonio: 4 ottobre 1757, Santa Maria Formosa [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IX, c. 334 e A.d.C.M., reg. VIII, c. 117 r., not. 13 ottobre 1757].
 Atto di Quietanza²⁵ e Contratto di nozze negli atti di Domenico Maria Spinelli, b. 12394, cc. 73 e segg., n. 232 (8 settembre 1757).

- **Zuan Carlo** Pietro Giuseppe Francesco Baldassarre

- n. 28 giugno 1739 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 115 e L.d.O., reg. XIV, c. 146 v.].
 b. 30 giugno 1739 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 115].
 m. 27 settembre 1792 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XX, c. 174].²⁶
 matr. con Maria Chigi di Sigismondo principe di Farnese: 6 luglio 1791 a Genova [A.d.C.M., reg. IX, c. 162, not. 3 ottobre 1792].

- **Benedetta** Maria Caterina Veneranda Antonia

- n. 15 novembre 1740 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 139].
 b. 15 novembre 1740 (29 aprile 1741) [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 139].
 matr. (1) con il Duca Enrico Giuseppe Grillo Mondragon, Condebergh, Brissel, Patrizio Genovese, Duca d'Angiullare, Marchese di Francavilla e Rottà: 13 gennaio 1759 – Santa Maria Formosa (per procura) [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IX, c. 343].²⁷
 matr. segreto (2) con il N.H. Nicolò-Gasparo Contarini fu di Zuanne: 15 maggio 1780 [APV, Matrimoni segreti, reg. 35, n. 90, cc. 340-344].

- **Caterina** Elena Maria

- n. 3 gennaio 1742 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 161].
 b. 4 gennaio 1742 (19 maggio 1742) [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 161].

- **Elena** Maria Caterina

sfiducia verso la Dominante e un disperato tentativo di trovare sbocchi sociali pari all'elevato rango proprio nel mondo della nobiltà di antiche radici feudali.» [RAINES, 2005, p. 359].

²⁵ Con questo atto Maria in presenza del padre e degli zii, difronte al notaio, in spontanea volontà, rinuncia a tutti i beni paterni, materni e fraterni, sororiali, di avi, proavi, zii, zie, e di qualunque altro genere, ascendente, discendente, trasversale, o collaterale li potesse, si per via di Testamenti, o Codicilli sin ora fatti, e pubblicati, che per donazioni, o successioni [...] Questo dichiara la N.D. Maria perché si dice paga e soddisfatta della propria dote e chiede però nel qual caso il marito morisse prima di lei di poter trovare alloggio nella casa paterna tenendo tuttavia la seguente quietanza e cessione ancora valida.

²⁶ «Adi 26 xbre [1792] / Sua Ecc[ellen]za il N.H. ser Gio. Carlo Grimani q. ser Michiel Patrizio Veneto d'anni 54 aggravato da malattia cronica con febbre lenta continua accompagnata da consunzione con oppressione di respiro, morì li 27 7bre prossimo decorso. Sepolto nella Chiesa Parrale di S. Pietro di Padova come da fede autentica firmata dal Sig. Fran[ces]co Sant'Agnese Cancellier pretorio e Prefeticio della su[ddet]ta Città con Sigilli Ducale. / Vedi fede della Cancelleria di Padova a c[ar]te N° 1.»

²⁷ ASV, Notarile Atti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 12394, cc. 195 e segg., n. 354, 20 dicembre 1758: Preliminare e contratto di nozze sottoscritto dal N.H. Alvise Mocenigo e i NN.HH. fratelli Grimani (Michiel, Alvise e Zuanne), per le nozze tra S. E. Don Enrico Giuseppe Grillo Duca dell'Anquillara Marchese di Franca Villa e Rottà (secondogenito del q. Eccmo Don Agabito Grillo Marchese di Clarafonte Duca di Mondragone) e la N.D. Benedetta Maria Catterina Grimani figli secondogenita di Michele Grimani. Ivi, cc. 199 v. e segg., n° 357, 10 gennaio 1758 *m.v.*, Quietatio. Ivi, cc. 200 v. e segg., n° 358, 11 gennaio 1758 *m.v.*, Presentazione di Lettera. ASV, Notarile Atti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 12395, c. 15 v., n. 365, 17 febbraio 1758 *m.v.*, Passaggio di gioielli. Ivi, c. 38, n. 390, Confessione di Dote (lire 17.703:14).

n. 22 marzo 1743 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 181].
 b. 24 marzo 1743 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 181].
 matr. con il N.H. Guido Bentivoglio fu di Alvisè: 9 giugno 1764 (notato il 1 agosto) alla Polesella di Rovigo [A.d.C.M., reg. VIII, c. 29 v. (1 agosto 1764)].

- **Almorò** Angelo Francesco Maria Gasparo

n. 30 agosto 1744 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 207 e L.d.O., reg. XV, c. 161].
 b. 2 settembre 1744 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 207].
 m. 3 settembre 1782 (nella Parrocchia di San Fermo a Padova) [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XIX, c. 219, in data 1 ottobre 1782 (di circa 38 anni, «amalato giorni 40 per sputo di sangue, e febre»)].
 matr. con la N.D. Chiara Catterina Maria Corner di Giovan Battista: 21 giugno 1778 – S. Maurizio [A.d.C.M., reg. VIII, c. 97 r. (notato il 9 luglio 1778)].

- **Elisabetta** Maria Anna Caterina

n. 31 ottobre 1745 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 228].
 b. 3 novembre 1745 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 228].
 matr. (1) il 6 giugno 1769 con il Sig. Eccellentissimo Cesare Gaetani Principe del Cassaro: Santa Maria Formosa [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IX, c. 435].
 matr. (2) con il N.H. Conte Mario Marchese Savorgnan fu di Zuanne:²⁸ 27 febbraio 1778 – Santa Maria Formosa [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. IX, c. 496 (o 469) e A.d.C.M., reg. VIII, c. 246 r. (notato il 21 marzo 1778)].

Nel 1786 muore Mario Savorgnan q. Giovanni Savorgnan, la vedova Elisabetta Grimani, rimasta sola con due figlie piccole, cerca di congelare i beni feudali da parte dell'autorità veneziana, con la richiesta di possibile successione per ventre pregnante, ma la domanda sfociò in un nulla di fatto, con la perdita da parte dei Savorgnan del Monte dei privilegi nobiliari e dei propri possessi feudali.

CASELLA, 2003, p. 202: «Elisabetta Grimani, figlia di Michele, sposa Mario Savorgnan. Alla morte di Mario (febbraio 1786) costui lascia due figlie femmine (Pisana e Benedetta, inabili a succedere al padre nel dominio deifeudi), la moglie Elisabetta invia la richiesta di congelare ogni definizione della successione denunciando – o meglio simulando – una gravidanza in corso.» Laura Casella inoltre cita una serie di documenti d'Archivio inerenti il Processo pubblico contro Elisabetta Grimani vedova di Mario Savorgnan per ventre pregnante del 23 novembre 1780 e del 1786. Sulla vicenda vedi: CARGNELUTTI, 1984, pp. 163-164 [*La 'difesa' della nobiltà*] e RAINES, 2005.

- **Anna** Maria Caterina

n. 10 marzo 1747 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 254].
 b. 12 marzo 1747 (19 agosto 1748) [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XI, c. 254].
 m. 13 ottobre 1827 [testamento datato 17 marzo 1827 in ASV, Fondo Grimani, b. 6, n. 113].
 Non deve essersi sposata e deve essere rimasta in famiglia.

- **Vincenzo** Maria Giuseppe Gasparo

²⁸ HUNECKE, 1997, pp. 271 e segg.: i Savorgnan di Santa Maria Formosa (II Classe) si estinsero nel 1780 con Mario di Zuanne. Lo Schröder nel 1817 menziona come ultima superstite Elisabetta Grimani di Santa Maria Formosa, che Mario aveva sposato poco prima di morire, che «sebbene fosse vedova e avesse già trentatré anni, gli aveva dato anche una figlia». Il registro dei matrimoni segreti della Curia, inoltre, menziona un figlio di Mario, sposatosi nel 1797. Non avendo titolo patrizio questo figlio non può essere nato dal matrimonio con Elisabetta Grimani. Hunecke conclude che Mario in precedenza fosse già stato sposato, ma non avesse fatto registrare il suo primo matrimonio. Per una bibliografia di Mario Savorgnan cfr. RAINES, 2005, pp. 355-358: 358: «Cercando nella parentela della famiglia Savorgnan e nei rituali clientelari del mondo politico veneziano, emerge non a sorpresa un illustre nome: Lodovico Manin, ultimo doge di Venezia e discendente di una famiglia di spicco di origine friulana. Manin si comporta da “paròn”, conducendo nel 1783 Mario in Collegio e assistendo nel 1784 da padrino al battesimo della seconda figlia; segni inequivocabili nel rito del broglio sociale e politico veneziano. La famiglia Manin usa i suoi legami di parentela con la famiglia Grimani di Santa Maria Formosa [Zuan Carlo Grimani, nonno di Elisabetta, nel 1681 sposò in seconde nozze Ginevra Manin, zia del futuro doge. Inoltre, nel 1770, Lodovico Manin partecipa al battesimo di Leonardo Michele Querini di San Leonardo, figlio di Stefano e di Maria Grimani q. Michiel, sorella di Elisabetta] [...] va aggiunto che la consorte di Lodovico Manin era Elisabetta del ram odei Grimani *dei Servi*, che apparteneva alla stessa linea, ramificata nel quattrocento, di Grimani di Santa Maria Formosa.»

- n. 15 agosto 1748 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XII, c. 5 e L.d.O., reg. XV, c. 161].
 b. 19 agosto 1748 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XII, c. 5].
 m. 26 settembre 1748 [APV, Santa Maria Formosa, Morti, reg. XV, c. 370: «di g[ior]ni 40 da spasimo sempre»].

Figli di Zuan Carlo di Michiel Grimani e Maria Chigi di Sigismondo principe Farnese:

- **Michele** Antonio Vincenzo
- n. 21 agosto 1792 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XIV, c. 36 e L.d.O., reg. XVII, c. 182 v.].
 b. 25 agosto 1792 [APV, Santa Maria Formosa, Battesimi, reg. XIV, c. 36].

Figli di Almorò di Michiel Grimani e Chiara Corner di Giovan Battista:²⁹

- **Elena**
 - **Pisana**
- matr. con Antonio Maria Conte Gallo: 18 aprile 1804 in Siena [APV, Santa Maria Formosa, Matrimoni, reg. X, c. 160].

²⁹ Sui NN.HH. Almorò Antonio Grimani e più in generale sulla famiglia Grimani nella seconda metà del XVIII secolo basilare è lo studio di Alessandra Sambo: SAMBO, 2000.

Appendice 5

La carriera politica del N.H. Michele Grimani

Registri consultati nel *Segretario alle voci. Elezioni Maggior Consiglio*:

- reg. 26 [1713-31]
- reg. 27 [1731-43]
- reg. 28 [1744-52]
- reg. 29 [1751-59]

Registri consultati nel *Segretario alle voci. Elezioni Senato*:

- reg. 22 [1719-1742]
- reg. 23 [1741-56]
- reg. 24 [1756-68]
- reg. 25 [1769-85]

	Elezione	Carica	Periodo di incarico			Predecessore	Registro e Carte
S.	15 gennaio 1721	Cinque savi agli ordini (6 mesi)	Ultimo mar. 1722			Lun.do Grim.i V Officii	Reg. 22 24v.-25r.
S.	Acque 27 febbraio 1722		Ultimo giu. 1723			M.co Foscarini Cazude	
M.C.	9 maggio 1723	Tre Esecutori alle acque (24 mesi)	23 lug. 1723	22 lug. 1725	22 giu. 1725	Z. B.a Malip.o c.	Reg. 26 118v.- 119r.
M.C.	26 aprile 1725	Tre Provveditori alle Pompe (12 mesi)	27 ago. 1725	26 ago. 1726	26 lug. 1726	Ger. Bolani	Reg. 26 54v.-55r.
M.C.	29 dicembre 1726	Tre Officiali ai dieci uffici (16 mesi)	28 gen. 1726	27 mar. 1728	27 apr. 1728	Vic.o Venier	Reg. 26 249v.- 250r.
M.C.	30 maggio 1728	Tre Provveditori alla Sanità (12 mesi)	12 lug. 1728	11 lug. 1729	11 giu. 1729	Lun.do Foscolo	Reg. 26 34v.-35r.
M.C.	18 dicembre 1729	Dieci Savi in Rialto (12 mesi)	3 mar. 1730	2 mar. 1731	2 feb. 1730	Piero Donà	Reg. 26 25v.-26r.
M.C.	17 marzo 1731	Tre Provveditori sopra i conti (12 mesi)	24 apr. 1731	23 apr. 1732	23 mar. 1732	Antonio Zacco	Reg. 26 28v.-29r.
M.C.	27 marzo 1731	Tre Provveditori sopra i conti (12 mesi)	24 apr. 1731	23 apr. 1732	23 mar. 1732	A.o Zacco	Reg. 27 27v.-28r.

M.C.	19 aprile 1740	Podestà a Verona (16 mesi)	Disp da M. C. 15 maggio 1740 ³⁰			I. Tiepoli di [?]	Reg. 27 191v.-192r.
S.	11 gennaio 1748	Provve. in zecca alla cassa dei Ori e Argenti (3 mesi)	10 aprile 1749				Reg. 23 88v.
S.	10 ottobre 1748	Depositario al Banco del Giro (3 mesi)	9 gennaio 1748				Reg. 23 98r.
S.	13 maggio 1749	Sette savi Procuratori alla Giustizia Nova (12 mesi)	12 maggio 1750				Reg. 23 48v.
S.	16 giugno 1750	Provveditor in Zecca al Pagamento dei Prò (6 mesi)	9 dicembre 1750				Reg. 23 93v.
S.	23 dicembre 1750	Sette Esecutori delle Deliberazioni del Senato (24 mesi)	22 dicembre 1752				Reg. 23 106r.
S.	28 dicembre 1752	Do' Conservatori del deposito (24 mesi)	27 dicembre 1754				Reg. 23 101v.
S.	4 gennaio 1754	Sette savi Provveditori alla Giustizia Nova (12 mesi)	3 gennaio 1755				Reg. 23 49r.
S.	15 settembre 1754	Do' Provveditori alle Beccarie (12 mesi)	14 novembre 1760				Reg. 24 54v.-55r.
S.	16 gennaio 1755	Tre Provveditori alle Fortezze (12 mesi)	15 gennaio 1756				Reg. 23 42r. e Reg. 24 41v.-42r.
S.	9 aprile 1757	Depositario al Banco del Giro (3 mesi)	8 luglio 1757				Reg. 24 97v.
S.	7 luglio 1757	Provve. in zecca alla cassa dei ori, e argenti (3 mesi)	El.o Cons.r		6 ottobre 1757		Reg. 24 88r.
M.C.	Dicembre 1757	Sei Consegiari di Venezia (12 mesi)	Cancello [?] 1 feb. 1757	Ultimo gen. 1758	Ultimo ago. 1758	Piero Priuli	Reg. 29 1v.-2r.
S.	18 settembre 1760	Tre Proveditori sopra i olii (24 mesi)	17 settembre 1762				Reg. 24 60v.-61r.
S.	17 novembre 1764	Tre Provveditori del Collegio della Milizia da Mar (12 mesi)	16 novembre 1765				Reg. 24 67v.-68r.
S.	20 settembre 1766	Tre conservatori della legge (12 mesi)	19 settembre 1767				Reg. 24 37v.-38r.
S.	9 aprile 1767	Sette Sopra Provvedi. alla Giustizia Nova (12 mesi)	8 aprile 1768				Reg. 24 48v.-49r.
S.	9 aprile 1768	Depositario al Banco del Giro (3 mesi)	P.te 16 lug. 66 poi conti[?]				Reg. 24 97v.
S.	16 aprile 1768 ³¹	Tre Proveditori Sopra i beni comunali (12 mesi)	15 aprile 1769				Reg. 24 80v.-81r.
S.	24 settembre 1768	Do' Provveditori alle Beccarie (12 mesi)	23 settembre 1769				Reg. 24 54v.-55r.
S.	29 settembre 1762	Do' Conservatori del deposito (24 mesi)	28 settembre 1764				Reg. 24 101v.
S.	22 settembre 1769	Due Provveditori alla giustizia vecchia (12 mesi)	26 settembre 1770				Reg. 25 64v.
S.	9 agosto 1770	Tre conservatori delle leggi (12 mesi)	8 agosto 1771				Reg. 25 74v.
S.	27 settembre 1770	Tre Provveditori alle fortezze (12 mesi)	26 settembre 1771				Reg. 25 104r.
S.	18 settembre 1771	Cinque Provveditori sopra danari (24 mesi)	17 settembre 1772 [?]				Reg. 25 85r.
S.	9 ottobre 1773	Depositario al banco del giro (6 mesi)	8 gennaio 1773				Reg. 25 48v.
S.	10 marzo 1774	Tre Provveditori all'armar (12 mesi)	9 marzo 1775				Reg. 25 98r.
S.	3 settembre 1774	Tre conservatori delle leggi (12 mesi)	+ ultimo agosto 1775				Reg. 25 64v.
S.	11 marzo 1775	Tre Provveditori alle fortezze (12 mesi)	+ 20 marzo 1776				

³⁰ Carica mai assunta. Supra *La situazione economica di Ca' Grimani di Santa Maria Formosa*, pp. 97-99.

³¹ Vincenzo Carlo Barizza / Michiel Grimani.

Appendice 6

La situazione economica: trascrizioni dei documenti d'archivio

PUNTO 1 – Procura a Filippo Pozzolana per i beni del Maggiorasco in Roma

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, cc. 297 v.-301.

Die Sabbati 27 Mensis Januariis 1747 [m.v.]

Nell'anno 1738 7 Febraro mancò di vita il q. Nob. Ho. Sier Vettor Grimani fu de s. Zuanne, ch'era possessore del Seniorato sive Magiorasco istituito da fu Eminentis[si]mo e R[everendissi]mo Cardinal Domenico Grimani, onde successe nel Magiorasco stesso il N.H. s. Vincenzo Grimani fu de s. Zan Carlo, quale pure passato a miglior vita a 8 del cadente Mese di Gennaro, aspetta però il Maggiorasco stesso al Nob. Ho. s. Michiel Grimani fu de s. Zan Carlo di lui fratello q. s. Antonio, q. s. Vettor, q. s. Vincenzo, q. s. Antonio, q. s. Vicenzo, che fu del Sed.mo D.D. Antonio Doge di Venezia, qual q. Vincenzo fu fratello di detto Em[inentissi]mo Heg[regi]o Cardinal Domenico, et il primo beneficato dal med[esi]mo di detto Magiorasco con il di lui Testamento. Dovendo però ora detto N.H. s. Michiel Grimani fu de s. Gio. Carlo fu fratello d'esso N.H. Sier Vincenzo ultimamente deffonto prenderne nell'Alma Città di Roma il possesso dal giorno 8 Gennaro cadente, in cui mancò di vita il detto N.H. s. Vincenzo ultimo possessore, per essigerne le rendite delle stesse, et liberarlo dai pregiuditi, che li fossero stati inferiti, et agire ciò, che anderà occorrendo.

Per quest'effetto comparso avanti me Notaro, e Testimonij infrascritti il detto

[c. 298 r.] Nob. Ho. s. Michiel Grimani fu de s. Zan Carlo, e spontaneamente con ogni modo migliore con che ha potuto e può ha costituito, et ordinato suo legitimo Commesso, e Procuratore il Sig. Filippo Pozzolana q. Famiano Comorante in Roma absente come presente A poter a nome di detto N.H. s. Michiel Costituente prender il possesso del sudetto Maggiorasco con le formalità solite, e consuete, giusto allo Stile di Roma in casi simili, e lo stesso possesso far intimar a cadaun debitore di Canone, affitto, et in qualsivoglia modo detentore, o illecito possessore de Beni di detto Maggiorasco allo stesso quovis spettanti, o pertinenti, il tutto incluso, e niente eccettuato.

Per il che le conferisce tutte quelle facultà et autorità che sono necessarie giusto allo stile di detta Città di Roma. Idem a poter far metter la lapide nelle Case proprietarie di detto Magiorasco, et in quelle, che allo stesso, o a detto Ecc[ellentissimo] Sig. Michiel Grimani Costituente venissero devolute, et ciò con il solito segno, et iscrizione solita mettersi nelle Case de SS. Proprietarij, et accettare [?] qualsivoglia della ragione di qualunque casa, et altri stabili situati in qualunque luoco, et in qual si voglia modo spettanti, et appartenenti a detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel Grimani Costituente, tanto per pagamento non

[298 v.] fatti di Canone, e qua indenii [?], quanto per non haver impetrato, o non riservato il consenso, et benepalato, in qualsivoglia alienazione, o hipoteca de Beni enghitueri [?] over per l'inosservanza de patti, risserve Miglioramenti da farsi, quanto per ogn'altra causa, che potesse accertarsi, in vigore dell'Istrumenti delle prime Investiture, o da altri disponenti da quelli, quali dessolazioni accettate di dette Case, e stabili poterne pigliare vero, reale, attuale, e corporale possesso, e quello preso, ritenerlo a nome di detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel Grimani di propria autorità di fatto, et senza alcun decreto di Giudice, e fare qualsivoglia atto possessorio denotante vero, reale, attuale e corporal possesso, e dichiarare il Dominio utile col diretto, consolidato, e far qualsivoglia altra protesta in ciò necessaria et opportuna, espetiam[en]te sta quod.

Protestare, che per l'absenza di detto Ecc[ellentissimo] Costituente da detta Città di Roma, non intende in modo alcuno pregiudicare al possesso, ma quello con animo e corpo a nome come sopra ritenere e continuare, e da chi sarà da bisogno far riconoscere per diretto Padrone e proprietario detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel e fare istanza per l'espulsione di qualsivoglia illecito detentore e Possessore, e dette Case, e Stabili a

[c. 299 r.] qualsivoglia persona, che vorrà pigliarle a piggione per il tempo, e tempi, et per annua piggione, et affitto responsabile et che parerà, e piacerà a detto Sig. suo Procuratore Constituito, con i patti, Capitoli, promissioni, et obblighi rinonzie d'Inquilinato, et altri necessarij, et opportuni soliti, e consueti, et che pareranno a detto suo Procuratore, Locare, affittare, dislocare, et relocare, tante volte quante bisognerà parerà, e piacerà al detto Sig. suo Procuratore, mantenere in quieto, e pacifico possesso li Conduttori, et affittuali delle dette Case, e Beni stabili da locarsi, e fare qual si voglia altra promessa necessaria et opportuna.

Idem con qualsivoglia persona sopra qualsivoglia lite, causa, differenza, et controversia per qualsivoglia causa mossa, e da moversi attiva, e passiva, transigere, et accordare componere, et rimettere, rilasciare, e condannare, o pure quelle con i suoi commessi emergenti, e dipendenti de Iure, et de fatto sive de Iure tantum, vel de fatto in qualsivoglia Arbitrii, Arbitratori, Amicabile compositori, Revisori, et calcollatori a quelle decidere, e terminare con le facultà, autorità, obblighi, promesse, patti, modi, e forme, che pareranno, e piaceranno a detto sig. suo Procuratore, tante volte sarà di bisogno compromettere et fare

[c. 299 v.] compromesso, et alla fine far dare, e promulgare li laudi, e sentenze, et quelli, o quello accettare, promulgare, e terminare, o pure da essi appellare, e reclamare, e dimandare l'arbitrio di un huomo giusto, o pure quelle far comettere, proseguire, et terminare, et fare qualsivoglia concordio, Transazione, Remissioni, condannazioni, relassazioni, et compromessi necessarij, et opportuni, et che paveranno a detto Sig. Procuratore,

et far ridure, et tassare, et liquidare, e far i Conti con qualsivoglia persona debitrice a detto Maggiorasco, si come anco far qualsivoglia quietanza, tanto pubblica quanto privata a favor di qualsivoglia persona. Idem li Canoni di dette Case, et altri Beni stabili e Laudemis delle rendite, et alienazioni che si faranno di dette Case, e Stabili tanto decorsi, et non pagati, quanto da decorrere per l'avvenire, si come anco per qualsivoglia altra somma de denari, e beni di qualità, e quantità da qualsivoglia persona per il passato dovuta, et che per li avvenire si doverà a detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel Grimani per qualsivoglia fitolo [?], raggione, e causa, et occasione della R[everendissimo]ma Camera Apostolica, qualsivoglia Mercante, Cassiero, Depositario, Banco, Ministri debitori, affittuali, Inquilini, Conduttori, et da chi sarà di bisogno, essiggere, ricuperare, et riscuotere et confessare d'averli ricevuti, essatti, e

[c. 300 r.] riscossi, et quelli havuti, et ricuperati, chi pagherà, et sarà di bisogno quietare in forma (etiam per patto) e fare qualsivoglia quietanza tanto pubblica, quanto privata, firmata etiam col giuramento, et qualsivoglia raggione, et azione a favore di chi pagherà, e sarà di bisogno con le clausole, cautele, et obblighi soliti, che pareranno, e piaceranno a detto Sig. suo Procuratore, cedere, e transferire p. et quelli che saranno debitori, et che non vorranno, o ricuseranno di pagare, o pure afferiranno il pagamento, poterli sborsare, e pagare per via di Giustizia, con tutte le strade della raggione, e rimedij del fatto necessarij et opportuni, et i medesimi fatti pigliare priggioni, carcerare, ritenere, arrestare, e farli levare in essecuzioni i loro beni, quelli tolti in essecuzione farli subastare, deliberare, sequestrare, vendere, adjudicare, e farseli dar in pagamento, e dimandarli in parte e diminuzione del prezzo, e quelli ottenere sino all'intera sodisfazione, e pagamento, quando sarà seguito, e che parerà, e piacerà a detto suo Procuratore, come sopra costituito consentire alla scarcerazione dei Carcerati, et arrestati, alla restituzione dei Beni tolti in essecuzione, alla revocazione di sequestri, et alla Cassazione e revocazione di qualsivoglia scrittura altro consenso necessario, li come anco poter dare qualsivoglia concorso necessario

[c. 300 v.] alle vendite, et alienazioni, che si faranno di dette Case, et ogn'altro Stabile posto in qualsivoglia loco, sotto la proprietà di detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel Grimani, con ricevere il laudemio come sopra, et con li patti, condizioni, et obblighi soliti, et altri, che pareranno, e piaceranno a detto Sig. suo Procuratore.

Et a maggior osservanza di quello si prometterà da detto suo Procuratore farne Rogare Instrumento, et Instrumenti per Atti di qualsivoglia Nodaro, con le solite clausole che pareranno, e piaceranno a detto Sig. suo Procuratore, e detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel Grimani Costituente e suoi eredi, beni, e ragioni obbligare, et hipotecare nell'anzela[?] forma della R[everendissimo]ma Camera Apostolica, et consentire alla rilassazione del Mandato esecutivo di una citazione sola in forma.

Idem a tutte, et single liti di detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Michiel Grimani costituente tanto Civili quanto Criminali, mere, e miste mosse, e da moversi, attive, e passite agitare contro qualsivoglia persona e comparire avanti qualsivoglia Giudice tanto ecclesiastico, quanto secolare, e diffender le raggioni di detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Costituente et anco articolare, dar posizioni, e rispondere a quelle date nell'atti, giurare suspetto, e sospettissimo qualsivoglia Giudice e Notaro, e far istanza per la deputazione

[c. 301 r.] d'altro in loco di quello allegato sospetto, dare la lista de Confidenti, e dipendenti e questo fare tante volte quante vorrà il caso, sicome anco giurare sospetto difesa [?] qualsivoglia persona, come ancora sopra la liquidazione de Beni, e pigliar qualsivoglia altro giustamento, lecito però, et onesto nell'anima di detto Ecc[ellentissimo]mo Sig. Costituente, et anco giurare di calunia, et appellare da qualsivoglia sentenza, e proseguir detta Appellazione con la clausola amplissima alle liti, et generalmente fare tutto quello potesse dare detto N.H. Costituente con la sua presenza. Con libertà anco al detto suo Procuratore di poter sostituire in vece sua uno, o più Procuratori con simile, o limitata autorità, e quelli reclutare [?].

Promettendo tutto quello sarà fatto da detto suo Proc[urato]re haverlo ratto [sic], grato, e fermo contro quello non fosse fatto qualsivoglia preteso, sollevando detto suo Procuratore da ogni danno, che gli potesse nascere pur la Procura sudetta, sopra le quali tutte cose, detto N.H. s. Michiel Grimani Costituente ha richiesto me Nodaro, a farne un Pubblico Instrumento di Procura et ius.

Actum Venetijs Rivialti in scriptoria mea presentibus D. Iosepho Mozzoni q. D. Floravantis et D. Ioanne Fiorini q. Ioannis Testibus.

PUNTO 2 – Ripudia dell’eredità di Zuan Carlo Grimani

Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77 [in realtà sul dorso si trova fasc. 23].

Una copia si trova anche in ASV, Fondo Grimani di Santa Maria Formosa, b.6, n. 106.

A di 20 Agosto 1714

Volendo io N.H. S. Vincenzo Grimani fu di ser Gio[vanni] Carlo tanto in mia specialità, quanto come Procurat[o]re del N.H. s Antonio Abate mio Fratello, appar Procura in Atti di Domino Antonio Fratina Nod[aro] V[enet]o de di 14 Luglio prossimo Passato con autorità e facultà sufficiente come in quella nec non facendo per nome del N.H. s Michiel altro mio Fratello che al presente si ritrova nel Collegio dei Nobili di Modena, per il quale promette che retificherà,³² nec non Io N.H. s Marco Badoer, come Procurator della N.D. Maria Foscarini relitta del q. N.H. s Gio[vanni] Carlo Grimani, come Tutrice, e Curat[ri]ce delli NN. HH. s Zuanne, e s Alvise Fratelli Grimani suoi Figlioli Pupilli procreati con detto qu. N.H. s. Gio[vanni] Carlo, come per

Terminaz[i]one di Tutela del Mag[istrat]o Ecc[ellentissimo] di Petizione 17 cor[ren]te, appar procura in Atti del Sig. Notaro Fratina del giorno di heri, repudiar l’Eredità del suddetto qu. N.H. s. Gio[vanni] Carlo Grimani, siamo comparsi avanti l’Illustriss[i]mi, et Ecc[ellentissimi]mi Sig. Proveditori de tre Savii sopra li Conti, ove dal Deputato a tal Carica ci fu addimandato quanto tempo è, che detto qu. N.H. è morto, dove, e se ha fatto Testamento; rispondiamo esser morto li 22 Giugno p[rossimo] p[assato] qui in Venezia, in Contrada di S[anta] M[aria] Formosa senza Testamento. Interrogati, se della Robba, che ha lasciato è stato fatto Inventario, e chi l’ha havuta. Rispondiamo: aver lasciato li Mobili descritti nelli Inventarii, che hora presentiamo, parte de quali sono soggetti a Primogenitura, e Fideicomissi rispettivi, e sopra altri di altra ragione libera saranno praticati li pagamenti di Dote. Interrogati se ha lasciati Ori, Argenti, Gioie e Danari contanti. Rispondiamo: quanto ha lasciato, è descritto nelli soprad[et]ti Inventarii. Interrogati se ha lasciato cosi in questa Città come fuori, Case, Possessioni, ovvero Livelli. Rispondiamo: aver lasciato li Stabili, Possessioni, e Livelli descritti negl’Inventari soprad[et]ti. Da quali apparisce li Beni soggetti a Primogenitura, e Fideicomissi rispettivamente, e li liberi, sopra quali tutti ci riserviamo le ragioni tutte a noi competenti, tanto per le Primogeniture, e Fideicomissi, quanto per reintegrazione de Fideicomissi, Doti et altro. Interrogati, se ha lasciato Capitali in Zecca o in altro Pubblico Magistrato. Rispondimo: esser il tutto compreso negl’Inventarii sopradetti. Interrogati, se ha lasciato crediti con Particolari Persone, e se ha lasciato scritti, scritture, o Libri d’alcuna sorte. Rispondiamo: quanto alli Crediti tutti quelli, che sono pervenuti sin ad hora a nostra notizia, sono descritti nelli soprad[et]ti Inventarii, sopra i quali pure, quando siano esigibili ci riserviamo l’esercizio delle sopravvenute nostre ragioni, e quanto alle Scritture, e Libri detratte tutte quelle, che consentono alli Fideicomissi, e Primogeniture, e Doti soprad[et]te, et per la reintegrazione sud[et]ta. Il rimanente tutto si presentano, nel presente Ecc[ellentissimo] Mag[istrato], e perciò Io N.H. s Vincenzo Grimani sud[et]to tanto in mia specialità, quanto come Proc[uratore] del N.H. s Antonio Abate mio Fratello, et per nome anco del N.H. s Michiel soprad[et]to altro mio Fratello, nec non Io Marco Badoer, come Proc[uratore] ut supra volontariamente, et liberamente repudiamo, rinunziamo, et rilasciamo l’eredità del Soprad[et]to N.H. ser Gio. Carlo Grimani, non volendo da quella in alcun tempo ricever beneficio, utile, né danno, comodo, né incomodo, et in fede della verità la presente sarà da noi sottoscritta con nostro giuramento.

Io Vincenzo Grimani fu di S. Gio[vanni] Carlo Grimani, tanto per nome Mio, quanto come Procurat[or]e, et per li Nomi ut supra affermo con mio giuramento come sopra

Io Marco Badoer, come Procurator, e per li Noi delle soprad[et]ti NN.HH. Pupilli, affermo quanto di sopra con mio giuramento

[All’interno si trova un fascicolo di Inventario dei beni e dei debiti datato 19 agosto 1714 registrato in atti del notaio Antonio Fratina da rendicontare ai Tre Savi sopra conti]

³² ASV, Savi Sopra Conti, b. 74, fasc. 77. In data 18 agosto 1714 si presentano davanti al Notaio Modenese Pietro Paolo Montanaro «L’Illustrissimo S. Giambattista Lotti Dott[or]e d’ambi le leggi, nob[il]e Modanese e dignis[simo] Lug[otene]te del Gov[ern]o di Reggio che sta a sedere nell’Infrascritto Loco, ha dato, decretato, da in Curatore e per Amatore all’Ecc[ellen]za del S Michiele della già Ecc[ellen]za ser Gio. Carlo Grimani Nob[il]e Veneziano presentemente degente nel Collegio de Nobili di Reggio Minori d’anni 25, magg. D’anni 17 presente e che fa la sua Dimanda Inf[rascritta] / L’Illustrissimo ser Grazio Gadi Dottore in ambi le leggi Sacerd[ot]e Modenese e pub[blic]o Lettore nell’ - - - Università di Mod[en]a degente anch’esso in d[et]to Coll[egi]o pres[en]te e che detta Cura accetta e promette di far le cose utili per detto Minore». Avendo avuto notizia della morte di Zan Carlo si intende costituire un mandatario in Venezia per ricevere l’Eredità con beneficio di stimare quale sia la scelta migliore, ovvero se accettare o rinunciare e repudiare l’eredità, dunque «qui presente detto ser Minore con l’assenso et autorità di detto Ser suo curatore e con l’Infrascritto solenità ha fatto, costituito e solenemente ordinato suo mandatario e Procuratore [...] Ecc[ellen]za del Ser Vincenzo Grimani fratello consanguineo del prenomato detto minore costituente Nob[ile] Veneziano».

PUNTO 3 – Ripudia dell'eredità del N.H. Michele Grimani

ASV, Savi Sopra Conti, b. 100. fasc. 23.

Adi 18 dieciotto settembre 1775

Cost[itut]i nel Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo da SS. Prov[editor]i Savi s[opr]a Conti li NN.HH. ser Z. Carlo, ser Almorò Ant[oni]o F[rate]lli Grimani furono de q. Michiel, e stante la morte seguita del sud. N.H. suo Padre li 23 Agosto p[rossim]o p[assat]o come appar dalla Fede della Chiesa Parochiale Colleg[iat]a, e Matrice di S. M. Formosa de di 16 cor[ren]te ripudiano, rinunciano, e rilasciano l'eredità Paterna, non intendendo ricever in tempo alcuno beneficio, ne maleificio, comodo, ne incomodo utile, ne danno dalla medesima, risservandosi però le di loro azioni, e ragioni Fideicomissarie, Primegeniture, e Dottali a che [manca: buco] sanguinis competter, et aspettar gli potessero et sic.

Gio. Carlo Grimani fu de ser Michiel aff[er]mo con giur[amento]

Almorò Ant[oni]o Grimani fu de ser Michiel aff[er]mo con giur[amen]to

[conclusione fascicolo:]

A p[ri]mo Giug[n]o 1776

Comparsi nell'Ecc[ellentissi]mo Pien Collegio li NN.HH. ser Giulio M. Soderini ser Bmco Gritti Ondi Proc[urato]ri, e savi s[opr]a Conti quali presentarono li retrosc[rit]ti Ripudianti, quali presentrono il solenne personale giuram[en]to nelle mani del S. S.ta.

Benedetto Apostoli Seg.

[fascicolo n. 1 compreso in fasc. 23]³³

Ill[ustrissim]i, et Ecc[ellentissim]i SS[ignor]i Proved[itor]i e Savj sop[r]a Conti

Ved[ut]e et exam[inat]e da me sottosc[ritt]o Fisc[a]le dell'Off[ic]io le carte tutte, che fur[on]o present[at]e nel p[resen]te Ecce[lentissim]o Mag[istrat]o dalli NN.HH. S. Z[uan]ne Carlo, e S. Alm[or]o Ant[oni]o Ill[ustrissim]i Grimani fur[on]o de S. Michel appartenenti all'Eredità del d[ett]o fu N.H. S. Michel Grimani, e repudiata dalli sunomin[at]i NN.HH. di lui Figlioli, et inunt.o p[ri]ma il Proc[ess]o formato in ord[in]e alle Leggi sop[r]a tale Repudia dal Fedeliss[im]o Bastian Combi Nod[ar]o dell'Off[ic]io Ecce[lentissim]o dell'Avog[ari]a ad hoc specialiter deput[at]o non manco umilm[ent]e al dover del mio Off[ic]io esponendo ossequioso

Come da autentica Fede della Parrochiale Colleg[iat]a Chiesa di S. M. Formosa di q[ues]ta Domin[ant]e rilevasi la morte del sunomin[at]o S. Michel Grimani fu de S. Zuanne Carlo successa li 23 Agosto 1775 pross[im]o pass[at]o, e dal Cost[itut]o di Repudia de NN.HH. S. Zuanne Carlo, e S. Almorò Ant[oni]o Grimani di lui Figlioli stato anot[at]o nel p[resen]te Off[ic]io li 18 7bre 1775 pur pross[im]o pass[at]o risulta essere stata dalli NN.HH. Illi Grimani fur[on]o de d[ett]o N.H. S. Michel Grimani che fu de S. Zuanne Carlo repudiata essa Eredità paterna dentro il periodo, e termine di mesi due in conformità di quanto viene precisamente dalle Leggi comandato in tale materia

Dalle Copie de Pub[blic]i Quaderni delli Mag[istrat]i Ecce[lentissim]i de SS[ignor]i Gover[nator]i dell'Entrade Pub[blich]e tratte sotto li 22 7bre 1775 pross[im]o pass[at]o da D[omin]o Piero Badoer Scr[iva]n per Lod.i e Savioni pur Sc[ri]va in d[ett]o Eccel[lentissim]o Mag[istrat]o aparisce il Deb[ito] di x[dec]ime e Campatici del sud[dett]o N.H. S. Michel Grimani fu de S. Zuanne Carlo, che fu de S. Ant[oni]o in summa di D. 26.895:6 e come da n° otto Cop[i]e legali et autentiche come sop[r]a tratte sottosc[ritt]e, e che restano inserte.

Così alli al.o Ecc[lentissim]o Mag[istrat]o de ragione per Bolette di Vino fallite esistenti al Mag[istrat]o de Proved[itor]i Sop[r]a Dazj apparisce Deb[ito]r il Defonto N.H. Grimani di D. 474:21 come da estratta autentica Cop[i]a in data 20 Settemb[r]e 1775 e segn[at]a da D. Ant[oni]o Olmo Nod[ar]o e che resterà inserta

Così in seguito pur dal[l]i Deb[iti] del d[ett]o N.H. Grimani verso il Pub[blico] rilevasi da al[tr]a Cop[i]a tratta dall'Estratto 5° de Boll[ett]e di Vino fallite e che esiste al Mag[istrat]o de Tre Savi sop[r]a Officj e segnata li 19 7bre 1775 da D. Iseppo Pavini Rag.o essere et aparir Deb[ito]r il N.H. S. Michiel Grimani fu de S. Zan Carlo de D 450:2 e come dalla Cop[i]a autentica, che pure resterà inserta ugualm[ent]e d'altre due marcata una 19 7bre 1775 segnata da D. Iseppo Lardoni Scri al Mag[istrat]o delle Cazude l'al[tr]a in data 11 De[ce]mbre pross[im]o pass[at]o segnata questa dal sunomin[at]o Pavini Rag.o Quad.r alla Casa Grande del sunumin[at]o Mag[istrat]o de Tre Savj sop[r]a Conti ed indicanti amendue che il Pred[ett]o N.H. Grimani quanto ad essa Cassa Grande e Mag[istrat]o Cazude non è altrimenti Deb[ito]r d'alcuna summa, così che li debiti del medes[im]o lasciati verso la Pub[blic]a Cassa esistano tutti al Mag[istrat]o Ecc[ellentissim]o de Gover[nator]i dell'Entrade sop[r]a Dazi, e sop[r]a Officj per Bolette di Vino, e formano in tutto l'osservabile Deb[ito] a publico discapito di D. 27.820:3 all'incirca, e col solo dibalim[ent]o, che la Partita ai S.a Dazj in summa di D. 474:21 abbracciar possa l'al[tr]a ai Sop[r]a Officj di D 450, e che in ogni modo la Perdita Pub[blic]a sorpassa sempre l'importare di D. 27.400 e tanti come sop[r]a, e come indicano l'inserte tratte da respet[tiv]i nomin[at]i Pub[blic]i Quaderni segnati, e firmati come è stato detto.

³³ Integrato e controllato con un'altra copia di Inventario sempre presente in fasc. 23.

La facultà da d[ett]o N.H. Grimani lasciata consiste nelli Mobili di Venezia e di Fuori registrati nel Inven[tari]o prod[ott]o in off[ici]o, et esistente negl'Atti del Pub[blic]o Nod[ar]o Ven[et]o S. Dom[enic]o Spinelli e marcato del g[ior]no 13 7bre 1775 pur pross[im]o pass[at]o.³⁴

Oltre li surifer[it]i Mobili lasciò doppo di se li seguenti Beni Stabili

In Ruga Giuffa a S. M. Formosa

Un Palazzo Domenic[a]le

Casa vicina al sud[ett]o in due Affittanze

Casa e Bott[ega] Vicina

Al[tr]a sim[il]e e Bottega

Al[tr]a casa in due solleri

Casa dietro al Palazzo in 2 Aff[ittan]ze

Bottega in d[ett]o loco da Fabro

S[a]n Bortolamio

Metà di Casa e Bott[eg]a, e due Botteghini

Al[tr]a Bott[eg]a con Volta

Al[tr]a Bott[eg]a pure con Volta

S[a]n Salvador in Campo

Casa in tre Affittanze.

S[a]n Basso al Ponte dell'Ang[el]o

Casa in due Affit[an]z[e].

Casa vicina

Al[tr]a Casa in 2 solleri e Bott[eg]a

In Casaria a Rialto

Bott[eg]a n° tre

S[a]n Samuel

Liv[ell]o sop[r]a il Fondo del Teatro

Al[tr]o Liv[ell]o Sop[r]a Casa Vicina

S[a]n Marcuola

Una Ruga di Case n°20 [nella Calle di Faccia al Ponte dei Ormessini]

Magazenetto in d[ett]a Calle

Al[tr]a Casetta [in Calle del Ludio]

Ponte di Noal

Metà di Casa, e Bott[eg]a [a piedi di detto Ponte].

Casa Grande ivi vicina [nella Calle Vicina Guarda Sopra Rio]

S[a]n Vio Corte del Sabbion

Case n° 3 diroccate

Livello sop[r]a Fondi del Forno in d[ett]a Calle

In Birri Calle Stella

Casa in due apartamenti

[In fondi Calle della Testa verso le fondamenta]

Terreno di legname dove era il Teatri di S[an]ti Gio[vanni] e Paolo³⁵

Casa vicina in due Apartam[en]ti.

Casa e Bottega compresa nell'Osteria della Donzella in Calle della Torre a Rialto

In Contrade di S[a]n Moisè in Fressarin in Corte del Luganegher

Casa in P[ri]mo Soler

D[ett]a 2d° Soler

Magazini due vicini alla Riva

Al[tr]a Casa

Al[tr]a Casa

Al[tr]a Casa

Al[tr]a a Pepian

Livello con il [Reverendo] Cap[ito]lo di [della Chiesa di] S[a]n Moise si scode dalli NN. HH. Flli Corner

Palco n° 26 2d.o Ord[in]e Teatro S[a]n Lucca

D[ett]o n° 27 Pepian Teatro S[a]n Angelo

D[ett]o P[ri]mo Ord[in]e Lett[er]a A Teatro S[a]n Cassan

Casa in Chiosa serve per Doana di Transito

Oriago s[opr]a la Brenta

Casino Grande

³⁴ ASV, Notarile. Atti, Domenico Maria Spinelli, b. 12402, n. 129, 13 Settembre 1775, cc. 1801 r. -1804 v. (Inventario dei mobili esistenti nel Palazzo Domenicale posto in contrada di S. Maria Formosa).

³⁵ Dal Groppo si legge (Notizia generale de' teatri della città di Venezia. Venezia. Pietro Savioni, 1766, p. 10): «ora è poco men che affatto distrutto, e miseramente cambiato in vil magazzino di botti».

Altri n° tre
 Due Possessioni [una a Oriago e l'altra a Barbiago]
 Casetta o sia Bott[eg]a in d[ett]o Loco
 Due Livelletti sop[r]a Fondi dell'Osteria della Torre in Padova
 Campi a Bovolenta, e Conselve
 Casa Grande con Orto e Terra a Bovolenta si scode Livello dalli Eredi Berardelli
 Quarta Parte delle porte di Strà
 Alli tre Porti
 Vigne n° 6 con case
 Più Campi ad uso di Vigna con Fabriche
 [Ovvero: Detta – n° 4 - Simile
 Detta – n° 8 - Simile
 Detta – n° 9 - Simile
 Detta – n° 10 - Simile
 Detta – n° 13 – Simile
 Altra Detta la Boaria
 Altra Vigna
 Campi n° ad uso di Vigna con Fabriche
 Campi n° Simile]
 Dadie con le Comun[it]a di Mestre Verona clero [di Verona], Ceneda Terzo e Bellun
 Alla Polesella sotto Rovigo
 Casa Domi[nica]le Adiacenze Brollo Orto Giardino ed al[tr]o. [cioè Barchesa, e Cortivo davanti, Corte Cinta di Muro, e Campi N° 5. Circa. Forestaria, Barchesa, et Altra Fabricha Annessa, Tereno Ortivo, di quarti due, Careve, e Giardino Ridotto ortivo di Campi n° 11 circa e Brollo]
 Terra con Fabriche d[ett]a il Magarin
 Bott[egh]e n° 32 con sotto Portici e Senza
 Al[tr]e Botteghe 4 davanti la Casa Dom[inica]le
 Botteghe n° 3 sopra l'Arzere del Po
 Al[tr]e Botteghe dove si fa Ostaria Pistori
 Al[tr]a Casa d'Ostaria
 In Frassinelle nel Comun delle Salvadeghe
 Possess[ion]e con Fab[brich]e nomin[at]a la Pigozza
 Altra Possess[ion]e d[ett]a la Calergia con Fabriche
 Campi n° 5 Prativi
 In Ferrarese in Villa di Recano
 Una tenuta nomin[at]a la Valle di 3 Possess[ion]i.
 Un Luogo detto le Porcarole
 Ius di riscuotere il nono sop[r]a Beni
 Casette n° 3 un Chiesure e Botteghino
 Una Praderia nominata la Carossa
 Pezza di Terra d[ett]a il Saragino
 In Guarda Veneziana
 Possessioni n° 3 [nominata la Madonina] con Fabriche
 Casa dove si fa Beccaria, e Forno
 Brollo in d[ett]o luoco
 xmā sop[r]a una Posses[sion]e d[ett]a la Samiola
 Casa e poca terra in Villa Marsana Livell[at]a.
 Decimete diverse nel Com[u]n delle Selvadeghe
 In Cariaro sotto Rovigo
 Una tenuta nomin[at]a la Viezze di 4 Possessioni [dette la Malvezza, la Marchesana, la Bottacina e la Viezze]
 Casa e Pezza di Terra livellati
 Casa ove si fa Ostaria in Villa di Racano
 Liveletti diversi nel Com[u]n delle Salvadeghe, e Pollesela
 Utili delle Banche del Mercà alla Polesella
 Rendite in Roma di Canonici, et affitti
 Sotto Loreo
 Una Tenuta nomin[at]a la Grimana di 4 Posses[sion]i con Fabriche Campi bassi Valle, e Livelli
 Campi in Adria [detti la Pignatta] livellati
 Metà di Posses[sio]n in S[a]n Martin d'Anguillara con Fabriche, Ius d'Osteria, Beccaria, Forno
 Riscoss[ion]i sop[r]a Pub[bli]ci Dep[osit]i come segue
 Al Dep[osit]o Noviss[im]o D. 24:22 per Ratta
 Camarl[engh]i di Com[u]n D. 54:12 per Ratta
 Pro' in Cecca D. 60:6 per Ratta assegnati a Manssionerie

Dazio del Vin D. 21 per Ratta

Pro' in Zecca D. 133:8 per Ratta

Teatro di S[a]n Gio[vanni] Grisostomo con Palchi, Scena, Ingressi, Regressi, e Casa vicina

Cassette n° 28 a Pepian et in sollar in Padova nella Corte Prefettura in p[art]e diroccate

Un Cap[ita] di D. 2.400 invest[it]o a D. Ben[edett]o Beccari q.m Andrea, et ipotec[at]o alla Cau[zion]e alla Commissaria del fu Ill. Proc[urato]r Corner

Caratti n° 5 del n° di 12 d'un Segno di Miniera indicante Rame nel Capitaniato di Soldo Teritt[ori]o Bellunese e come da Investitura

Al[tr]a Investitura di Miniera di Piombo in d[ett]o Capitaniato

Palco nel Teatro di S[a]n Samuel nel 4° Ord[in]e n° 17

Altri due in d[ett]o Teatro 3° Ord[in]e n° 4 e n° 29

4.a Parte del Palco n° 33 3° Ord[in]e in d[ett]o Teatro

Al[tr]o Palco nel 4° Ord[in]e nel Teatro di S[a]n Bene[de]tto N° undici

E come da Invent[ari]o et Agg[iunt]a tutto giurato da d[ett]i NN.HH. Illi Grimani Repudianti con sottoscrizione di loro pugno veduti ed esaminati con altri due Inventari pure egualm[ent]e giuratamente sottsc[ritt]i indicanti uno la Summa delli Deb[it]i verso private Persone del N.H. S. Michel loro Padre per la summa sin ora cognita di D. 60.038 l'altro per pochi Crediti e fin ora a loro cognizione e per la summa di D. 328:6.

Debitore in oltre esso N.H. loro Padre verso l'Eredità della fu N.D. Pisana Justinian Cons[ort]e e Madre respective di D. 1.218 salvo error a conto della di Lei Dotte in summa di D. 40.000, e de quali dibattuti li soliti Duc[a]ti 1.000 dalle Leggi prescritti del rimanente l'Eredità sud[de]tta, et a fideicom[miss]o assogettata contegni il pagam[ent]o con gl'Atti praticati sino li 24 De[ce]m[bre] 1763 al Coll[egio] Illmi de SS.i di Notte al Civil suplenti Stanti Ferie per la Corte Ill[ustriss]ima del Prop[ri]o, e parim[en]ti con al[tr]a Agg[iunt]a di Pagam[ent]o attesi le rimozioni in esso espresse pur pratic[at]a al Mag[istrat]o Ill[ustriss]imo di Prop[ri]o sotto il g[ior]no 29 No[vem]bre 1775 pross[im]o pass[at]o, così che li Deb[itor]i priv[at]i del fu rifer[it]o N.H. oltre li sop[r]a indicati verso la Pub[blic]a Cassa ascendono a D. 61.256 c[irca] e de quali li D. 1.218 spettanti alla Dote restano privilegiati come dal loro Titolo così in confronto delle Pub[blic]e ragioni come dell'altre di cadaun concreditore priv[at]o ed a tenore delle Leggi.

E l'altri poi molti p[ubb]lici [?] Beni Stabili a riserva delli Caratti 5 del Corpo di 12 del segno di Miniera indicante Rame sop[r]a refer[it]i e Crediti per D. 328:6 il tutto di perdita speranza atteso l'abbandono di tutto ciò a fronte del Titolo Dotale scoperto rimangano Sogetti alle solenni Testament[ari]e Disposiz[i]oni Fideicommiss[ari]e che seguono del N.H. Fra Pietro Grimani Gran Prior d'Ongaria Test[at]o[r] 1516 5 No[vem]bre dell'Eminentiss[im]o Card[ina]l Dom[enic]o Grimani Test[at]o[r] 1523 16 Ag[ost]o di Mons[igno]r I[oa]ne Grimani Pat[riarc]a d'Aquil[ei]a Test[at]o[r] 1592 2 7bre del N.H. S. Vettor Grimani fu de S. Vic[enz]o Test[at]o[r] 1614 29 No[vem]bre di Mons[igno]r Ant[oni]o Grimani Pat[riarc]a d'Aquil[ei]a Test[at]o[r] 1625 18 Feb[brai]o del N.H. S. I[oa]ne Grimani fu de S. Vettor Test[at]o[r] 1661 P[rim]o De[ce]m[bre] e finalm[ent]e della N.D. Pisana Justinian Grimani Test[at]o[r] 1763 23 Jug[n]o ed al 1738 13 Deb[embr]e de S. Vettor Grimani Calergi

Ult[im]e solenni volontà e Testam[en]ti tutti che istituiscono nella Nob[il]e Dipendenza Grimani perpetuità di Fideicommissi et nunc Spettanti alli N.N.H.H. Illi Grimani fur[on]o de S. Michel ultimam[ent]e manc[ant]o da vivi e perciò tutti stati a L[egg]e sentenz.i dalli NN.HH. sud[de]tti alla Corte Ill[ustriss]ima di Proc[urato]ri sotto li 16 7bre pross[im]o pass[at]o con l'extrag[iudizial]e in bergam.a d'esse scnze [?] a L.e in num[er]o d'otto et in Off[ici]o prodotte et aventi cadauna al tergo delle medes[im]e li rispettivi Cost[itut]i di Poss[ess]o anot[at]i al Mag[istrat]o Ill[ustriss]imo di S.a Gldo [?] Esecutore delle sen[ten]ze e tutto ciò seguito a favore de NN.HH. Illi sud[de]tti con li Poss[ess]i relativi ai differenti dantes dichiariti et espressi in esse SS.e a L.e et a tenore dei Testam[en]ti sop[r]a rifer[it]i e come nelle medes[im]e tutte vedute osservate e maturam[ent]e considerate a tenore di quant'incumbe et e solito praticarsi in simili Casi e per Pub[blic]o Servizio.

Conche però risultando coperti li Nobili e Beni tempore vite possessi dal fu N.H. S. Michel Grimani fu de S. J[uan]e Carlo dalle Titoli Fideicommissi e Rag[ion]i Dotali spettanti e pertinenti all'insunta [?] specialità de NN.HH. di lui Figlioli e che anno come sop[r]a a tenore delle Leggi repudiata la di lui paterna Eredità agrav[at]a dalli grandiosi debiti verso la Cassa Pub[blic]a Rag[ion]i priv[at]e et anno della Dote materna pur la loro rapres[entat]a e come dagl'Atti Legali di cognizione, e d'esecuzione si rifer[it]i che coprono li Nob[il]i e Stab[il]i individuati riserva delli soli 5 Caratti del Corpo di n° 12 del segno di Miniera indicante Rame sop[r]a nomin[at]a e così li D. 328:6 crediti alla Eredità repud[iat]a appartenenti divenire possesso legalm[ent]e l'E.E.V.V. quanto all'admissione della p[resen]te Repudia a quelle deliberazioni, che crederanno giuste e che sono solite in tali occasioni doppo gl'esami prestati e dove l'umiltà mia crede per quanto gl'è stato possibile d'averlo soddisfatto al proprio pregiu doverlo Grazie et ius.

Pietro Paolo Donati Fiscale con Giuramento

[fascicolo n. 2 copia dell'Inventario]

[fascicolo n. 3:]

Notta delle Carte, e Libri che furono presentate al Mag[istra]to Ecc[ellentiss]imo de tre Savij Sopra Conti con la Repudia

annotata dalli NN.HH. ser Zan Carlo, e ser Almorò Antonio Fratelli Grimani furono di ser Michiel
 Un Quaderno delli Beni di Polesine del 1751
 Un Libro dell'affittanze de Stabili di Venezia
 Un Libro che contiene vari Quinterneti del Cattastico delle Carte della Casa
 n° 6 Processi concernenti alli Acquiste, et altro delle due Miniere, e casette in Padova
 Zan Carlo Grimani aff[er]mo con giur[ament]o
 Almorò Ant[oni]o Grimani aff[er]mo con giur[ament]o
 a 28 7bre 1775
 Furono p[rese]ntate le sud[de]tte Carte dall'ecc[ellen]te Ant[oni]o Flani Int[ervenient]e e per nome delli NN. HH.
 Grimani
 Sud[de]tti.
 Furono restituite al N.H. Almorò Grimani sud[de]tto s[ot]to ordine vocale di S.S.E.E
 Doppo il solenne giuram[en]to prestato dalli sud[de]tti NN.HH. nell'ecc[ellentissi]mo Pian Colleg[i]o all'
 a 19 Ag[ost]o 1776
 Ho ricevuto io sotto[scritto] dal Nod[ar]o del Mag[istra]to s.a Contile carte sud[de]tte.
 Almorò Ant.^o Grimani

Notta d'altri Beni erano possessi dal fu N.H. ser Michiel Grimani che furono nuovam[en]te rinvenuto dalli NN.HH.
 Ser Z. Carlo, e ser Almorò Ant[oni]o Fratelli Grimani.
 Un Palco nel Teatro di S. Samuel di questa Città nel 4^{to} ordine al N°. 17
 Altri due Palchi in d°. Teatro nel 3°. ord°. alli N°. 4 e 29.
 Una quarta parte del Palco N°. 33 3° ordine in detto Teatro.
 Un Palco nel 4°. ordine al N°. 11 nel Teatro di S. Benetto.
 Zan Carlo Grimani aff[erm]o con giur[amen]to
 Almorò Ant. Grimani aff[erm]o con giur[amen]to

[fascicolo n. 4: Debiti] Notta de Debiti, che sin hora sie Rillevatti Lasciati dal fu N.H. ser Michiel Grimani

Alli NN.HH. Fratti Zenobio	D 1000
Prò alli detti di circa Anni 20 non pagati	D 1000
Al N.H. Renier p Capital	D 1000
Prò di molti Anni	[vuoto]
Agli Eredi del q[uonda]m Nicolò, e Lucia Fratti Rossi Capital	D 1000
Prò corsi e non pagati	D 810
Agli Eredi del q[uonda]m Dom[eni]co Santini Capital	D 1500
Pro' in circa	D 280
Alli NN.HH. Fran[ces]co, e Fra[te]lli Tron per resto di Capital	D 1200
Al N.H. Zuanne Correr per resto di Capital	D 1200
Per resto di pro' c[irc]a	[vuoto]
Al N.H. ser Fran[ces]co Gerolamo Bollani Capital	D 1000
Pro' corsi	[vuoto]
Al N.H. ser Ascanio Giustinian K[avalie]r Capital	D 2400
Per pro' Corsi	D 1420
Al N.H. ser Paulo Baglioni per resto di Capital	D 700
Alli NN. HH. ser Luigi, e Fra[te]lli Zen per resto di Cap[itale]	D 1140:12
Pro' a tutto 31 ottobre 1774	D 684
Alla Comis[s]aria del fu N.H. ser Piero Pasqualigo resto di Capital, e Pro in c[irc]a	D 3000
Alla Comis[s]aria Sud[de]tta per resto d'altro Capital	D 500
Al N.H. ser Marco p[ri]mo Balbi Valier	D 1000
	Tot. D 20.834:12
NN.HH. ser Luigi, e ser Alvisè Germani Dolfin	D 1200
Al Sig. Giovanni Novello	D 2900
Alla Sig.ra Anna M[ari]a Rizzi Marchi	D 200
Al Sig. Lorenzo Naldi p[rese]ntator di Viglietto	D 2000
Alli Sig.ri Fratti Ronconi p[rese]ntatori di Viglietto	D 1000
Al Sig. Pietro Nizzel Debito da Liquidarsi	[vuoto]
Al Sig. Fran[ces]co Gervasoni	Effettivi 1000
<u>Vi sono poi Molti Capitali S[opr]a Palchi del Teatro di S[an] Gio[vanni] Grisos[to]mo</u>	D 30.000
<u>Fideic[omis]so per la Summa in c[irc]a</u>	
Decime, e Campatici come dalle Copie di Partitte, e Fede de Gov[ernato]ri dell'Intrade, che si presenta	[vuoto]
Debito di Bolette di Vino come da Copie di Partitte che si presenta	[vuoto]

Al Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo dell'Acque per resto dell'imposta del 5% dell'Eredità	[vuoto]
Fideic[omiss]a del q[uonda]m N.H. ser Vettor Grimani Calerghi Tes[stato]r 1738	
Debiti Diversi d'imposte di Campatici ³⁶	
Altri debiti Palesati dal detto fu N.H. ser Michiel Grimani prima della sua Morte	
<u>Al Medebach per resto</u>	D 117
Al Sud[det]to Camarini	D 10
Al D ^o . per un panno lasciato, e Legname	D 10
Al S ^t . Chinisaver per resto di Telle avute	[vuoto]
Alli NN.HH. ser Domenico, e Fra[tell]i Gritti furono di ser Zuanne per resto Capit[ale]	D 3051
Prò corsi	D 101:40
	Tot. D 59.478:8
Al Lievro per Simile	[vuoto]
Al Spicier alla Madona per Tabacco	L. 21
Alli Carissimi Zanchi per resto di Droghe	[vuoto]
Al Negozio di Porcellane	[vuoto]
All'Insegna del Padre Eterno da Oro	[vuoto]
All'Insegna della Concesione da Oro	[vuoto]
Al Galliner sul Canton di Calle Larga	[vuoto]
Al Sig. Gius[epp]e Follatelli per un paro di Calze	L. 22
Alli Eredi del q[uonda]m Andrea Galliner	[vuoto]
Alli Gallinari della Polesella	[vuoto]
A Fran[ces]co Berti Affittuale in Anguillara	D. 400
Al d[et]to per Sei Sacchi Farina	[vuoto]
Al Sig. Giuseppe Cogo	D 200
Al Detto	L. 231
Al Sig. Fran[ces]co Piantoni	D 200
Alla N.D. Maria Grimani Quirini Figlia	L. 220
Alla N.D. Sud[det]ta per Viglietto a Credito del fu N.H. ser Stefano suo Marito	[vuoto]
Al N.H. ser Co. Verita Zanobio. Circa	L. 1000
Al N.H. ser Co. Carlo Zenobio. Circa	L.1000
Baldi Fabro per resto di Conto	[vuoto]
N.H. ser Co. Fran[ces]co Martinengo per Gioje resto Circa	D 600
Alla Commissaria del fu ser Co. Cassis	[vuoto]
	Tot. D 59.838:8
Alli NN.HH. Mocenighi all'Angolo Circa	L. 207
Al Turolla Dom[eni]co	L. 310
A Pollentina per resto di guarnizioni per il Novizziato di S[ua] E[ccellen]za Elena Figlia	[vuoto]
Al Scattor Sartor per d[et]ta occasione	[vuoto]
A Maffei per Galloni di Seta Circa	L. 16
Altro Franzer in Calle della Bissa circa	L. 24
Al Sig. Timoteo all'Armar	[vuoto]
Alli Eredi di Pon. Batta. ch'era al Salvatico	L. 100
A Gio. Batt[ist]a Ferro Circa	D 200
N.D. Proc[urates]sa Pisani Z.ni 14	L. 308
N.H. Girolamo Duodo Z.ni 14	L. 308
Quello da Collori a S. Lucca	[vuoto]
Quello da Chiodi Sotto l'Orologio	L. 310
Croato Marangon	[vuoto]
Gaspari Finestrer	[vuoto]
Prò Simoncin Marangon	[vuoto]
Fabro a SS.ri Filippo, e Giacomo	[vuoto]
Cattina Volpe	[vuoto]

³⁶ FERRO, 1845, t. I, p. 313: Campatici = «gravezze che vengono imposte alle campagne bagnate dai fiumi, quando sia necessario a questi un qualche riparo. Quindi si gettano i campatici a misura delle spese che far si devono, o per l'escavazione dell'alveo, o per la riparazione degli argini, e si distribuiscono sopra tutti i campi a proporzione del beneficio che ne risentono. Vengono perciò divisi i campi in tre classi, cioè in alti, medii e bassi; e in ragione della vicinanza o distanza dal fiume, cresce o diminuisce la gravezza. Il Magistrato alle Acque [...] è quello che inviglia perché prontamente venga pagata una tale gravezza [...]. Campatico si chiama anche una gravezza che si paga da quelli che possiedono beni in terra ferma, in proporzione della quantità e qualità loro; e non del valore; distinguendosi i terreni in due classi, arativi, e prativi con boschi, ed è stabilita la quota spettante a ciascuna classe.»

Sig. Florian Coletti per due Barille Vino
 All'Ospitale degl'Incurabili
 Quel dal Caffè in Cortesella a S. Zulian

[vuoto]
 [vuoto]
 [vuoto]
 Tot D 60.038:8

Gio[vanni] Carlo Grimani aff[er]mo con giur[ament]o
 Almorò Ant[oni]o Grimani aff[er]mo con giur[ament]o

[fascicolo numero 5: Crediti]

Notta de Crediti che sin'ora si è rilevati esservi del fu N.H. ser Michiel Grimani, essendo che le Rendite erano da Lui possesse furono assegnate, e Cesse dal medemo.

Dalli NN.HH. ser Triaclan, e Fra[te]llo Gritti. c[ir]ca

D. 200

Eredi del q[uonda]m Zuanne Monelli per Livelli Deccorsi

D 128:6

Gio[vanni] Carlo Grimani aff[er]mo con giur[ament]o
 Almorò Ant[oni]o Grimani aff[er]mo con giur[ament]o

PUNTO 4 – Testamento della N.D. Pisana Giustinian-Lolin Grimani

ASV, Notarile Testamenti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 934, cc. 55 e seg., n. 40 e n. 236.

In Dei aet̄nī nōte amen Anno ab Incarnazione Domini Nostri Jesu Christi, Millesimo, Septingentesimo, Sexagesimo Tertio, Indictione Undecima, Die vero Iovis vigesima tertia Mensis Juny Rivoalhti.

La N. D. Pisana Giustinian Fig[li]a del N.H. Almorò Consorte del N.H. s. Michiel Grimani, sana per l'Iddio grazia di mente, sensi, et intelletto, abbenchè aggravata da male di corpo, stando in casa di sua solita abitazione posta in questa Città in Contrà di S. M.^a Formosa, ha presentato a me Domenico Maria Spinelli N.V. alla presenza degl'infrascritti Testimoni la presente carta aperta, nella quale si contiene il suo Testamento et ultima volontà, scritta da me Nodaro come referente persona, quale dettagli da solo a sola, richiamati li Testimoni medesimi me l'ha in tutte le sue parti confermata, pregandomi quella sigillare, e presentare in Cancellaria Inferiore, perché venendo il caso di sua morte la debbi pigliare, aprire, pubblicare, e roborare giusto le Leggi. Interrogata da me Nodaro della consimile, e da quattro ospitali, e in particolar di quello della Pietà, Soccorso, Cittelle, Penitenti, Convertite, Prigioni Santo Sepolcro di Gerusalemme, et altri luochi li tutti di questa Città nominalmente ricordatili giusto l'obbligo mio; Rispose non ho facultà da disponer per nessuno; Prateora q. di qui, q. Sig.^{m+}.

Io Bortolo Guelfi di Bortolo fui presente Testimonio a detta presentazione pregato e giurato, e in particolare alla disposizione di zecchini d'oro n° quattro à favore del sudetto Spinelli.

Io Gio[vanni] Facci q^m Gio[van] Batt[ist]a fui presente Testimonio a detta presentaz[ion]e pregato, e giurato, e in particolare alla disposiz[ion]e di zecc[hi]ni quattro d'oro a favore del sud[det]o Spinelli.

Intus Vero

Jesu Maria Joseph. Adi 23 Giugno 1763. Siccome non abbiamo niente di più certo della morte, ne di più incerto del momento, in cui sia questa per coglierci; così conviene ad ogni Cristiano prepararsi né modi possibili a quella incontrare, onde non abbia in quel punto estremo niente a pensare di questa miserabil spoglia. Rissolvo dunque Io Pisana Grimani Fig[li]a del N. H. q. Almorò, e Consorte del N.H. Michiel Grimani, che il Sig. Dom[enic]o Maria Spinelli N. V. mio amorevole a tall'oggetto da me pagato, scrivi queste poche righe, quali formano la mia assoluta ultima volontà disponendo con questa il pocco, che Iddio mi ha dato in questo Mondo, quale presenterò poi in atti suoi, perché dopo la mia morte, abbia ad esser immancabilmente eseguito, quanto qui infra dispongo.

In primo luoco supplico la Misericordia di Dio voler aver pietà dell'Anima mia, e predonarmi tutte le commesse colpe, invocando per miei Protettori la Beatissima Vergine Maria, li Angelo mio Custode, S. Franc[esc]o di Paola, e S. Luiggi Gonzaga come pure tutta la Corte Celeste, acciò m'assistino per far una buona morte e con la loro Santa intercessione mi sieno propizj nella giudicatura delle mie Colpe tutte appresso l'immensa Divina Misericordia.

Dipoi mi ritrovo in preciso debito di protestar al mio diletteissimo Consorte l'obbligo mio infinito del buon trattamento fattomi per tutto il tempo, che con lui sono vissuta; che perciò ho cercato di dimosrargli la mia gratitudine in vita, e non lacerò di farglela rilevare ancora nelle disposizioni, che sono per fare.

Voglio, che dopo seguita la mia morte con la maggior sollecitudine siano dal mio Commissario fatte celebrare Messe n.° mille; cioè di queste N.° cento con la ellemosina di L [?] 2 e con 30 candelle da meza libra di cera nella Chiesa di S[ant]a Maria Formosa mia Parocchia altrettante nel modo stesso dalli R[everen]di Padri Scalzi di questa città, e il rimanente in quelle Chiese, e con quella ellemosina, che sarà di piacere del mio Commissario.

Non voglio funerale fastoso, e per levar di critica il mio Commissario prescrivo la mia precisa volontà. Alla Chiesa di S[ant]a Maria Formosa, voglio che sieno corrisposti tutti li diritti le si convengono, che dal Piovano saranno rillevati. Per il mio accompagnamento, non voglio, che solo otto Torzi, ed il solo Capitolo di S[ant]a Maria Formosa con li giovini, ed in cambio di pompa, e di fasto, voglio, che dal mio Commissario nel giorno primo dell'anno, sia contribuito al Piovano Rev[erendiss]imo pro tempore di detta Chiesa ducati vinti cor[ren]ti da L 6:4, acciò abbia lui il debito della distribuzione alli poveri della Contrada di S[anta] M[ari]a Formosa, e tale ingionta obbligazione al mio Commissario, voglio continui per anni cinque seguenti dopo seguita la mia morte.

Non voglio corotti, ma per segno di cordialità lascio a tutti li servitori di mia Casa, che s'attroveranno al tempo della mia morte ducati dieci cor[ren]ti per cadauno per una volta tanto. Ad Antonio Camerier pure Ducati quindici cor[ren]ti, et al Sig. Giovanni Facci Agente di Casa Ducati cinquanta correnti per una volta tanto, e questi legati a comodo del mio Commissario, ben sapendo che saranno certamente eseguiti.

Alla N.D. Maria mia cara Figlia maritata in Casa Quirini, lascio onzie cento d'argento per una volta tanto, et onzie cento pur d'argento alla N.D. Benedetta altra mia Figlia maritata in Casa Grillo, pregandole per l'esigenza di queste adattarsi al comodo del mio Commissario, a di aggradire questo piccolo contrasegno d'affetto, non avendo elle bisogno, ed Io sono in neccessità di pensar molto alla Casa.

Due mie Figlie, che presentemente stanno in Casa con me, e sono Catterina, et Anna. Quando queste alla mia morte non fossero collocate, ordino, che otto giorni dopo seguita la mia morte siano collocate in un Monastero, e che colà se ne stiano e non esser di là levate, se non quindici giorni prima di prender stato. Hanno di già goduti li divertimenti tutti, che possono accordarsi alle nostre Cittelle. E perché servi di stimolo al mio Erede usufruttuario l'adempim[ent]o di questo mio giustissimo ordine; in caso di contravvenzione, rittardo, o per qualunque altra ragione, (del che non mi persuado), così che non restasse eseguito quanto ho detto lascio per anni dieci continui, da incominciar dopo la mia morte ducati cinquecento cor[ren]ti da L 6:4 all'Ospital della Pietà di questa Città, da

esserle contribuiti annualmente delli usufrutti della mia dote, e questo onde resti incaricato il suddetto mio usufruttuario all'adempimento immediato di questa mia assoluta prescrizione.

Dopo la mia morte, voglio dal mio Commissario sia separata la mia dote dalla facoltà della Casa Grimani, e sia essa mia dote soggetta ad un perpetuo strettissimo Fideicommisso in Zan Carlo, et Almorò Antonio, miei dilettezzissimi Figliuoli maschi, e suoi dissendenti maschi in perpetuo nati da Dama Nobile, nata anch'essa da Padre nato Nobile, ed abile al Ser[enissim]o Maggior Consiglio, e contravenendo à tal mia condizione (il che non spero) uno, o più de miei dissendenti maschi, quello che contravenirà resti privo della porzione del Fideicommisso, che le potesse aspettare, e passi in quello fosse stato esecutore di tal mia prescrizione e mancando più d'uno, così che tutti li Dissendenti Maschi di Casa Grimani (in qualunque tempo fosse questo per succedere) si fossero, senza le condizioni prescritte collocati in matrimonio, restino questi privi del Fideicommisso da me a loro favore istituito, e passi questo alla dissidenza femmina in perpetuo ne' suoi Figliuoli maschi. Mancando poi, o li miei Figliuoli maschi, o i suoi dissendenti maschi, nati, come sopra senza dissidenza mascolina, se sopravvessero in allora alcuna, o più delle mie Figlie, sostituisco alla Eredità del mio Fideicommisso le dette mie Figlie in equal porzione, e dopo di esse li suoi Figliuoli maschi, e dissendenti maschi in perpetuo, con la reciproca, sicchè estinguendosi un dissidenza mascolina, passi nell'altra dissidenza mascolina proveniente dalle Femine come sopra; a riserva però, che se mai nell'estinzione della mia Casa Grimani si ritrovasse alcuna di dette mie Figlie in uno stato bisognoso, voglio che sia preferita alle altre, e se più d'una fosse in equal bisogno, voglio espressamente, che con equal ripartizione sia tra esse sole divisa questa mia Eredità usufruttuaria, e doppo di essa, o esse vada sotto Fideicommisso perpetuo ne' suoi figliuoli maschi, e dissendenti maschi, e mancando alcuna di esse, o li loro dissendenti maschi vada esso Fideicommisso nelli maschi, o dissendenti maschi delle femine, sempre con la reciproca, come sopra, preferendo però in tale sostituzione le Femine Figlie mie come sopra, caso ve ne fossero viventi. Ma se al tempo della estinzione mascolina della Casa Grimani non sopravvivesse alcuna delle mie Figlie, vada esso mio Fideicommisso nei Figliuoli di esse miei Figlie, e ne' loro dissendenti maschi, con perpetua reciproca come di sopra, finchè ve ne saranno.

Siccome doverà farsi il pagamento della mia dote secondo le Leggi, ed il Statuto di questa Città, così doverà esser detratto dal total della mia dote ducati mille per il terzo spese de' funerali, legati, et altro, e doveranno essere primar appresi nel pagamento di mia dote tutti li Mobili sì della Casa, che di mio uso particolare, da essere esatamente inventariati per riconoscere la loro qualità, e volendo, che li Capitali della mia dote siano tutti fruttanti, ed assendono all'intera summa di Ducati quarantamille, perciò espressamente ordino, e voglio, che dal mio Commissario, oltre l'investita in luoco cauto, e sicuro, che doverà fare dell'importar degl'effetti mobili al caso di loro vendita, o dell'equivalente loro valore, volendo trattenerseli, sieno ancora investiti ogn'anno in luoco cauro, e sicuro, ducati duecento correnti del corpo dell'usufrutto della mia dote, sino a tanto, che tutti li capitali fruttanti, cioè, a quelli che saranno investiti d'anno in anno formino l'intera summa di D. 40.[000], e questi s'intendano li Capitali del mio Fideicommisso già istituito, e disposto, aggiungendo ancora a questo ogn'altra mia azione, e ragione, che mi potesse aspettare, quale averà ad essere soggetta alla medesima condizione del Fideicommisso istituito per la mia dote. Non voglio ch'essa mia facoltà Fideicommissaria possa in verun caso, conto, ne per qualunque immaginabile sopravvenienza, o accidente, modo, o tempo essere da miei Eredi hipothecata, alienata, assegnata, o disposta, neppure ad tempus. Incarico l'anima, e la coscienza dell'infr[ascritt]o mio Commissario a praticare, seguito il pagamento della mia dote l'investita immediata del Capitale, che risulterà, seguite le detrazioni del terzo, funerali, legati, et altre spese con debito preciso di strettissimo rendimento al Tribunal di Dio in caso di dilazione, o difetto.

L'usufrutto poi di essa mia Dote, intendo, voglio, e comando, che sia maneggiato, e diretto dal N.H. S. Michiel Grimani mio dilettezzissimo Consorte, sua vita durante, il quale istituisco ancora Commissario, con obbligo ad'esso oltre il debito dell'investita ogn'anno delli D 200 corr[en]ti come sopra si è a dichiarato, che all'anima sua appoggio, e rimetto l'incarico, abbia ad impiegare il rimanente anno usufrutto di essa mia dote a benefizio, mantenimento, e provvedimento de miei Figliuoli, e della mia Casa, non ad altro oggetto da me istituito usufruttuario, non dovendo render conto a chi si sia, (maneggiato con le forme su espresse l'usufrutto med[esim]o) ne doveranno, provediti delle oneste convenienti occorenze li miei Figliuoli dare questi in qualsivoglia tempo molestia al mio Commissario, quando, che l'usufrutto mio dottale a loro mantenimento venisse da esso mio Marito impiegato, ed usandone alcuna molestia nella disposizione del medesimo, resti quello l'inferirà privo per sempre d'ogni mio benefizio. Le rendite mie dottali provenienti dall'accennata investita, che formano l'usufrutto di cui instituij Erede usufruttuario il detto mio Consorte a mantenimento e benefizio de' suoi, e miei Figliuoli, intendo, voglio, ordino, et espressamente comando non abbiano da esso ad essere distrutte, obbligate, cesse, assegnate, ne durante sua vita, ne ad tempus per qualunque sopravvenienza, ma vergini, ed intatte abbiano a rimanere a provvedimento della mia Casa, e disposte, hipothecate, assegnate, o obbligate in tutto, o in parte, caso mai queste da esso venissero (del che non mi persuado) privo esso mio Marito del maneggio di queste, e sostituisco li miei Figliuoli Zan Carlo, et Almorò, ma con le condizioni, et obblighi, come ho di già espresso, ed averanno questi il debito del mantenimento della Famiglia.

Lascio alla Sig.a Maria Canuti esistente nel Pio Ospital de' Mendicanti Ducati cinque cor[ren]ti per una volta tanto, acciò preghi il Sig. Iddio per l'anima mia. Et al Sig. Dom[enic]o Maria Spinelli mio Amorevole in via di legato zechini d'orro n.º quattro.

Incarico li Sig.ri Zan Carlo, et Almorò miei dilettezzissimi Figliuoli il Santo Timor d'Iddio, il rispetto, e riverenza verso il suo genitore, e l'amore, et unione fraterna, lusingandomi, che non le sarà a mal grado la p[rese]nte mia

disposizione, che tende già al loro vantaggio. E se l'usufrutto l'ho disposto vita durante di esso mio Marito credo ancora rimarcheranno le condizioni da me ingiunteli, del mantenim[en]to che deve con questo incontrare della Famiglia. Non posso verso de medesimi usare alcuna predilezione, le raccomando solo avermi per raccomandata appresso S.D.M. nelle loro orazioni, e se le sono stata affettuosa Madre in vita, non mancherò ancora, arrivata, in luoco di salute, come spero, di pregar il Sig. Iddio per la loro conservazione.

E questo è il mio Testamento, et ultima volontà a laude, e gloria del Sig. Iddio da me di proprio pugno sottoscritto.

Pisana Giustinian Grimani aff[er]ma

Die Dominica 3 Mensij July 1763

Publicatum fuit supradictum Testamentum causa mortis Nob. Mul. Pisane Iustinian Grimani, ut ex visione Cadhaveris, sic instante Vivo Nob. S. Michaelae Grimani ipsius Vivo Comiss.o Testam.o, cui intimata fuit Pars Offizij super Acquis.

Codicillo al testamento della N.D. Pisana Giustinian-Lolin Grimani

ASV, Notarile Testamenti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 934, cc. 76 e segg., n. 47, SoS.A. n. 1653].

In Dei aetnī nōte amen Anno ab Incarnazione Domini Nostri Jesu Christi, Millesimo, Septingentesimo, Sexagesimo Tertio, Indictione Undecima, Die vero Veneris, prima Mensis Julij Rivoalthei.

La N.D. Pisana Giustinian de q. Almorò consorte del N.H. q. Michiel Grimani, sana di mente, sensi, et intelletto, abbenchè aggravata da male di corpo, stando in casa di sua solita abitazione Contrà di S. M[ari]a Formosa, ha presentato a me Domenico Maria Spinelli N.V. alla presenza degli' infrascritti Testimoni la presente carta aperta, nella quale si contiene il suo Codicillo, scritto da me Nodaro come confidente persona, quale dettogli da solo a sola, richiamati li testimoni medesimi me l'ha in tutte le sue parti alla loro presenza confermata, pregandomi quella sigillare, e presentare in Cancellaria Inferiore, perché venendo il caso di sua morte la debbi pigliare, aprire, pubblicare, e roborare giusta le Leggi. Interrogata da me Nodaro della consimile, e da quattro ospizali, a Luochi sudetti dalla Città nominatamente ricordatisi giusto l'obbligo mio; Risposa non posso lasciar niente; Praterea q. di qui, q. Sig. +.

Io Gio[vanni] Facci q[uonda]m Gio[van] Batt[ist]a fui pres[en]te Testim[on]e a d[ett]a presentaz[ion]e pregato, e giurato.

Io Antonio Baggio q[uonda]m Domenico fui pres[en]te Testim[on]e a detta presentazione preg[at]o, e giurato.

Adi primo Luglio 1763

Spiegata da me Pisana Giustinian de q. Almorò, Consorte del N.H. S. Michiel Grimani co il mio Trestamento presentato negl'atti del Sig. Domenico Maria Spinelli Nod[ar]jo V[ene]to la mia ultima determinata volontà, rrellativa, e alla quiete dell'animo mio, e a quanto persuadermi poteva fosse per riuscir confacente, et uniforme al vantaggio, e sussistenza della mia Casa in modi corrispondenti allo Stato mio, con la istituzione altresì dall'Erede degl'usufrutti miei dozzali N.H. Michiel Grimani mio consorte aff[er]mo [?] vita sua durante, condizionati però, a non altrimenti, come in quello, e bramando, attese le circostanze della mia Casa aggiungere ad esso Testamento la seguente disposizione, ho pregato il Sig. Domenico Maria Spinelli sud[ett]o, che come amorevole, e confidente persona scrivi il presente mio Codicillo, che negl'atti suoi proddurò per la sua esecuzione.

Non so se ascriver possi a Bene di fortuna della Casa Grimani la proprietà di tre Teatri in questa inclita mia Patria, oppure a fatale deplorabile circostanza. Qualunque essa sia, non posso negare essere questi mai sempre, un fatale mezzo (ne tempi presenti per la costituzione di mia Casa) da cui ne derivano conseguenze non indifferenti a sconcerto, e discapito della Economia della medesima, in ogni, a qualunque modo, che sia per farne di questi secondo il variar de' tempi, et inclinazioni quell'uso corrispondente al minor sacrificio.

Compartendo per tanto, e commiserando tale costituzione di una Casa Patrizia, che riconosce un special dovere a riparo di maggior discapito, l'apertura specialmente di tall'uno di questi ad uso di opera seria in Musica nella ordinaria Stagione Carnevalesca, ne volendo, perciò spezzar può al mio arbitrio, e disposizione render impossibilitato il modo, che secondo le Pubbliche venerate prescrizioni riconoscesi necessario all'incontro dell'apertura di tall'uno, e forse non agevolandolo rendermi mottivo del maggior sacrificio di mia Casa per li pregiudizj, e pesi purtroppo sensibili, che sovrastar la potrebbero. Perciò usando anco in questo un atto di mera propensione per il maggior beneficio della med[esim]a, ordino, voglio, et espressamente comando, e permetto

Che tanto il detto N.H. s. Michiel Grimani mio cordial Marito, che li N.N.H.H. s. Zan Carlo, et Almorò miei dilleltissimi Figlioli, et Eredi Fideicommissarj, obbligar, ippotecar, o vender possino tanti delli Beni, che saranno in pagamento di mia Dotte appresi, quanti bastino a formar un Capitale, da esser investito in luoco cauto, e sicuro al nome di disposizione Codicissaria mia, li prò annui del quale vadino a benefizio de miei usufrutti dottali, che garantir possi liberamente secondo li Pubblici Decreti l'apertura d'uno di essi Teatri ad uso di opera Seria, o Buffa, secondo il maggior interesse della Casa.

Ma in un qualche anno riscontrata perdita, sicchè il capitale garante, a rissarcimento, e sottisfazione degl'ordinari pesi, e scritture repettive di quel tal permesso Teatro da aprirsi, in grazia di essa fatta investita, o sia Deposito, venisse a vedersi scemato, e minorato in tutto, o in parte, in tal caso voglio, ordino, et espressamente comando che gl'usufrutti dottali, che a sostentamento della Famiglia, provvedimento, e riparo degl'annui pesi di quella da esso mio Marito, vita sua durante avevano ad esser percetti, non più abbiano in tale circostanza ad esser annualmente riscossi da detto mio Marito ma percetti questi dal N.H. s. Steffano Quirini mio amorosissimo Genero,

perché con questi abbia lui il debito di reintegrare in pocco, o molto con l'investita di Ducati 1000 correnti annui il degrado di esso Capitale, sino a tanto che sarà ripristinato il capitale nella summa prima investita, et il di più, che ammonterà dalla riscossione rispettiva annua di detti miei dottali frutti, diffalcando la investita medesima di Ducati 1000 all'anno durante detto tempo, abbia ad esser impegnato per il mantenimento della mia Famiglia. Tale incarico lo appoggio al N.H. Querini sudetto mio istituito Concommissario, perché mi riprometto di tutto il suo amore, impegno, et integrità, onde resti sempre fermo il Capital sudetto nella summa dalle Pubbliche Leggi prescritta da me tall'oggetto disposto, quale tende ad impedire ancora il maggior sacrificio della mia Casa per le sue note circostanze. E tale riscossione, e rispettiva accidentale investita, intendo abbia ad eseguirsi da detto N.H. Quirini, toties, quoties, ne risultasse perdita, o minorazione del Capital antedetto per li discapiti di quel tal permesso Teatro. Non verificata poi tal perdita, sicchè a niente avesse a rimaner esposto, la riscossione degl'usufrutti dottali doveranno esser percetti da chi fiò grà [?] disposto nel Testamento.

Mancato poi di vita, il detto mio Marito, e sussistendo il Capital medesimo, e abbandonando essi miei Figlioli l'idea dell'apertura de' Teatri, voglio, che il Capital suddetto s'intendi devoluto, e spettante al mio Fideicommisso già col Testament istituito, confermando per altro, et approvando tutte, e cadaune le condizioni, clausole, segati, investite, a disposizioni in quello fatte, a ciò sia sempre più espresso à contestazione della propension mia per il Bene della Famiglia, e a gloria del Sig. Iddio.

Die Matis 7 Mensis Auugusti 1764.

Publicatum fuit supradictum Codicillum causa mortis supradicta Mul. Nob. Codicilantis, sic instante Vivo Nobili s. Michele Grimani eius Vivo, et Commissario, cui intimata fuit Pars Offizj Arquarum.

PUNTO 5 – Testamento della N.D. Maria Foscarini Grimani

ASV, Notarile Testamenti. Protocolli Alessandro Zuccato, b. 1277, cc. 647 v.-650 v., n. 229 (originale, b. 1274, n. 259).

IN DEI AETERNI NOMINE AMEN Anno ab Incornatione Domini Nostri Jesu Christi Millesimo Septingentesimo Quinquagesimo Quatro Indictione Secunda die vero Veneris Decima quinta Mensis Martii Rivti. Cum Quondam Prudens Laurentius Mandelli

[c. 648] olim Venetiarum Notarius acceperit preces infrascripte cedule Testamentarie rogatis ab infrascripta Nobili muliere Testatrice Anno Mense die, et Indicatione ubi in ea, ac in presentia duorum Testium in ea subscriptorum, ab rogatorum, ac morte recisus illam in publicam formam redigere non possit, Idcirco [?] ego Alexander Maria Zuccato Aules Serenissimi Principis Venetianum cancellarius de mandato licentia et auctoritate Serenissimi N.D. Francisci Lauredano Dei Gratia Incliti Ducis Venetianum illam in publicam formam redegei complevi, et roboravi. Cuius quidam cedule Testamentarie tenor talis et videlicet.

Ab extra

Die Iovis decima octava Mensis Febraris 1750

Indicatione Decima tertia Rivialti.

La N.D. Maria Foscarini relicta del fu N.H. ser Zan Carlo Grimani sana per gratia di sua divina Maestà di mente intelletto, e corpo essendo in casa della sua habitatione posta nella contrada di Santa Maria Formosa ha presentato a me Lorenzo Mandelli Nodaro di Venetia alla presenza delli Testimonii infrascritti la presente carta aperta affermando esser il suo Testamento, et ultima volontà scritta da me Nodaro come sua confidente persona, e perciò lettagli da solo a sola e da lei di propria mano sottoscritta e confermata pregandomi che occorendo il caso del suo obito debba aprirla, pubblicarla, compirla, e

[c. 648v] roborarla conforme alle leggi di Venetia Inter. Rogata da me [...]

Io Don Gio[vanni] Maria Turretta quondam Simon fui Testimonio pregato, e giurato alla presentatione sudetta

Io Andrea Taffon quondam Bortolo fui Testimonio pregato, e giurato alla presentatione sudetta.

Intus Vero

Laus Deo Adi 16 Febraro 1750 M.V. Venezia

Considerando Io Maria Foscarini relicta fu N.H. ser Zan Carlo Grimani la fragilità di questa vita humana, che non ha cosa più certa della morte ne più in certa dell' hora di quella già che per grazia di sua Divina Maestà mi ritrovo sana di mente, intelletto, e corpo, ho pregato persona mia confidente a scriver il presente meo Testamento, et ultima mia volontà, per che succedendo quando a Dio Signore piacerà la mia morte, intendo, e voglio sia in tutte le sue parti intieramente, e pontualmente eseguito.

Prima dunque d'ogni altra cosa raccomando l' Anima mia al Signor Iddio, al Salvator nostro Giesù Christo, alla Gloriosa sempre Vergine Maria, et a tutti li Santi, e Sante del Paradiso, acciò sii fatta degna dell' Eterna Gloria.

[c. 649] Il mio Corpo fatto Cadavere doverà esser sepolto dove, e con quelli Funerali che pareranno all' infrascritti miei Figlioli, e Commissarii.

Ordino che doppo la mia Morte mi siano fatte celebrare Messe numero seicento cioè duecento nella Chiesa de Reverendi Padri Agostiniani della Polesella, Cento nella Chiesa di Santa Maria Formosa mia Parochia Cento nella Chiesa de Reverendi Padri di San Francesco della Vigna, et le altre duecento ove parerà all' Infrascritti miei Figlioli Commissarii.

Voglio che per il corso d'anni cinque, che doverà haver il suo principio il giorno della mia Morte mi sia officiata una Mansionaria quotidiana con l' Elemosina di ducati cento correnti da L 6:4 l' uno all' anno da esser officiata dalli sudetti Reverendi Padri Agostiniani della Polesella, et ciò da esser applicata in suffraggio dell' Anima mia.

Lascio alla Nobil Done mie Figliole cioè Signora Elisabetta Grimani Gambara et Signora Alba Grimani Zanobio Oncie cento d'Argento per cadauna per una volta tanto, et ciò in attestato del mio Amore.

Lascio alla Nobil Donna Pisana Consorte del N.H. ser Michiel Grimani mio Figliolo in segno del mio amore oncie cinquanta d'Argento

[c. 649v] per una volta tanto.

Lascio a Gaetana Benessa mia serva se al tempo di mia morte si ritroverà al mio servizio tutti li miei Vestimenti, e tutta la mia Biancheria il tutto di mio uso che mi ritroverò havere al tempo di mia morte, et questo perché si arricordi di me nelle sue orationi.

Ordino, et espressamente voglio, che tanto Mattia Benessa, quanto Gaetana sua figlia continuino a essere in mia Casa doppo la mia Morte come sono al presente, e siano mantenute in tutto e per tutto come faccio Io presentemente, e non volendo esse Madre e figlia, o non potendo doppo la mia morte continuare a stare in mia Casa al servizio in tal caso sia alle medesime Madre, e figlia da miei Eredi corrisposti annualmente vita loro duranti Ducati sessanta da L 6:4, e mancando alcuna di esse, non ostante li miei eredi siano tenuti corrispondere alla seperstite li sudetti Ducati sessanta sua vita durante annualmente.

Lascio a Margarita, che fu moglie del Capitan Steffano fu Servitore qui in mia Casa per una volta tanto Ducati Vinticinque da L 6:4 e se al tempo di mia morte essa Margherita non si trovasse più in vita, e che a me fosse premorta in tal caso detti Ducati Vinticinque siano consegnati alle sue due Figliole, et ciò perché preghino Iddio per l' Anima mia.

Lascio a Catterina Marieni mia Cameriera per una volta tanto se alla mia morte si ritroverà al mio

[c. 650] servizio ducati dieci da L 6:4.

Alla servitù tutta qui di mia Casa per una volta tanto lascio Ducati cinque da L 6:4 per cadauno, dovendo questi D 5 servir in luoco di corrotti, essendo mia rissoluta volontà che per la mia morte non siino fatti corrotti di sorte alcuna.

Il residuo poi di tutto il mio di qual si sia sorte niente eccettuato ragioni, et azzioni a me spettanti, e che nell'avvenire aspettare, e prevenire mi potessero per qualunque causa, ragion, e titolo lascio alli NN.HH ser Michiel, ser Zuanne, et ser Alvise fratelli Grimani miei amatissimi figlioli, con libertà alli stessi miei figlioli di potersi valere di tutto ciò gli lascio con il presente mio Tesatamento nel solo caso del collocamento delle Figliole Femine del detto Sier Michiel mio figliolo, nel qual caso ordino, et espressamente comando che vi debba concorrere sempre tutti tre essi miei figlioli, o pure quelli vi fossero di essi per la disposizione del detto mio residuo per l'effetto sudetto.

Inoltre dichiaro, che occorrendo in qualunque tempo alli detti miei Figlioli per vantaggio della loro Casa valersi del detto mio residuo in tal caso lascio libertà alli medesimi di potersi valere del medesimo mio residuo, ma con condizione però che sempre vi concorrino tutti tre essi miei figlioli, o quelli, che al caso vi fossero di essi.

Commissarii, et essecutori del presente mio Testamento et ultima mia volontà lascio li sopradetti miei tre Figlioli pregandoli con tutto il cuore dar pronta essecuzione

[c. 650v] a quanto ho disopra ordinato. Raccomandandogli in oltre amarsi reciprocamente fra loro et arricordarsi dell'Anima mia.

Cesso revoco et annullo ogn'altro Testamento o Codicillo havessi fatto per avanti, volendo, che questo solo sia in tutte le sue parti intieramente eseguito.

Et questo intendo che sia il mio Testamento, et ultima mia volontà fatto a laude del Signor Iddio, et in salute dell'Anima mia

Maria Foscarini Grimani affermo

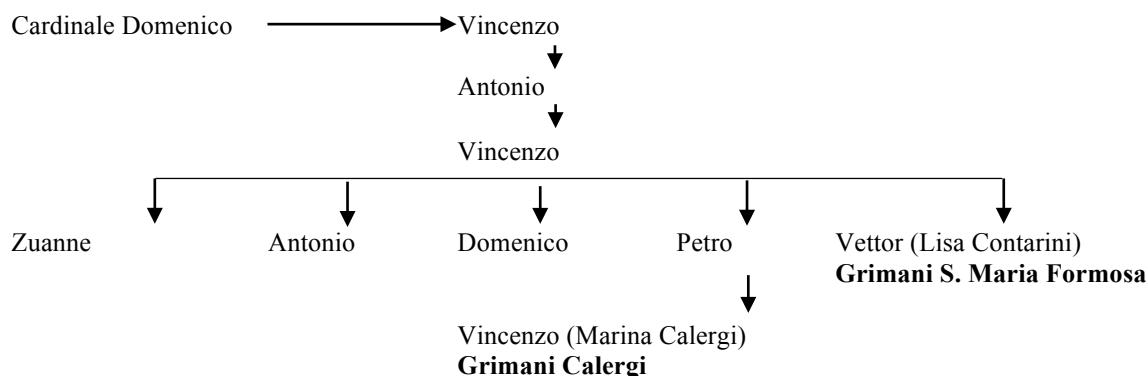
[Dall'Originale: «15 marzo 1754 / Pubblicato il Con^{to}. Testamento p il circospetto Alessandro M[ari]a^a Zuccaro Canc[ellier]e. Ducale ad iustanza d'essi NN.HH. ser Michiel, Zuane, e ser Alvise Fratelli Grimani figli della sud[det]a Testatrice, a quali fu intimata la parte delle Aque.»]

PUNTO 6 – Compravendita alla N.D. Alba Giustinian Corner

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 63 v.-83 r. (18 aprile 1748, Emptio).

Interpretazione del contenuto

Per un comprendere appieno i passaggi di successione si invita a considerare l'Albero Genealogico dei Grimani Santa Maria Formosa e dei Grimani Calergi in *Appendice 4. L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa*. Si fornisce una sintesi dei principali passaggi ereditari:



I beni di Spessa (con circa 600 campi, casa domenicale e uso d'acque), acquistati dal cardinale Domenico Grimani del doge Antonio, passarono l'8 ottobre 1520 al fratello Vincenzo Grimani, in virtù del testamento del 16 agosto 1523.

Il 16 dicembre 1526 Vincenzo testa istituendo residuario suo figlio Antonio. A sua volta Antonio ebbe un figlio, Vincenzo, al quale succedono cinque figli maschi: Zuanne, Antonio, Domenico, Pietro e Vettor.

Le possessioni lasciate dal Cardinale Domenico furono accresciute da altri acquisti da Vincenzo Grimani fu di Antonio, il quale morendo lasciò nel suo testamento (20 giugno 1567) eredi i figli maschi, dopo aver provveduto alle figlie femmine.

Gli eredi aggiunsero ai beni paterni qualche altro acquisto. Tuttavia sposandosi sia Vettor, sia Pietro e avendo entrambi figli maschi, si arrivò alla divisione delle facoltà, con la distinzione tra beni liberi e beni fedecomessi, assegnando a ognuno una quota (divisioni private del 1611, notificate e rivelate diffusamente nel 1614).

La porzione di libero e fidecomisso toccata a Vincenzo, figlio di Pietro, continuò nella famiglia Grimani-Calergi, la cui moglie, Marina Calergi di Vettor, rimase unica erede del ramo Calergi. La distinzione rimase fino al 1739, quando con testamento del nobiluomo Vettore (istituito il 13 dicembre 1738, pubblicato l'8 febbraio 1739 e conservato negli atti del notaio veneziano Ettore Maffei), i beni fedecomessi Grimani-Calergi, rimasti senza successori diretti, tornano ai Grimani di S. Maria Formosa, ovvero nelle mani di Michele e dei suoi fratelli.

Dalle divisioni del 1611 la parte libera spettante al N.H. Domenico di Vincenzo consisteva nei beni di Loreo e Aquileia, insieme ad altri da lui conseguiti (campi 500 a Racan detti la Vieza), i quali beni tutti furono lasciati con testamento del 18 ottobre 1616 al fratello patriarca Antonio.

Al Patriarca Antonio, inoltre, nella divisione del 1611 toccarono pochi campi a Padova, le case di Ponte di Brenta con 44 campi alle Selvadeghe, che, uniti all'eredità del fratello Domenico, furono lasciati, con il suo testamento del 1623 e codicillo del 1627, in primogenitura ai nipoti Vincenzo Grimani-Calergi, Zuanne e Antonio Grimani di Santa Maria Formosa con fedecomisso perpetuo e reciproco.³⁷ Con l'estinzione del ramo Calergi, nel 1739 tale fedecomisso venne riunito a quello dei Grimani di Santa Maria Formosa.

Al N.H. Vettor di Vincenzo, altro dei quattro fratelli divisori nel 1611, toccarono: due possessioni alle Selvadeghe; due case in Venezia; una casa a Sant'Agnese; una casa a San Vio; una casa a Chioggia; tutti i luoghi (con acqua e fabbriche) nel comune di Spessa, Carmignan, Grantorto e Rebezza (per un totale di circa novecento campi); l'osteria del Ponte delle Asse; i capitali di Livelli a Sarcedo; quarantuno campi chiamati li Campazzi; un livello di 400 ducati, debitore Camillo Zuffo; un livello di ducati 150, debitore Antonio da Monte.

³⁷ FERRO, 1845, t. I, pp. 708-709, «fedecomisso»: «Il fedecomisso reciproco è quello che viene stabilito a favore di due persone, di due linee, e discendenze, non perché ne godano tutte e due nel tempo stesso, ma perché nella mancanza ed estinzione dell'una, succede l'altra».

A carico di detta parte erano confluite anche: le tre doti avute per i tre matrimoni di Vettor, per circa ducati 44.000; vari capitali di Livello per la somma di circa ducati 37.000; «alcuni piccoli aggravi reali».

A tali beni, il N.H. Vettor aggiunse dei propri acquisti: beni in Carmignan (prezzo di acquisto ducati 1.600); 306 campi alle Salvadeghe; una casa, con corte, granaio, orto e brolo alla Polesella (prezzo di acquisto ducati 7.455).³⁸ Rimase debitore per saldo di detti acquisti di circa ducati 14.000. Inoltre si caricò di nuovi pesi: di ducati 16.500 presi a livello e restò debitore di ducati 8.000 per la dote promessa nel 1610 alla figlia Andriana sposata con ser Alvise Mocenigo fu di Thoma.

In tal stato di beni e aggravi, il N.H. Vettor fece il suo testamento nel novembre 1614 e morì il 16 dicembre 1614, nominando commissari testamentali i due fratelli Domenico e Monsignor Antonio Patriarca e governatrice della facoltà la moglie. Inoltre istituì un fedecommesso perpetuo per discendenza maschile dei beni vicentini di Spessa; stabilì un messo religioso nella sua Chiesa di Spessa detta Sant'Anna, con la mercé di ducati 60 all'anno e della poca terra vicino alla chiesa; fece vari legati a servitù, amici, moglie, sorelle e fratelli; incaricò i due commissari di collocare la figlia Alba e di soddisfare gli obblighi non ancora adempiuti; non istituì eredi, per cui tutto il resto passò indisposto liberamente ai figli Zuanne e Antonio.

Dopo tali disposizioni e «la Massa grandiosa de debiti», restarono come effetti liberi e slegati dal fedecommesso di Spessa: i beni delle Salvadeghe; la casa di Chioggia; lo stabile a San Vio; ducati 7.500 di resto della casa venduta a Sant'Agnese.

Delle doti: la prima moglie di Vettor, la N.D. Alba Gabriel, testando nel 1592 lasciò ducati 8.000 al marito e il resto alla figlia Andriana alla sua dotazione; anche la terza moglie, la N.D. Lisa Contarini morendo il 22 febbraio 1644 *ab-intestato* lasciò la sua dote (pagata l'anno 1642 con tre possessioni alle Salvadeghe del valore di ducati 22.000 e ducati 7.000 di interessi) ai figli Zuanne e Antonio; alla dotazione della figlia Alba (sposata il 23 settembre 1628 con Pietro Giustinian) supplì lo zio Zuanne di Vincenzo con una somma di ducati 30.000; mentre con la vendita nel 1617 della Casa a San Vio, si dovette dare soddisfazione della dote della seconda moglie di Vettore, la N.D. Caterina Mocenigo di Marc'Antonio fu di Nicola, per ducati 3.448:7.³⁹

Per quanto riguarda il pagamento dei debiti contratti da Vettor: del debito di ducati 14.000 per gli acquisti fatti dal N.H. Vettor di Vincenzo e non saldati, supplì la Commissaria e in parte il figlio Zuanne nel 1638; il corpo restante, di ducati 20.000 di Livello, fu soddisfatto per ducati 13.000 dai Fratelli di Vettor, Zuanne e Antonio, nel 1620, 1621 e 1628, per altri ducati 2.000 dal N.H. Zuan Carlo e Vincenzo nel 1670 e per ducati 1.808 con la dote della N.D. Maria Foscarini nel 1686.

Nel 1624 si sposò il N.H. Zuanne di Vettor con la N.D. Paulina Badoer, la quale portava una dote di ducati 36.000. Dopo aver fatti vari acquisti e vari debiti, nel 1642 si passò alla divisione dei beni tra Zuanne e Antonio. Quest'ultimo, che fino ad allora era abate, vedendo che dal matrimonio del fratello non erano nati figli maschi, aveva dovuto risolvere di sposarsi. Si procedette alla divisione. Dei beni liberi dell'eredità paterna Zuanne aveva già goduto degli introiti della vendita della Casa di Sant'Agnese (D. 7.000), dei Livelli di beni di Sarcedo (D. 2.250), dei cinque campi a Spessato (D. 1.500), del un livello Zuffo (D. 500), della casa di Vicenza (D. 800) e di D. 2.553 riscossi da Ferarotto. Tra i beni liberi, inoltre, dopo la divisione, toccò a Zuanne la metà della casa dominicale, la fornace, la beccaria, metà delle botteghe alla Pollesella.

Ad Antonio spettò: la casa di Chioggia; metà casa dominicale con sua adiacenze alla Pollesella, con metà delle botteghe ed osteria; una possessione alle Salvadeghe; «ciò atteso il pagamento dato prima di dette divisioni alla Nobile Donna Madre Lisa Contarini per ducati vintinove Mille [29.000]» con altre possessioni alle Salvadeghe.

Ripartirono anche i debiti, del valore di circa ducati 22.000: «Dal che Spicca quanto sporporcionato fosse il poco libero sudetto per saziar il Capitale delli ducati vintiduemille [22.000] delli sudetti debiti.»

Nel 1643 Antonio si sposò con la N.D. Elena Gonzagna, che portò in dote fondi mantovani e il resto dopo la morte della madre. Dall'unione nacquero due figli maschi, Zuan Carlo e Vincenzo, e due figlie femmine, Olimpia (sposa del Marchese Piro Gonzaga) e Andriana (sposa del N.H. Zuanne Michel). Nel 1659 alla morte di Antonio sono eredi i due figli maschi.

Mentre dal matrimonio tra Zuanne e Paulina Badoer, nacque Isabella, la quale nel 1644 sposò di Antonio Lando ed ebbe in cote campi 138 alle Salvadeghe, altri ducati 17.000 e ducati 6.000 dopo la morte della N.D. Lisa Contarini (madre di Zuanne).

³⁸ Per i beni di famiglia Grimani di Santa Maria formosa nel rovigotto cfr. (ordine alfabetico) CONTEGIACOMO, 2001; MALAVASI, 2001; RIGOBELLO, 1984; SHAI, 2013.

³⁹ Della cui vendita, il resto, ovvero ducati 3.091:17, servirono al pagamento di un capitale di Livello (di un capitale livellario complessivo di ducati 20.000).

Il 14 maggio 1663 morì Zuanne, il quale nel suo testamento (1659) aveva istituito un Fedecomesso perpetuo e mascolino, nominando residuari i nipoti Zuan Carlo e Vincenzo, con l'obbligo di dover pagare i suoi debiti. Tale Fedecomesso consisteva: dell'avanzo dei beni alle Salvadeghe acquistati nel 1628, oltre quelli dati in dote alla Figlia; dei beni alle Salvadeghe ereditati dalla madre, Lisa Contarini, morta *ab-intestato*; dei beni alla Pollessella; di alcuni acquisti a San Samuele di diversi magazzini, alcuni campi in Adria e Noventa; dei due teatri da lui fatti edificare di Santi Giovanni e Paolo e di San Samuele.

Zuanne lasciava come debiti: ducati 36.000 della dote Badoer (per il cui pagamento si conserva istrumento 11 giugno 1665⁴⁰); il residuo della dote della figlia Isabella Grimani Lando di ducati 7.500 (per il pagamento Zuan Carlo impegnò parte della dote Pisani e parte della dote Manin con istrumento del 21 luglio 1669 e 26 settembre 1689).

Tuttavia gli eredi non riuscirono a pagare la «parte delli altri debiti lasciati da detto ser Zuanne, Testator, alcuni affrancati con Beni del Fideicomiso, altri rimasti in esser alla morte del Medesimo ser Zuan Carlo Erede, e pur ora sussistenti».⁴¹ Segue un passaggio di difficile comprensione:

Tali Contrafazioni diedero un giusto credito di rissarcimento contro la Facoltà del Medesimo ser Zuan Carlo e Fratello: azione delli Nobil Homini suoi Figlioli, ma non Eredi essercitata nel 1714 che segui la di lui Morte, e con la quale fu subrogato, e per li debiti in esser, e per le fatte alienazioni rilevanti ducati quaranta quattro mille circa [44.000] il Teatro di San Gio. Grisostomo l'Anno 1677 da loro fabricato sopra il fondo comprato dalla Casa Balbi, e Vecchia, le due Case a Santa Maria Formosa, acquistate dalli medesimi ser Zuan Carlo, e Fratelli l'Anno 1677, e la Casa a Chiozza effetto libero procedente dalle divisioni 1611, il tutto nulla contro li Creditori di ser Zuan Carlo, e Fratello con Spazzo del Consiglio di quaranta Civil Vechio.⁴²

Inoltre nel medesimo anno 1714 era arrivato il tempo di dar soddisfazione alle tre doti avute da N.H. Zuan Carlo, «onde scioltisi legalmente dall'eredità paterna li Nobil Homini Figlioli e segregati colle sentenze a Legge praticate»;⁴³ i patrimoni trasversali della primogenitura del Palazzo a Santa Maria Formosa e Residuo Fedecomesso del Patriarca Giovanni (testa nel 1592); la primogenitura e il fedecomesso del Patriarca Antonio (testa nel 1623); il fedecomesso del N.H. Zuanne (testa nel 1663); il fedecomesso particolare del N.H. Vettor (testa nel 1614).

Quindi si accinsero al pagamento di dette tre doti. Della dote della N.D. Maria Pisani (nozze nel 1666), di ducati 41.000 netta dal terzo, Ca' Grimani restava creditrice di ducati 12.623; qual dote, morta la N.D. Maria Pisani senza testamento, sarebbe stata destinata al suo unico figlio Vincenzo, il quale morto di recente e senza testamento, rende eredi i NN.HH. Michiel, Zuanne e Alvise Grimani fratelli di quest'ultimo ancora viventi.

Della dote della terza moglie, la N.D. Maria Foscarini, di ducati 48.000, Ca' Grimani è debitrice di ducati 37.511 grossi 8 (detratto il terzo).

La seconda moglie Ginevra Manin, alla cui casa erano già passati per pagamento di dote (27 luglio 1689) i beni di Spessa (dote di 60.000 ducati per contratto 1681, conseguita per 52.600, già detratto il terzo), era morta senza testamento, pochi mesi dopo il matrimonio. Il pagamento di dote fu fatto per ducati 50.684, perché dai 52.600 erano stati detratti vari aggravii.

Contro i beni di Spessa, che detta dote Manin copriva, i NN.HH. Fratelli Grimani in virtù del fedecomesso trasversale (incombenti a Vettor testatore nel 1614 e assunti con le divisioni 1611) avevano ragione di ducati 14.337 e di altri ducati 16.133 grossi 4 assunti dalla dote di Maria Foscarini per il pagamento di antichi creditori e dovuti da Vincenzo per il suddetto residuo di credito della Dote Pisani:

Coll'oggetto però di dar pagamento a tutti con discretezza, e con tempo sacrificarono detti Nobil Homini per circa trenta quattro anni il frutto di detti Capitali fideicomissi, e dottali, suplendo nel mentre il peso del trattamento di detta Nobil Donna Foscarini, che perciò sospese di praticar li suoi Atti, e con Instrumento 1719 lasciarono a Ca' Manin li Beni sudetti di Spessa per ducati cinquanta sette mille [57.000] importar della Dote et altri anziani crediti, pagabili a Capital, e Prò di tre per cento colla Rendita stabilita d'accordo, prima in ducati due mille seicento cinquanta [2.650] annui netti da qualunque aggravio, et infortunio, poi in ducati due mille ottocento [2.800] annui, e simili,

⁴⁰ Si veda direttamente il documento. Consisteva in campi 415 alle Salvadeghe, campi 127 dello stesso Zuanne, campi 244 dell'eredità di Antonio (toccatagli per le divisioni 1642 e parte ereditati con la morte della madre), 44 campi di ragione del patriarca Antonio toccategli nelle divisioni del 1611

⁴¹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 71.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, c. 71 v.

venendo con ciò ad acquistare le ragioni di detta Dotte, e crediti, et il Modo di poter oltre quella dar pagamento anche alli Capitali de loro Fideicomissi, et alle Dotti sudette Pisani, e Foscarini.⁴⁴

Resosi però vicino il termine, nel prossimo anno 1749, del contratto con la Casa Manin istituito nel 1719, la N.D. Maria Foscarini pensò di perfezionare il suo residuo pagamento di dote con l'apprendere tutti i beni liberi, così come registrato il 5 gennaio 1749 per un capitale di ducati 62.000 grossi 9, accresciuto fino ducati 88.448. A questo punto l'atto diviene veramente di complessa interpretazione:

Ma desiderando detta Nobil Donna intieramente liberarsi dalli aggravij assunti con detto pagamento di dotte, e valersi essa non meno che li Nobil Homini suoi Figlioli delle summe a loro dovute, hanno tutti rissolto di detti Beni di Spessa farne con il presente publico Instrumento libera alienazione per il prezzo patti, modi, condizioni infrascritte.⁴⁵

Quindi alla presenza del notaio e testimoni la N.D. Maria Foscarini relictà di Zuan Carlo Grimani e i NN.HH. Michiel, Alvise e Zuanne, fratelli Grimani, vendono, alienano e cedono liberamente in perpetuo alla N.D. Alba Giustinian Procuratessa Cornaro relictà, e Commissaria Testamentaria del detto Nobil Homo ser Nicolò Procurator, i beni posti nelle Ville di Carmignan, Spessa, San Pietro in Gù, et altre Ville, e Contrade.

Segue un elenco dettagliato dei beni venduti, descritti per numero di campi, tipologia di coltivazioni e stato (arativo, prativo, risaia, vigne, piantati...), nome dell'affittuario e rendite. Si aggiungono anche le entrate d'affitto e livelli e condizioni / garanzie contrattuali di vendita.

La vendita da parte della N.D. Maria Foscarini e dei NN.HH. Fratelli Grimani alla N.D. Alba Giustinian, Commissaria del N.H. Nicolò Corner, viene fatta al prezzo convenuto di ducati 95.150, di cui ducati 5.150 per varie spese e aggravii. Mentre i restanti ducati 90.000 dovranno essere così esborsati:

- ducati 3.402 Fedecomesso del Reverendo Fra Pietro Grimani (testa 1516 5 novembre): da depositare nel Magistrato del Procuratore per essere investiti
- ducati 6.935 Fedecomesso del Monsignor Zuanne Grimani Patriarca d'Aquileia (testa 8 febbraio 1592): da depositare nel Magistrato del Procuratore per essere investiti
- ducati 3.500 Fedecomesso della N.D. Paulina Grimani Renier (testa 4 settembre 1634): da essere depositati e investiti nel Magistrato del Procuratore
- ducati 500 Fedecomesso del N.H. Antonio Grimani Patriarca d'Aquileia (testa 25 marzo 1623)
- «Al Fideicomisso del fu Nobil Homo ser Zuanne Grimani Testator 1663 in rissarcimento dell'aggravio di ducati duecento nove tre [209:3] annui verso li Nobil Homini ser Filippo, e Fratelli Balbi sopra il Teatro di San Gio. Grisostomo assunto, e stabilito a sopimento della Litte insorta con detti Nobil Homini pretendenti detto Teatro, e ciò in virtù d'accordo presentato nel Magistrat del Procurator, et approvato con Decreto del Serenissimo Magior Consiglio ducati cinque mille cento vinti otto grossi tre [5.128 grossi 3] da esser Depositati, et investiti dal sudetto Magistrato per conto del Medesimo Fideicomisso di ser Zuanne.»⁴⁶
- ducati 2.094 grossi 9 ai NN.HH. Bernardo e Alvise Manin per il resto di dote di Ginevra Manin
- ducati 46.357 ai NN.HH. Fratelli Grimani per conto delle rappresentanze delle doti di Pisani e Manin, come eredi del N.H. Vincenzo: da essere depositati nel Magistrato del Procurator per essere impiegati nella soddisfazione dei creditori di dette due doti.
- Il resto di ducati 22.083 grossi 12 doverà tutto esser impiegato per estinzione dei debiti dei NN.HH. Fratelli Grimani

Trascrizione

[c. 63v] Die Iovis 18 Mensis Aprilij 1748

Li Beni di Spessa, e Luochi circonvicini, che furono circa Campi Seicento con Casa Dominicale, et uso d'Acque acquistati dal fu Eminentissimo Cardinale Domenico Grimani l'8 ottobre 1520 8 ottobre passarono in virtù del di lui

[c. 64] Testamento 1523 16 Agosto nel Nobil Homo ser Vincenzo Grimani suo Fratello, con questo, che dovesse perfezionar il deposito del Serenissimo suo Padre, colla Comminatoria, che mancando di farlo andar dovessero nella Illustrissima Signoria collo stesso obbligo.

⁴⁴ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 73.

⁴⁵ Ivi, cc. 74 v.-75 v.

⁴⁶ Ivi, c. 81.

Fu negletta la facitura di detto deposito, per il che nacque una arbitraria l'anno 1544 6 Dicembre del Cardinal Marino Grimani, che nella difficoltà del Sito, e Spesa decide doversi fare nella facitura di San Francesco della Vigna con ducati tre mille cinquecento [3500], e ciò dal Nobil Homo ser Vincenzo Nipote et Filio del detto ser Vincenzo morto prima, che adempire detta condizione.

Testò anche il Nobil Homo ser Vincenzo Seniore li 16 Dicembre 1526 istituendo residuario suo Figliolo ser Antonio, e li suoi eredi tanto Maschi, quanto Femine, sostituendo la Nobil Donna Marietta sua Figliola quando detto ser Antonio Mancasse senza eredi, o li suoi eredi senza eredi, caso non successo, havendo ser Antonio lasciato ser Vincenzo Iuniore, e questo li cinque Maschi ser Zuanne, ser Antonio, ser Domenico, ser Pietro, e ser Vettor.

[c. 64 v.] Fu accresciuta detta Tenuta di Spessa con posteriori Acquisti particolarmente fatti dal Nobil Homo ser Vincenzo Grimani Iuniore, che con suo Testamento 1567 20 Zugno provedute le Figliole lascio Eredi li Figlioli Maschi.

Ancor essi aggiunsero qualche corpo de Beni alli Sudetti, onde divisa la Famiglia con li due Matrimonij successi de ser Vincenzo fu de ser Piero nella Nobil Donna Marina Calerghi, e di ser Vettor nella Nobil Donna Lisa Contarini terza Moglie doppo nati li Maschi dall'uno, e dall'altro pensarono alla divisione anche delle loro Facoltà, distinguendo il libero dal Fideicomisso, et assegnando a cadaunno la sua corrispondente quota di questi, e la convenuta quantità del libero colli pesi stabiliti verso cadauna parte, come nelle divisioni private 1611, e notificate 1614 diffusamente si rileva.

La porzione del Libero, e Fideicomisso toccato a ser Vincenzo fu de ser Piero caminò nella Famiglia delli Nobil Homini Grimani Calerghi, e terminata del

[c. 65] 1739 nel Nobil Homo ser Vettor ritornò il Fideicomisso alli Discendenti dell'altra Casa ora ser Michiel, e Fratelli Grimani, entrando pure alli Medesimi la Facoltà propria d'esso ser Vettor con Fideicomisso perpetuo, e trasversale da lui ordinato con Testamento 1739.

La Parte del libero, che del 1611 toccò al su Nobil Homo ser Domenico, e raccoglie li Beni di Loreo, e li luoghi di Acquileia fù lasciata dal Medesimo con altri suoi Acquisti particolarmente di circa Campi cinquecento in Racan detti la Vieza per Testamento 1616 18 Ottobre al Riverendissimo Patriarca Antonio suo Fratello liberamente.

Questo poi del proprio libero toccatogli per dette divisioni 1611 consistente in alcuni pochi Campi sotto Padova, e le Case di Ponte di Brenta con Campi quarantaquattro alle Salvad[egh]e unitamente all'Eredità sudetta del Fratello ser Domenico ed alcuni Acquisti à Recan, sive Canaro fatti da Signori Fregoso, e Malvezzi, institui con suo Testamento 1623, e con Codicillo 1627 una Primogenitura de Beni sudetti di Polesene, e di Loreo

[c. 65 v.] e Ressiduarij il Nipote ser Vincenzo Grimani Callerghi fu de ser Piero, e ser Zuanne, e ser Antonio Grimani furono de ser Vettor con Fideicomisso perpetuo, e reciproco, qual reciproca si verificò a favor di ser Michele e Fratelli, allor che mancato detto ser Vettor Grimani Callerghi Testator nel 1739 s'estinse quella Linea.

Nella Parte di ser Vettor altro delli quattro Fratelli dividenti l'anno 1611 furono poste due Possessioni alle Salvad[egh]e eccettuati Campi quarantaquattro toccati à Monsignor Patriarca Antonio, due Case à Venezia, una à Santa Agnese, altra a San Vio, con una in Chioza.

In oltre tutti li luochi con Acque, e Fabriche nel Commune di Spessa Carmignan, Grantorto e Rebezza di circa campi novecento.

L'osteria del Ponte delle Asse, a sua giurisdizione.

Tutti li Capitali de Livelli il luoco tutto di Sarcedo.

Campi quaranta uno in loco detto li Campazzi.

Et un Livello di ducati quatrocento Debitor Camillo Zuffo.

[c. 66] Altro di ducati cento cinquant. Debitor Antonio da Monte.

All'incontro a peso di detta Parte furono accolte le tre Doti havute dal Medesimo ser Vettor per circa ducati quaranta quattro Mille.

E Varij Capitali di Livello alla somma di circa ducati trentasette mille. Oltre alcuni piccoli Aggravij reali.

E perché detta fraterna haveva alcuni beni, e Capitali nel Ritratto di Santa Giustina, e d'Adria furono lasciati proindivisi.

Avrebbe detto ser Vettor la sua Facoltà doppo dette divisioni con acquisto de Beni in Carmignan pagati per ducati mille seicento [1600], e di Campi trecento sei alle Salvad[egh]e, e di Casa con Corte, Granaro, Orto, e Brollo alla Polesella, pagati per ducati Settemille quatrocento cinquanta cinque [7455], rimanendo debitore per saldo del prezzo di detti due acquisti di ducati quatordecimille circa [14000].

Ma nel tempo stesso si caricò di nuovi pesi

[c. 66 v.] per summa di ducati sedeci Mille cinquecento [16500] presi a Livello, e restò debitore ducati ottomille [8000] della Dotte promessa – Mille Seicento dieci – alla Figliola Andriana Maritata in ser Alvise Mocenigo fu de ser Thomà, oltre la vendita fatta della Casa di Sant'Agnese riscuotendo ducati mille seicento a conto [1600], e lasciando la Figliola Alba da Maritare.

In stato tale di Beni, et aggravij fece li Novembre 1614 il suo Testamento passando ad altra vita li 16 Dicembre susseguente.

Dispose con questo del suo loco di Vicentina nominato Spessa, all'ora tenuto in affitto da Gio[van] Domenico Spessato, con tutte le sue Giurisdizioni, et Acquisti fatti doppo detta Affittanza, Ordinando, che tutti detti Luoghi, Fondi, Terre, e Case, restino perpetuamente condizionati in suoi Figlioli, e loro Discendenti, e Mancando al

Discendenza mascolina vadino nelle Femine, e Mancando la Linea Mascolina, come la Feminina vada il tutto nelli Figlioli del Nipote ser Vincenzo Grimani, e nelli loro discendenti in perpetuo.

[c. 67] Ordinò ancora, che sua messo un Religioso nella sua Chiesa di Spessa detta Sant'Anna, con obbligo di dir Messa tutte le Feste di Precetto, e due giorni fra settimana da Morto per l'anima sua, e de suoi Morti con mercede di ducati Sessanta all'Anno, e poca Terra vicina alla Chiesa, volendo, che li suoi Eredi siano in obbligo di Mantener la Chiesa di Cere, Paraventi, e di tutto quello gli farà bisogno.

Fece anche varij leggati a Servitù, Amici, Moglie, Sorelle, e Fratelli, incaricando li Commissarij, che furono li due Fratelli ser Domenico, e Monsignor Antonio Patriarca a collocar la Figlia Alba per anche in età tenerà.

E perché si trovava degli oblighi doppo la Sua Morte, lasciò il carico à suoi Commissarij di sodisfarli in quella Maniera, che stimaranno sia meglio per servizio de suoi Figlioli, istituendo Governatrice della sua Facoltà la Moglie senza obbligo di render conto.

Non institui Eredi, onde a risserva di detto Fideicomisso particolare tutto il resto passò indisposto liberamente alli Figlioli ser Zuanne, e ser Antonio.

Con tal disposizione restò la Massa grandiosa de debiti soprariferiti sopra li soli Beni

[c. 67 v.] delle Salvadeghe, la Casa di Chioza, il stabile a San Vio, e ducati sette Mille cinquecento [7500] – resto della Casa venduta a Sant'Agnese, come effetti liberi, segregati dal Fideicomisso di Spessa.

Cessò una parte di tali debiti col testamento 1592 della Nobil Donna Alba Gabriel prima delle tre Mogli avute, che lascia ducati ottomille al Medesimo ser Vettor [8000], et il resto alla Figliola Andriana, che fu da esso vivendo dotata all'Anno 1610 a risserva di ottomille come si è detto.

Anche la terza Dotte, che fu della Nobil Donna Lisa Contarini pagata l'Anno 1642 con tre Possessioni alle Selvadeghe per ducati vintidue Mille di Capital [22000], e ducati Settemille [7000] di Prò dottali restò in Casa a beneficio de Figlioli ser Zuanne, e ser Antonio Morta li 22 Febraro 1644 abintestato.

Et alla dottazione della Figliola Alba maritata li 23 settembre 1628 in ser Pietro Giustiniani suppli ser Zuanne il Fratello col proprio in summa di ducati trentamille [30000].

Ma alla Sodisfazione della Dotte della Nobil Donna Cattarina Mocenigo Figliola di ser Marc'Antonio fu de ser Nicolò, seconda Moglie di detto ser Vettor, dovè suplire

[c. 68] per ducati tremille quattrocentoquarantotto, e sette [3448:7] la Vendita fatta 1617 della Casa a San Vio, impiegato il resto per ducati tremille novantauno, diecisette [3091:17], nel pagamento di un Capital livellario del Capo delli soprariferitti ducati vintimille.

Al debito delli ducati quatordecimille [14000] per resto del Prezzo delli Acquisti fatti da esso Signor Vettor suppli la Commissaria del Medesimo, et in parte il Figliolo il ser Zuanne l'anno 1638. E del Corpo delli ducati vintimille [20.000] de Livelli furono sodisfatti dalli Fratelli ser Zuanne, e ser Antonio del 1620 – 1621 – e 1628 ducati tredicimille [13.000], e ducati duemille [2.000] dal Nobil Homo ser Zan Carlo, e ser Vincenzo l'Anno 1670, e ducati mille ottocento otto [1.808] – vengono rappresentati dalla Nobil Donna Maria Foscarini per haverli pagati colla sua Dotte alli Rappresentanti Bontempelli li 2 Maggio 1686.

Si Maritò l'anno 1624 il Nobil Homo ser Zuanne colla Nobil Donna Paulina Badoer con dotte di ducati trenta sei mille [36.000] – sottoscritta anche dal Zio Reverendissimo Patriarca Antonio, e doppo haver egli fatti varij Acquisti, et anche contratti debiti passò alle Divisioni 1642 col Nobil Homo ser Antonio Fratello, che sin all'ora vestì l'Abito da Abbate, e che poi vedendo la Casa senza Maschi avea risolto di Maritarsi.

[c. 68 v.] Li Beni di Spessa furono egualmente divisi tra loro, e quanto alli Beni liberi dell'Eredità paterna, avendone disposto primo il Nobil Homo ser Zuanne cioè di ducati Settemille [7.000] del prezzo della Casa di Sant'Agnese, di ducati due mille duecento cinquanta [2.250] del Livello di Beni di Sarcedo di ducati millecento [1.500] di Campi cinque venduti a Spessato, e Livello affrancato di ducati cinquecento [500] del Livello Zuffo venduto, di ducati ottocento [800] della Casa di Vicenza pur allievata, e di ducati due mille cinquecento cinquanta tre [2.553] scossi da Ferarotto, onde dividendo il resto toccò a ser Antonio la Casa di Chioza, la Mettā della Casa Dominicale con sue adiacenze alla Pollesella, colla Mettā di alcune Botteghe, e quell'Osteria, et una Possessione alle Salvadeghe, e ciò atteso il pagamento dato prima di dette divisioni alla Nobil Donna Madre Lisa Contarini per ducati vintinove Mille [29.000] colle altre Possessioni in detto Luoco, et a ser Zuanne toccò la Mettā della Casa Dominicale, la Fornace, Beccaria, e Mettā delle Botteghe alla Pollessella.

Ripartirono anche li debiti della loro Fraterna rilevanti per quanto fu registrato in dette

[c. 69] divisioni ducati quaranta mille circa [40.000] compresi ducati vintidue mille [22.000] di quelli antichi toccati nelle divisioni 1611 a ser Vettor, ommettendo li ducati settemille [7.000] dovuti alli Fideicomissi del Patriarca Grimani, e ducati tre mille cinquecento [3.500] al Fideicomisso della Nobil Donna Paulina Grimani Renier espressi nelle divisioni 1611 per esser loro stessi Fratelli li Creditori come beneficiati da detti due Fideicomissi.

Dal che Spicca quanto sporporcionato fosse il poco libero sudetto per saziar il Capitale delli ducati vintiduemille [22.000] delli sudetti debiti.

Passò in Matrimonio l'Anno 1643 il detto ser Antonio colla Nobil Donna Elena Gonzaga con dotte in Fondi Mantovani, et altri doppo la Morte della Madre, raccogliendo da tal Matrimonio due Maschi ser Zan Carlo, e ser Vincenzo, che fu poi Cardinal di Santa Chiesa, e Vice Re di Napoli, e due Femine la Nobil Donna Olimpia Maritata nel Marchese Piro Gonzaga, e la Nobil Donna Andriana nel Nobil Homo ser Zuanne Michiel Cavalier

[c. 69 v.] Morì il Nobil Homo ser Antonio sudetto l'Anno 1659 lasciando Eredi li suoi Figlioli Maschi, et Usufruttuaria, e Commissaria la Moglie senza obbligo di render conto.

Ebbe ser Zuanne dal Matrimonio della Nobil Donna Badoer una unica Figliola Isabella, e questa fu da lui Maritata l'anno 1644 con ser Antonio Lando, assegnando alla Medesima per dotte Campi cento trenta otto alle Salvadeghe del Corpo di Maggior Summa, che haveva lui acquistato li 6 Maggio 1628 dalla Casa Bentivoglio, oltre la promessa di ducati diecisette Mille pronti [17.000], e ducati seimille [6.000] dopo la Morte della Madre sua Lisa Contarini.

Venuto anche egli a morte li 14 Maggio 1663, ordinò col suo Testamento 1659 un Fideicomisso perpetuo mascolino in suoi Nipoti ser Zan Carlo, e ser Vincenzo instituiti Ressiduarj col obbligo esperesso di dover pagar li suoi debiti (esclusi

[c. 70] dal tal condizione quelli della Facoltà de suoi Maggiori) e di non poter goder della sua Eredità se prima non avevanno pagati tutti li debiti da esso Testator contratti, beneficando la Moglie di alcuni particolari effetti, e la Figliola d'un generoso Vitalizio.

Da tal disposizione non solo restò soggetta al sudetto Fideicomisso l'avanzo delli Beni da lui acquistati alle Salvadeghe del 1628, oltre li datti in dotte alla Figliola, ma in oltre quelli che in detto Loco ereditò dalla Madre Lisa Contarini Morta abintestato, et alla Pollessella assieme colli suoi Acquisti le porzioni paterne a lui toccate nelle divisioni 1642. Cadendo in sua Eredità, e Fideicomisso altri Acquisti a San Samuel di diversi Magazeni, d'alcuni Campi in Adria, e Noventa, e particolarmente li due Teatri di San Gio. e Paolo, e San Samuel da esso fabricati.

E restò a peso delli Eredi Nipoti tutti li suoi debiti, fra quali la Dotte Badoer

[c. 70 v.] di ducati trenta seimille [36.000], et il residuo della Dotte, dovuto alla Figliola liquidato in ducati sette mille cinquecento [7.500] a pagamento delle quali, cioè della prima furono applicati con Instrumento 11 Zugno 1665 Campi quattrocento quindici [415] – alle Selvadeghe, Campi cento vinti sette [127] dello stesso ser Zuanne, e Campi due cento quaranta quattro in circa [244] dell'Eredità di ser Antonio, parte toccategli per le divisioni 1642, e parte ereditati colla Morte della Madre, e Campi quarantaquattro [44] di ragione del Patriarca Antonio toccategli nelle divisioni 1611. E per li ducati settemille cinquecento [7.500] della seconda cioè Betta Lando fu suplito da ser Zan Carlo impiegando parte della dotte Pisani, e parte della Dotte Manin, come da Instrumento 1669 21 Luglio, e 1689 26 settembre.

Come non adempi ser Carlo, e Fratello al Commando del Testatore Ser Zuanne nella disorazione fatta di detti Campi cento vinti sette coll'assegnarli

[c. 71] alla dote della Badoer, che dovea esser pagata dall'Erede colle rendite, et effetti sottili, così del pari successe nella Maggior parte delli altri debiti lasciati da detto ser Zuanne, Testator, alcuni affrancati con Beni del Fideicomisso, altri rimasti in esser alla morte del Medesimo ser Zan Carlo Erede, e pur ora sussistenti.

Tali Contrafazioni diedero un giusto credito di rissarcimento contro la Facoltà del Medesimo ser Zan Carlo e Fratello: azzione delli Nobil Homini suoi Figlioli, ma non Eredi essercitata nel 1714 che segui la di lui Morte, e con la quale fu subrogato, e per li debiti in esser, e per le fatte alienazioni rilevanti ducati quaranta quattro mille circa [44.000] il Teatro di San Gio. Grisostomo l'Anno 1677 da loro fabricato sopra il fondo comprato dalla Casa Balbi, e Vecchia, le due Case a Santa Maria Formosa, acquistate dalli medesimi ser Zan Carlo, e Fratelli l'Anno 1677, e la Casa a Chiozza effetto libero procedente dalle divisioni 1611, il tutto nulla contro

[c. 71 v.] li Creditori di ser Zuan Carlo, e Fratello con Spazzo del Consiglio di quaranta Civil Vechio.

Al Medesimo tempo 1714 venne il caso di dar soddisfazione alle Dotti avute dal Nobil Homo ser Zan Carlo, che furono tre, onde scioltisi legalmente dall'eredità paterna li Nobil Homini Figlioli e segregati colle sentenze a Legge praticate, li Patrimonij trasversali della Primogenitura del Palazzo a Santa Maria Formosa e Ressiduo Fideicomisso del Patriarca Gio[vanni] Testator 1592 – la Primogenitura, e Fideicomisso del Patriarca Antonio Testator 1623, e quello di ser Zuanne Testator 1663 sentenziando a Legge anco il Fideicomisso particolare de ser Vettor testante 1614, s'accinsero al pagamento di dette dotti, mentre quanto al Seniorato instituito della Vigna di Roma dal Cardinal Domenicano Testator 1523 16 agosto questo passò nel Nobil Homo ser Vincenzo Grimani Calerghi con sentenza a legge 3 luglio 1714.

[c. 72] La prima fu quella della Nobil Donna Maria Pisani per Nunzial 1666 di ducati quaranta un mille [41.000] netta dal terzo, a cui s'obligò anche la Nobil Donna Elena Gonzaga Madre del Sposo, e perciò apprese li Beni della Medesima ritrovati in esser in Mantova, e suo Territorio, e pochi crediti in Venezia, indi alcuni Beni in Ferrarese acquisto 1671 di ser Zan Carlo Marito, avendo il Nobil Homo ser Zuanne Michiel Cavalier per la Dotte di sua Moglie Andriana Grimani appresi li ducati Nove mille [9.000] depositati da Ca' Pisani debitori di tal summa (per resto della Dotte Medesima Pisani), che furono cessi al sudetto Cavalier dal Nobil Homo ser Zan Carlo pochi mesi prima della sua Morte, cosiche in oggi calcolati detti ducati nove mille [9.000], la dotte Pisani, resta creditrice di ducati tremille sei cento vinti tre [3.623], e senza quelli sarebbe scoperta di ducati dodicimille sei cento vinti tre [12.623] – Qual dotte aspettando per morte intestata della detta Nobil Donna al Nobil Hmo ser Vincenzo unico di lei Figliolo, ora stata la Morte del medesimo

[c. 72 v.] senza Testamento ultimamente successa, e devoluta alli Nobil Homini ser Michiel, ser Zuanne, ser Alvise di lui Fratelli viventi.

La Terza dotta fu di ducati quarantaotto mille [48.000] della Nobil Donna Maria Foscarini, e questa copri tutti li Mobili di Venezia, e fuori, semoventi, e Crediti con piccola Chiesura alla Pollesella, restando creditrice di ducati trenta sette mille cinquecento undeci grossi otto [37.511 grossi 8] diffalcato il terzo.

In tanto erano passati li Beni di Spessa con Pagamento di Dotte 1689 27 Zugno nella Cassa Eccellentissima Manin rapresentanti la Nobil Donna Zenevra pochi mesi dopo il Matrimonio Morta ab Intestato fu Seconda Moglie del

Nobil Homo ser Zan Carlo con Dotte di ducati sessanta mille [60.000] per Contrato 1681 conseguita per ducati cinquanta due mille seicento [52.600] – detratto il terzo. Pagamento di Dotte, che fu fatto per ducati cinquanta mille seicento ottanta quattro [50.684], ma che minorò di ducati nove mille quattrocento ottanta quattro [9.484] per li aggravij diffalcati 1690 15 Settembre, e tre agosto 1702 et evizioni patite, e diffalcate 1715.

[c. 73] Contro tali Beni di Spesa, e contro detta Dotte Manin, che li copriva havevano ragione li Nobil Homini Fratelli Grimani per le rappresentanze de loro Fideicomissi trasversali di ducati quatordecimille tresento trentasette [14.337] incumbenti a ser Vettor Testator 1614, et assunti colle Divisioni 1611, e la Dotte Foscarini d'altri ducati sedici mille cento trettate, grossi quattro [16.133 grossi 4] di Creditori antichi da essa pagati, e dovuti dal Medesimo ser Vettor, et il Nobil Homo ser Vincenzo per il sudetto residuo credito della Dotte Materna Pisani summe tutte anziane alla Dotte seconda Manin, oltre l'importante interesse, che teneva detta Dotte Foscarini di procurar il suo residuo pagamento in difetto di robba libera anche sopra detti Beni.

Coll'oggetto però di dar pagamento a tutti con discretezza, e con tempo sacrificarono detti Nobil Homini per circa trenta quatro anni il frutto di detti Capitali fideicomissi, e dottali, suplendo nel mentre il peso del trattamento di detta Nobil Donna Foscarini, che perciò sospese di praticar li suoi Atti, e con Instramento 1719 lasciarono a Ca' Manin

[c. 73 v.] li Beni sudetti di Spessa per ducati cinquanta sette mille [57.000] importar della Dotte et altri anziani crediti, pagabili a Capital, e Prò di tre per cento colla Rendita stabilita d'accordo, prima in ducati due mille seicento cinquanta [2.650] annui netti da qualunque aggravio, et infortunio, poi in ducati due mille ottocento [2.800] annui, e simili, venendo con ciò ad acquistare le ragioni di detta Dotte, e crediti, et il Modo di poter oltre quella dar pagamento anche alli Capitali de loro Fideicomissi, et alle Dotti sudette Pisani, e Foscarini.

Resosi dunque vicino al suo termine il Contrato sudetto 1719 Manin, che viene a spirare l'anno prossimo 1749, pensò detta Nobil Donna Foscarini di perfezionar il suo residuo Pagamento di Dotte come l'esegui li 5 Genaro prossimo passato coll'apprender prima tutti li Beni liberi, che sono le porzioni di Fabriche alla Polesella, descritti nel Medesimo Atto Dottale, e l'ottavo de Beni di Adria, Mettà del quarto toccato del 1611 al fu ser Vettor, e poi apprendendo la tenuta de Beni di Spessa con tutte quelle adiacenze per la

[c. 74] Summa di ducati sessanta due Mille vintiquattro grossi nove [62.000 grossi 9], che fu accresciuta di ducati settemille [7.000] - con Costituto al Margine di detto Pagamento di Dotte, atteso, che fu patuito nel di lei Nunziata 1683 di dover pagarsi al tre per cento delli ducati quatordecimille [14.000] di Capital di Cecca, che portò in Dotte, al qual prezzo avendo detta Nobil Donna nello stato presente di cose dato un volontario aumento di ducati vinti tre mille cinquecento [23.500] – viene a risultare l'apprensione netta d'aggravij in ducati ottanta otto Mille quatro cento quaranta otto [88.448] assumendo l'obbligo di rilevanti pagamenti verso li rapresentanti li Fideicomissi Grimani, e le rappresentanze di dette Dotti Pisani, e Manin, e come nel Pagamento di Dotte stesso.

Volendo però sgravarsi detta Nobil Donna Foscarini delli pesi importanti incumbenti a detti Beni, et a quali per le cose, e titoli soprariferiti stanno soggetti, fece li primo corrente Costituto volontaro di Cessione delli Beni, e Fabriche alla Polesella come sopra da essa

[c. 74 v.] appressi alli Nobil Homini suoi Figlioli per lo stesso prezzo di ducati dodeci Mille cento settanta due, grossi quattro [12.172 grossi 4] in conto di pagamento, e sodisfazione del diffalco in Maggior Summa a loro favore fatto per le loro rappresentanze di dette Dotte Pisani, e Manin, registrato esso Costituto al Margine del predetto pagamento di Dotte 5 Genaro decorso, et accettato da simile annotato lo stesso giorno da Medessimi Nobil Homini Fratelli.

Ma desiderando detta Nobil Donna intieramente liberarsi dalli aggravij assunti con detto pagamento di dotte, e valersi essa non meno che li Nobil Homini suoi Figlioli delle summe a loro dovute, hanno tutti rissolto di detti Beni di Spessa farne con il presente publico Instramento libera alienazione per il prezzo patti, modi, condizioni infrascritte.

Quindi è che costituita alla presenza di me Nodaro, e Testimonij Infrascritti la Nobil Donna Maria Foscarini relicta del fu Nobil Homo ser Zan Carlo Grimani facendo per se, eredi, e successori suoi, con tutte le ragioni, et azioni, che hà, et quonis modo le competiscono,

[c. 75] e possono compettergli, nec non li Nobil Homini ser Michiel, e ser Alvise, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono del detto ser Zan Carlo espressamente per l'interesse, e rappresentanze, che tengono delle summe da essi pagate a Ca' Manin, e del residuo Credito della Dotte Pissani, come pure per qualche altra loro ragione, azione, titolo, e rappresentanza anche come successori, et Eredi delli due Nobil Homini Fratelli ser Vincenzo, e Ser Antonio Morti abintestato, e tutti Madre, e Figlioli simul, et insolidum, et per Eredi, e Successori loro liberamente, et in perpetuo hanno dato, venduto, et alienato sicome per virtù del presente Instramento liberamente, et in perpetuo danno, vendono, et alienano.

Alla Commissaria del fu Nobil Homo ser Nicolò Corner Procurator di San Marco, e per contro di fideicomissi di ragione de quali sarà il soldo, che verrà esborsato, qui presente la Nobil Donna Alba Giustinian Procuratessa Cornaro relicta, e Commissaria Testamentaria del detto Nobil Homo ser Nicolò Procurator, che per Conto della Medesima, e de Fideicomissi sudetti, e delli Eredi, e successori, e rappresentati

[c. 75 v.] quouis tempore li Medesimi compra, et acquista.

Li beni qui sotto descritti posti nelle Ville di Carmignan, Spessa, San Pietro in Gù, et altre Ville, e Contrade, e ciò con tutte le aque, usi, e ragioni di quelle, che godono, et hanno titolo di godere assieme col Ius dell'ellectione prò tempore del Capellano.

Una Casa Dominicale con Barchessa, Colombara, Peschiera, Chiesa, et altre adiacenze.

Una Possessione nominata il Palazzo di Campi duecento quaranta de quali cento vinti due sono Orativi, Piantadi, e Videgadi, e Campi cento diciotto prativi con piccola Casetta, Affittuale Domino Antonio, e Fratelli Comin, e paga ducati mille cento ottanta grossi quindici [1180 grossi 15] in Contanti, e di Regalie un Vittello di Libre cento - Bottiro lire vinticinque, et una Pezza di Formaglio.

Altra Possessione detta Sopra il Palazzo di Campi Settantaotto de quali vi sono prativi Campi diciotto, et il resto Arradi, Piantadi, Videgadi con Casa Colonica affittuale detti Fratelli Comin, e pagano ducati duecento settantauno [c. 76 r.] grossi otto [271 grossi 8].

Altra Possessione nominata la Chiesa Patriarcale di Campi duecento quattro con Casa Colonica Affittuali detti Fratelli Comin, e pagano ducati settecentocinquanta, et un Vitello di Libre cento.

Altra Possessione di Campi cinquanta uno. Tre cioè Campi vinti Arrativi, Piantadi e Videgadi, e Campi vinticinque a Risara, et Campi sei, e tre Pintadi con Cason Casetta, et altre Fabriche, Affittuale Damin Damiani paga ducati centro quatro grossi uno [140 grossi 1], e Risi Lire duecento [200].

Altra Possessione di Campi Settanta uno Risara in cinque pezzi affittuale Domenico Spessato, e paga ducati duecento sette grossi otto [207 grossi 8].

Altra Possessione divisa in due Prese, una nominata la Prè, altra le Spesse di Campi cento sei, cioè Campi ottanta sei Arrativi, Piantadi, Videgadi, e Campi vinti Prativi con Casa Collonica, lavorati da Bortolo dei Santi, e si può cavar d'affitto ducati duecento vinticinque [225].

Altra Possessione de Campi novantatre uno nominati la Ca' Nova, cioè Campi cinquanta nove Arrativi, Piantadi, [c. 76 v.] Videgadi, e Campi trentatre, e tre prativi con due Case Affittuale Andrea Strozabono, e paga ducati trecento sessanta nove [369].

Altra Possessione nominata la Risaretta di Campi trenta due Arrativi, Piantadi, Videgadi, e Campi due Prativi, e Campi due, e tre a Risara con Cason unito di Muro affittuale Lorenzo Calderano paga ducati settanta uno, grossi sedeci [71 grossi 16].

Una Chiesura di Campi uno Arrativi, Piantadi, Videgadi con Casa, et un Boschetto, e poche Tavole di Terra Affittuale il Riverendo Don Nadal Alessi, e paga ducati quindici grossi vinti [15 grossi 20].

Altra di Campi tre: Arrativi, piantadi, e Videgadi affittuale Zuanne Valotto paga ducati sette grossi sei.

Un Cason di Tavole coperto di paglia, e Campi uno Affittuale Guglielmo Gibelin, e paga ducati dodeci.

Una Casa Coperta di Coppi, con Cusina, Camera, sottoportico, Stalla, e Campi uno affittuale Antonio Merlo, e paga ducati dodeci.

In Villa dell'Ospittale di Brenta per Campi cinque prativi chiamati prà Galline Affittuale Lorenzo Calderano, e paga ducati

[c. 77] dodeci grossi vintitre, e para [?] uno Galline.

Le rendite infrascritte di Affitto, e Livelli, che pagano li Sottoscritti con tutti li Beni a quelli obnotij, et obligati.

Al Signor Con. Bissaro Affittuale de Beni in Villa di Ospedal di Brenta paga ducati cinquanta quatro.

La Decima tenuta in affitto dal Reverendo Alessi ducati sessanta	d. 60 --
Il Signor Conte Capra paga d ^{ti} . 15	d. 15 --
Il Signor Antonio Caman paga	d. 8:12
Il Signor Francesco Marcon	d. 3 --
Domenico Auradio	d. 5 --
Zuanne Gollini	d. 3:21
Il Signor Dionisio Valle	d. 66:7
Eredi Franceschini	d. 3:20
Eredi Trenti	d. 1:7
Zuanne Stevanin	d. 2:12
Bortolamio Crema	d. 3:13
Giacomina Gobbata	d. --:8
Sebastian Marzola	d. 1:18
Comunità di Vicenza per Colte	d. 8: --
Gierolema Falda	d. 6:10
Girolama Fanaroli	d. 11: --
Girolama Golin	d. 3:13
Guglielmo Gibelin	d. 12
Santo Bressa con aggravio di F 140 Camun	d. 4:20
Eredi Francesco Fabris	d. 4:13
Il signor Cuman in loco di Agostinelli	d. 19:6

Campi due circa Levati dalla Possessione, che lavora Brussabono, e tenuta ad affitto dal Rinaldi Affittuale del Molin di ragione

[c. 77 v.] del Signor Cuman.

Nec non il Ius di far Ostaria al Ponte delle Asse ora inafitato, et otioso.

Come pure qualche azione, e ragione, abentie, e pertinenzie alli Medesimi Beni, ut supra aspettanti, et alli titoli di Ca' Grimani competenti, e dovute in dette Ville, e Contrade tanto per ragion di Acque, e sue Investiture, quanto

per cadaun'altra ragione, e causa quomodocumque, et in oltre qualunque rissarcimento ricupera, azione, e ragione spettante, e che spettar potesse in dette Ville, et altre vicinanze ad essi Nobil Homini Grimani.

Posti tutti detti beni tra li Confini espressi nel sopracitato pagamento di Dotte, et altri se ve fossero.

Ad haver per detta Commissaria Cornaro, Eredi, e successori di quella, e li Fideicomissi col soldo de quali sarà fatto l'esborso infrascritto, e li Eredi, e Successori, e quocumque tempore Rappresentanti li Fideicomissi Medessimi tener, goder, e posseder li Beni tutti Sudetti, Fabriche, Acque, Livelli, Affitti, ragioni, et azioni come sopra vendute, e farne ogni loro

[c. 78] libero voler, come di cosa propria, libera, et espedita venendo perciò detta Commissaria, e Fideicomissi, respective sudetti posti da detta Nobil Donna Madre, e Nobil Homini Figlioli Venditrice, e Venditori in ogni di loro luoco, stato, grado, et esser, costituendoli Procuratori loro perpetui, et irrevocabili.

Promettendo simul, et insolidum detta Nobil Donna, e Nobil Homini per se Eredi, e Successori loro di mantener li Beni, Livelli, Acque, e Ius di Decima come sopra venduti, e quelli diffender contro qualunque pubblica e privata persona in Giuditio, e fuori a tutte loro spese, danni, pericoli, et interesse ante damnum passum, et primam sententiam, et in ogni caso di spoglio, et evizione promettono di prontamente rissarcire con altrettanta vendita corrispondente all'entrata del Ben evito, et al pregiuditio che portasse l'evizione in relazione sempre all'attual rentita ora contratata, e sopra descritta obligando alla manutenzione, e premesse

[c. 78 v.] sedetta tutti, e cadaunni altri loro Beni, azioni, e ragioni, presenti, e futuri, et espressamente le ragioni Dottali ressiduarie che tiene la predetta Nobil Donna Maria Foscarini particolarmente contro il Patrimonio del fu Reverendissimo Monsignor Antonio Patriarca di Aquileia Testator 1623 per le affrancazioni colla sua Dotte fatte, cioè del Livello di ducati cinque mille [5.000] Creditore il Venerando Monastero delle Vergini per Instrumento 1615 28 Novembre Nottificato il 16 Dicembre susseguente, e di ducati mille, e sessanta [1.060] Capital, e Prò dovuto alla Nobil Donna Lucrezia relicta ser Gierolamo Grimani fu de ser Almorò per Instrumento 1615 16 Marzo Notificato 12 Genaro Debitor il fu Nobil Homo ser Domenico Grimani, di cui fu Erede detto Monsignor Patriarca Antonio, nec non contro l'Eredità del fu Nobil Homo ser Zuanne Grimani Tesator 1663 per Capital, e Prò di ducati sei mille quattrocento sessanta otto grossi disnove [6.468 grossi 19]

[c. 79] da lui debiti per Istrumento 1627 9 Dicembre Nottificato 4 Genaro alla fu Nobil Donna Paulina Mocenigo Tron pur affrancato da detta dotte come pure li detti Nobil Homini Fratelli Grimani espressamente obligano, e hipotecano li Beni, e Fabriche alla Polessella, e Frassinella in loro pervenuti per il Costituto di Cessione, e Rinuncia fattagli dalla Nobil Donna Madre li primo corrente, e così pure li Beni nel Stato Ferrarese, che possedono come Eredi del fu Nobil Homo ser Vincenzo loro Fratello, venduti l'anno 1671 dalli Eredi Calcagains al fu Nobil Homo ser Zan Carlo, e Fratelli e poi appresi per circa ducati disdotto mille [18.000] da detto ser Vincenzo li 11 Dicembre 1725 in pagamento della dotte di Pisani sua Madre, et in oltre tutti li Miglioramenti fatti, e da farsi ne Beni di Adria acquistati a Livello per Istrumento 1524 dal fu ser Vincenzo Grimani Seniore, et affrancati da ser Vincenzo Iuniore del 1560, e posteriormente da detti Nobil Homini ser Michiel, e Fratelli con più contratti segnati con le Communità di Adria, e Cavarzene,

[c. 79 v.] come anco tutti li acquisti da essi fatti in Polessine particolarmente in Villa di Recan, assieme con tutte le Fabriche fatte alla Polessella parte nuove a fundamentis, e parte rinnovate, promettendo in oltre di depositar de proprij loro Dennari nel Magistrato del Procurator la summa di ducati tremille quattrocento settanta uno, grossi cinque [3.471 grossi 5], acciò esser debba e restar perpetuamente investita a cauzione particolare del presente Instrumento.

Anzi per rendere sempre ferma, e costante l'obligazione particolare come sopra fatta delli Crediti Dottali sudetti a manutenzione del presente Contratto resta convenuto, e dichiarato, che li Beni fossero da detta Nobil Donna appresi di raggione delli detti due Patrimoni del Reverendissimo Patriarca Antonio, e ser Zuanne suoi Debitori respective di ducati dodeci mille cinque cento vinti otto, grossi disnove [12.528 grossi 19], doveranno sempre star obnotij, et obligati a cautella del presente Contratto, e patti del Medesimo, come pure succedendo, che venisse affita la summa sudetta ad essa Nobil Donna o successori suoi dalli rappresentanti li sudetti due Debitori Patriarca Antonio, e ser Zuanne resta patuito, che le summe affrancate debbano cautamente esser investite per dover star l'investita sempre soggetta, et affetta all'essecuzione, e manutenzione del presente Instrumento.

Con espressa dichiarazione, che dette particolari promesse, obligationi, et hipoteche punto non abbino ad alterar, ne diminuire la forza dell'universali obligationi assunte dalla detta Nobil Donna Madre, e Nobil Homini Figlioli Venditori

[c. 80] verso detta Comissaria Compatrice, quale averà sempre libertà di procurar il suo sollevio, e rissarcimento nel Modo, che più gli piacerà contro ogni, e qualunque sorte de Beni, et effetti a detti Venditori, e Venditrice spettanti senza mai derogar alle spetiali hipoteche sudette, che nonostante doveranno sempre sussister.

Et la presente vendita, perpetua, e libera alienazione hanno fatto, et fanno la predetta Nobil Donna Madre Venditrice, e li detti Nobil Homini Figlioli Venditori per li Eredi, e Successori loro, e sempre simul, et insolidum alla Commissaria predetta del Nobil Homo ser Nicolò Corner Procurator, et alli rappresentanti quocumque tempore lo stesso, et li Fideicomissi di ragione de quali sarà l'Infrascritto Soldo per prezzo, e convenuto mercato d'accordo con detta Nobil Donna Alba Giustinian Procuratessa Cornaro Commissaria costi ducati novanta cinque mille cento da Lire sei, e soldi quatro [95.100], oltre l'obbligo à detta Commissaria Cornaro di dover soddisfar il dazio Menettaria [?] incumbente sopra detto prezzo, e questo resta stabilito colla fede delli patti, condizioni, et Hipoteche sopradichiarite, e non altrimenti, senza le quali non sarebbe certamente discesa né alla summa sudetta, ne alla stipuazione del presente Contratto.

A Conto del qual prezzo rilassiano detta Nobil Donna, e Nobil Homini Venditori a detta Nobil Donna Commissaria Corner Compatrice come sopra ducati cinque mille cento [5.100], importar delle seguenti spese, et aggravij, che con denari di detta Commissaria, e Fideicomissi promette adempire, cioè ducati cento vinti tre: tre [123:3] per la spesa di Nodaro, Acque, e stride, altri ducati mille ottocento [1.800] per l'impiego, e ricognizione del presente Contratto d'accordo liquidata, e convenuta con

[c. 80 v.] Domino Caremolo Rotta Mezano publico, e delle qualli summe doverà più in fine seguire la presentazione delli pagamenti, e ducati tremille cento settanta uno: grossi vinti uno [3.171 grossi 21] per l'importar così d'accordo convenuto degl'aggravij Infrascritti, che annualmente de cetero doveranno esser sodisfatti dalla Commissaria Cornaro sudetta quanto alli perpetui, e con libertà dell'affrancazione per quelli fossero affrancabili, promettendo non vi esser alcun debito de decorsi, ne verun altro aggravio oltre gli Infrascritti, e se mai si ritrovassero, o insorgessero, s'obligano come sopra di rissarcir con altrettanta rendita sempre netta, et immancabile.

Seguono li Detti Aggravij

Al Capellan di Spessa	d. 60: -
Al detto per Cera	d. 6: -
Al Signor Conte Piovene	d. 20: -
Al Signor Strozzi L 157:12	d. 25:10
Al Signor Arciprete di Pozzo	d. 6:-
Al Signor Orazio Tretti	d. 4:21
Al Signor Tonioli	d. 4:14

Summa d. 126:21

Il restante veramente prezzo di ducati novantamille [90.000] netto di spese, et Agravij, così ordinando, e volendo detta Nobil Donna Venditrice, e li Nobil Homini Venditori doverà dalla Commissaria predetta Cornaro esser esborsato, come così promette fare la Nobil Donna Alba Procuratessa Comissaria de dinari di detta Commissaria, e Fideicomissi respective della Casa, nel Modo infrascritto.

Al Fideicomisso del fu Reverendissimo Fra Pietro Grimani Cavalier Girosolomitano; e poi Gran Prior d'Ungheria Testator 1516 5 novembre ducati tre mille quattrocento due [3.402], da esser depositati nel Magistrato Eccellentissimo del Procurator per esser investiti viste [c. 81] le divisioni 1611.

Al Fideicomisso del fu Reverendissimo Monsignor Zuanne Grimani Patriarca d'Aquileia Testator 1592 8 Febbraro ducati seimille novecento trenta cinque [6.935] dà esser depositati in detto Magistrato per esser investiti, vedute dette divisioni 1611.

Al Fideicomisso della fu Nobil Donna Paulina Grimani Renier Testatrice 1634 4 Settembre ducati tremille cinquecento [3.500] da esser depositati, et investiti dal predetto Magistrato viste dette Divisioni 1611.

Al Fideicomisso del Reverendissimo Patriarca Antonio Grimani Testator 1623 25 Marzo, et Erede per Testamento del fu Nobil Homo ser Domenico Grimani, che fu Erede della Nobil Donna Laura Grimani Testatrice 1615 18 Genaro ducati cinquecento [500] grossi – per affrancazione del Livello 4 Luglio 1614 stipulato a Credito della Medesima, et a debito di ser Vettor Grimani Testator 1614.

Al Fideicomisso del fu Nobil Homo ser Zuanne Grimani Testator 1663 in rissarcimento dell'aggravio di ducati duecento nove tre [209:3] annui verso li Nobil Homini ser Filippo, e Fratelli Balbi sopra il Teatro di San Gio. Grisostomo assunto, e stabilito a sopimento della Litte insorta con detti Nobil Homini pretendenti detto Teatro, e ciò in virtù d'accordo presentato nel Magistrat del Procurator, et approvato con Decreto del Serenissimo Magior Consiglio ducati cinque mille cento vinti otto grossi tre [5.128 grossi 3] da esser Depositati, et investiti dal sudetto Magistrato per conto del Medesimo Fideicomisso di ser Zuanne.

Alli nobil Homini ser Co. Bernardo, e ser Co. Alvise Zio, e Nipote Manin ducati due Mille novanta quattro, grossi nove [2.094 grossi 9] per resto della Dotta della fu Nobil Donna Zenevre Manin da essi per detta summa rappresentata.

Altri ducati quaranta sei mille tresento cinquanta sette [46.357] dovuti a detti Nobil Homini Fratelli Grimani anco come

[c. 81 v.] eredi del fu Nobil Homo ser Vincenzo, e ser Antonio altri loro Fratelli per conto delle loro rapresentanze delle Dotti sudette Pisani, e Manin, doveranno esser Depositati nel detto Magistrato del Procurator per esser impiegati nella sodisfazione de Creditori da Medessimi per ordine di Nottificazione previo l'Esame delle Nottificazioni, che vi fossero anziane a dette due Dotti.

Il resto veramente di detto prezzo, che avanza in summa di ducati vinti due mille ottanta tre, grossi dodeci [22.083 grossi 12] per compio l'intero delli ducati Novanta [90.000] soprarifferiti doverà tutto esser impiegato nel pagamento d'altretanti Creditori della Medesima, o in via di principalità, e come pieggia, sempre però coll'Ordine delle Nottificazioni, e doppo l'impiego delli ducati quarantasei mille tresento cinquanta sette [46.357] grossi -. Sudetti da farsi nel estinzione de Debiti de Nobil Homini Fratelli sudetti come sopra fu dichiarato.

Colli quali esborsi, e pagamenti, fatti che siano s'intenderà ipso facto subentrata la sudetta Comissaria Cornaro, e li Fideicomissi colli dinari de quelli seguiranno detti Depositi, e contamenti in tutte le ragioni, azioni, anzianità, privileggi, nottificazioni, et hipoteche quovismodo competenti alli Creditori, che come sopra veniranno

sodisfatti, et affrancati, dovendo per ciò da cadauno prima del Lievo delle summe a se dovute esser fatta l'affrancazione alla detta Commissaria Cornaro, e consegnato alla Medesima l'Instrumento autentico del suo Credito per l'effetto del subingresso come sopra.

Resta per patto espresso convenuto, che il raccolto, affitti, e rendite del presente anno 1748 sijno tutte di detta Commissaria Cornaro, quale all'incontro dovrà soccomber dal primo del corrente mese sino che effettuerà li depositi

[c. 82] sopra dichiariti alli prò delli Capitali, che colli Depositi sudetti, et esborsi respective patuiti veniranno affrancati nella summa annua corrispondente a loro Titoli sive Instrumenti, e quanto alli Capitali da depositarsi per conto delli Fideicomissi sopra enunciati, che sono ducati disnove mille quattrocento sessanta cinque grossi tre [19.465 grossi 3], doverà detta Commissaria Cornaro bonificare alli Nobil Homini Venditori il prò del quatro per cento sino al tempo, che effettivamente farà il Deposito, che doppo serate le stridde non potrà esser più lungo di Mesi sei, et il simile viene patuito per il Capitale di ducati tre mille quattrocento settanta uno grossi cinque [3.471 grossi 5], che deve investirsi a cauzione del presente Contratto.

Con le quali condizioni sarà in libertà detta Commissaria Cornaro di far a suo piacere, e comodo per gl'esborsi del prezzo sudetto anche prima del passar le stridde tacite, e quiete del presente Instrumento.

E perché il prezzo sudetto delli ducata novanta cinque mille cento cinquanta [95.150] fu convenuto in tal quantità a causa degli Importanti diffetti, che s'attrovanno nelle Casa Dominicale, adiacenze di quella, e nelle Fabriche Colloniche alcune in parte cadute, et in parte cadenti, per ciò a sollevio di tal pregiudizio, che rissentono detti Nobil Homini Grimani, si risservano espressamente il proprio rissarcimento contro la Casa Eccellentissima Manin, a cui incombe per patto stipulato nel Instrumento 1719 28 Aprile il Mantenimento delle Fabriche.

Doverà fare detta Commissaria compratrice il suo Traslatto nel Colleggio Eccellentissimo de Dieci Savij de Beni, e Vendite tutte sudette dalla Dita, in cui si attrovanno al proprio nome per Sodisfar de cetero la decima, e Campatici, che veniranno

[c. 82 v.] imposti, et il simile a Vicenza per la Colta incumbente a detti Beni, e quanto alle decorse, che non fossero state pagate o in Venezia, o a Vicenza sarà debito de venditori di farle prontamente adempire.

Le Carte, Titoli, et acquisti concernenti, e relativi a detti Beni doveranno consegnarsi a detta Commissaria Cornaro, del che sarà fatto un'Inventario, e doverà constare per atti miei di esser stato eseguito, perché al caso di qualunque molestia abbiano ad esser esibite con ricevuta a detta Nobil Donna Venditrice, e Nobil Homini Venditori, e loro eredi, e successori per la dovuta, e patuita diffessa per farne la riconsegna a Ca' Corner terminata la Molestia medesima, e cosi toties, quoties.

All'Osservanza, essecuzione, e puntuale adempimento delle cose tutte come sopra convenute, e dichiarite, obligano la Nobil Donna Maria Foscarini Grimani Venditrice con Eredi, e Successori suoi, e li Nobil Homini ser Michiel, ser Alvise, ser Zuanne Fratelli Grimani con Eredi, e successori loro simul, et insolidum qualumque sorte de Beni loro presenti, e futuri, e cosi pure la Nobil Donna Alba Giustinian Procuratessa Cornaro come Commissaria del detto Nobil Homo ser Nicolò Corner Procurator quelli di detta Commissaria, e dell'Eredità fideicomissa, delle quali viene fatto il presente acquisto, et il pagamento del prezzo del medemo super quibus Rogatis.

Actum Venetijs quoad Nob. Mul. Mariam Foscarini Matrem, et V.V.N.N. Fratres Filios Grimani Domi eius habitationis de Confinio Sancte Marie Formose presentibus Domino Ioanne Facci Filio Ioannis Bapte, et Domino [c. 83] David Antonio Gianatti q^m. Domini Ioannis Bapte, et quoad Nob. Mul. Albam Giustiniam Procur. Cornaro Domi eius habitationis de Confinio Sancti Mauritiij presentibus Domino Petro Valentini quondam Iosephi, et Domino Aijeronimo Pavan quondam Bartholomei omnibus Testibus.

PUNTO 7 – Livello dalla N.D Maria Foscarini e NN.HH. fratelli Grimani alla N.D Maria Foscarini e NN.HH. fratelli Grimani

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9282, cc. 2-6 (4 marzo 1749, Livellum).

Die Martis 4 Mensis Matij 1749

Attrovandosi nel Magistrato Ill[ustrissimo]mo del Procurator per Deposito 11 giugno 1748 fatto dalla Commissaria del fu Nobil Homo Ill[ustrissimo] Nicolò Cornaro Procurator di San Marco la summa di ducati Diecinove Mille quattrocento sessantacinque [19.465] S 3 da L 6:4 da esser investiti per conto de fideicomissi instituiti dagl'auttori de Nobb. Hoo. ser Michiel e fratelli Grimani, come in detto Deposito, e dovendosi impiegar del corpo del medesimo Ducati cinque mille duecento cinquanta cor[ren]ti [5.250] in affrancazione de debiti de rispettivi fideicomissi sudetti, avanzano ducati quattordici mille duecento quindici S 3 [14.215: 3] quali dovendo investirsi a cauzione de Fideicomissi stessi.

Quindi è che Costituiti avanti di me Nodaro e Testimonij infrascritti la Nob. Do. Maria Foscarini relicta del fu N.H. ser Zan Carlo Grimani, nec non li NN.HH. ser Michiel, ser Alvise, e ser Zuanne fratelli Grimani, e facendo tutti Madre, e Figlioli simul principaliter, et insolidum, e per se medesimi loro heredi, e successori hanno dato, venduto, et alienato e per l'effetto che segua l'infrascritto livello affrancabile si come con il tenor del presente publico Instromento dano, vendono, et alienano al Fideicomisso del Reverendissimo Frà Piero Grimani Gran Prior d'Ongaria per Ducati trè mille quattrocento e due [3.402] Testor 5 Novembre 1516, et al Fideicom[mess]o [c. 2 v.] del Reverend[issim]o Gio[vanni] Grimani Patriarca d'Aquileia Testor 1592 8 Febraro per ducati sei mille novecento trentacinque [6.935], et al Fideicomisso della Nob. Do. Paulina Grimani relicta del Nob. Ho. sier Ferigo Renier Testatrice 1634, 4 settembre per ducati tre mille cinquecento [3.500], et al Fideicomisso del Rever[endissim]o Antonio Grimani Patriarca di Aquileia Testator 1623 25 Marzo per Ducati cinquecento [500], che unite tutte d[et]te. summe fanno li precitati Ducati quattordici mille duecento quindici S 3 [14215 S 3], e per quali fideicomissi detti NN.HH. accettano come eredi Fideicommissarij de medesimi li Beni infrascritti cioè La metà del Palazzo alla Polesella con Giardin, Brollo, Casette, et altre Fabriche di ragione di detti NN.HH. fratelli Grimani a loro assegnate come rappresentanti la Dotte della Nob. Do. Genevre Manin con Constituto annotato nel Magistrato Ill[ustrissimo]mo di Proprio li primo aprile 1748 dalla sudetta Nob. Do. Maria Foscarini, Nec non li Beni in Villa di Recan sotto ferrarese appresi in pagamento di Dote della fu Nob. Do. Maria Pisani hora rappresentata da detti Nobb. Hoo. Come heredi ab intestato del fu Nob. Ho. Vincenzo Grimani loro fratello. Nec non le Fabriche dell'Osteria, e Beccaria a fundamentis errette da detti Nobb. Hoo.

[c. 3] nella Villa sudetta della Polesella, assieme colli Aquisti in detti contorni fatti in loro spetialità.

Nec non il Capitale di Ducati Dodici mille cinquecento cinquanta otto, che tiene detta Nobil Do. Maria Foscarini Grimani investito sopra il nuovo Teatro Fabricato a San Samuel dal Sig. Zuanne Fiorini Comprator del fondo incendiato per li nomi che dichiarirà, appar Instromento di detta Investita in atti miei 12 Deecembre prossimo passato, e con tutte le raggioni, hipoteche, e privilegi a detta Nob. Do. In vigor del sudetto Instromento 12 Deecembre prossimo passato sopra detto Teatro competenti, et aspettanti.

Ad haver in avvenire per detti Nobb. Hoo. Fratelli Grimani come heredi fideicommissarij delli sudetti Testatori, e per conto de loro fideicomissi, e successori prò tempore chiamati tener, goder, e posseder li Beni sudetti, e tanta parte de medesimi corrispondente all'Infras[critto] prezzo, come di cosa propria di ragione de Fideicomissi sudetti, Promettendo detti Nob. Do. Madre, e Nobb. Hoo. Figlioli nelle loro spetialità, sempre simul, et insolidum di manutenzione, e legittima difesa de Beni predetti, contro qualunque publica, e privata molestante persona a tutte, e proprie

[c. 3 v.] loro spese, pericoli, danni, et interessi in giudizio, e fuori

Et la presente vendita et alienazione detti Nob. Do. Madre, e Nobili Homini figlioli Grimani in spetialità hanno fatto, e fanno per il prezzo di ducati quattordici mille duecento quindici s 3 [14.215:3] da L 6:4, quali promettono essi Nobb. Hoo. Fratelli come eredi Fideicommissarij di far girar con Terminatione del Magistrato Ill[ustrissimo]mo sudetto del Procurator del corpo del detto Deposito 11 giugno 1748 al nome delli Creditori di detti Nob. Do. e Nobb. Hoo. Madre, e figlioli Grimani, giusto la nota infra registrata per dover detti Fideicomissi sopradetti subentrar nelle raggioni, ationi, antianità privilegi, e nottificationi de Creditori, che saranno come sopra pagati col di loro soldo, contro tutti li Beni, et effetti di detti Nobilli Homoni Grimani, e Nob. Do. Foscarini loro Madre.

Et immediate l'antedetti NN.HH. ser Michiel e fratelli Grimani furono de sier Zan Carlo come eredi fideicommissarij ut supra hanno dato, e retrocesso a livello affrancabile alla sudetta Nob. Do. Madre, e Nobb. Hoo. Figlioli Grimani nelle loro spetialità

[c. 4] et simul, et insolidum li Beni tutti sudetti, perche quelli habbino à ben tener, migliorar, e non deteriorar come si conviene a buoni Livellarij, et all'incontro promettono essi Nob. Donna Madre, e NN.HH. figlioli Grimani di livello annuo pagar, e puntualmente corrisponder a detti Fideicomissi, et successive alli heredi, e suddessori nelli Fideicomissi suddetti, Ducati cinquecento sessanta otto S 14 [568:14] correnti da L 6:4 annui, che corrispondono al quattro per cento sempre netti, immuni, et essenti da qualunque aggravio publico e privato, imposto, e da imponersi, in due ratte posticipate di mesi sei l'una sin'all'affrancazione.

Qual Livello stabiliscono le parti sudette che continuar abbia per il corso di anni dieci prossimi venturi, con Libertà reciproca di quella in all'ora effettuare, a obligar l'altra parte a quella adempire, previo sempre l'avisio di Mesi sei da esser con Scrittura Estragiudiziale intimato.

Per il che, e per l'osservanza inviolabile delle cose di sopra dichiarate obligano detti Nob. Do. Madre, e NN.HH. figlioli Grimani oltre li Beni sudetti anche tutti gl'altri beni loro simul, et insolidum d'ogni sorte presenti e futuri super quibus rogatus.

Segue la Nota sopradetta

[c. 4 v.] Nota de Creditori da pagarsi in tutto à in parte secondo la precisa summa de loro rispettive Instrumenti, e perciò salvo error.

Al Nob. Ho. ser Co. Bernardo Manin Ducati seimile cento trentacinque S 19 da L 6:4 [6.135:19] in vigor delli due Instrumenti 24 Dicembre 1741, e 18 luglio 1743 Atti D[omino] Iseppo Uccelli Nodaro Veneto seguiti a di lui credito, et a debito della Nob. Do. Maria Foscarini Madre, e NN.HH. ser Michiel, e fratelli Grimani di lei figlioli simul, et insolidum come subentrato detto Nob. Ho. nelle ragioni degl'infrascritti creditori cioè

Del N.H. Ill. Piero Foscarini Proc[urato]r Creditor di Ducati Mille [1.000] per Instrumento 29 aprile 1733 atti D. Bortolomio Mandelli Nod. Veneto Nottificato 7 maggio 1733.

Del N.H. sudetto, e Sier Giacomo e fratelli Foscarini Creditori Ducati Novecento [900] per Instrumento primo settembre 1733 atti D. Zuanne Boldini Nod. Veneto Nottificato li 11 settembre 1733.

Del Nob. Ho. Sier Andrea Vendramin creditore ducati quatrocento vinticinque S 19 [d 425:19] per Instrumento primo settembre 1733 notificato 15 settembre 1733, atti detto Boldini.

Di D. Iseppo Savioni Creditor Ducati duecento cinquanta [d 250] per Instrumento 26 Aprile 1731atti D. Giacomo Bonzio Nod. Veneto Nottificato 23 settembre 1733.

Della Nob. Do. Contarina Contarini Creditrice

[c. 5] Ducati cinquecento [d 500] per Instrumento atti Bonzio sudetto 4 novembre 1733, notificato 24 marzo 1734.

Di D. Carlo Bonetti d'Antonio Creditor Ducati duecento ottantacinque per Instrumento 1731 15 Febbraro atti Bonzio sudetto Nottificato 1734 5 aprile.

Di D. Francesca Rotta Creditrice Ducati trecento [d 300] per Instrumento 13 Aprile 1734 atti Boldini sudetto Nottificato il giorno stesso.

Di D. Antonio Triffon Novello Creditore Ducati settecento [d 700] per Instrumento 1734 27 maggio atti Boldini sudetto Notificato li 29 maggio 1734.

Del Nob. Ho. Ill. Bortolo Gradenigo Procurator Creditor Ducati cento Vinti per Instrumento 1734 21 giugno atti Boldini sudetto Nottificato 23 detto.

Del Nob. Ho. Sier Bernardo Corner per nome suo e nipoti Creditor Ducati cento cinquanta [d 150] per Instrumento 1727 20 Iugno atti Bonzio sudetto, notificato li 9 agosto 1734.

Di D. Giacomo Hertz Creditor Ducati trecento cinquantacinque per Instrumento atti Boldini sudetto 30 Gennaro 1732, notificato 11 agosto 1734.

Del sudetto Hertz Creditor Ducati Cinquecento [d 500] per Instrumento atti Boldini sudetto 24 Luglio 1734 Nottificato 11 Agosto 1734.

[c. 5 v.] Summano dette summe rappresentate dal Nob. Ho. Manin _____ d 6135 S 19
A D^o. Zuanne Schiavo q^m. ecc^{te}. Piero Creditore per Instrumento 1732 4 marzo atti Boldini sud^o. Nottificato 11
Detto _____ d 900

Al Nob. Ho. ser Alvisè p^{mo}. de ser Zorzi Contarini Cavalier, e ser Lunardo Dolfin fù de ser Piero Creditori per Instrumento 1733 23 maggio atti Boldini sudetto Nottificato primo Giugno susseguente _____ d 1.000

Alla Nob. Do. Pisana Corner q^m. Ill. Gerolemo Cavalier e Proc^f. Creditrice per Instrumen^{to}. 18 Gennaro 1733 atti
..... Nottificato 22 dello stesso mese _____ d. 2.000

Alla Nob. Do. Contarina Contarini rel. de ser Alvisè Mocenigo Valier Creditrice per Instrum^{to}. 1734 13 marzo atti
D. Bortolamio Mandelli Nod^o. Veneto notificato ildi medesimo _____ d 1.500

Al N.H. Michiel Angelo Lini Creditore per Instrumento 10 aprile 1734 atti Mandelli sud^o. notificato 30 del Mese
sudetto _____ d 1.800

All'Eredi del q^m. Giacomo Hertz q Michiel Creditrice per Instrumento atti Boldini sudetto de di 2 Agosto 1734
Nottificato 11 del sudetto Mese _____ d 500

Al N.H. ser Co. Bernardo Manin per l'Instrumento 22 Dicembre 1741 rapresentante D. Titian Rappelli Creditor
per Instrumento atti Boldini sud^o. 1734 10 Luglio nottif^o. 12 Agosto 1734 _____ d 150

[c. 6] A Titian Rapelli creditore per iNstromento 1733 11 Genaro atti Boldini sudetto Nottificato
12 Agosto 1734 _____ d 400

Al sudetto N.H. Manin per le rappresentanze del N.H. ser Alvisè Contarini de q Zorzi Cavalier Creditor di d 500
per Instromento atti detto Boldini 2 agosto 1734 Nottificato 17 dello stesso Mese _____ d 500

Fine di detta Nota come sopra reg^{ta}.

Actum Venetijs Domi habitationis suoradictoris N.M. Matris et NN.HH. filioris Grimani de Confinio S^c. Marie
Formose presentibus Dno Andrea Triffon q^m. Bartholomij, et D^o. Antonio Baggio q^m. Dom^{ci}. Testibus.

Appendice 7

Una breve storia dei teatri di Santi Giovanni e Paolo e di San Samuele⁴⁷

Santi Giovanni e Paolo⁴⁸

Nella zona di Santi Giovanni e Paolo i Grimani possedevano due distinti teatri. Il primo era solo una modesta Stanza da Commedia, era tutto in legno e sorgeva su un terreno che solo in parte era Grimani (nella stessa zona, se non nella stessa area della successiva sala), coevo o di pochi anni più tardo dei due di S. Cassiano. Infatti nella *Demostrazion di Decima* del 1658 Grimani dichiara: «aver fabbricato un Teatro in contrà di Santa Marina in calle della Testa, ove prima era Terreno e Teza [sorta di capannone in legno], al mio nome traslato dal nome di Francesco Michiel.»⁴⁹ Successivamente per le condizioni rovinose e per le sollecitazioni degli altri teatri, Zuanne Grimani trasportò la struttura in un altro fondo di sua proprietà, nel quale il teatro fu completamente ricostruito in pietra e in parte in legno e adattato per accogliere il dramma in musica. Probabilmente costruito tra il 1635 e il 1637 in contrada Santa Marina, tra il Rio della Panada, Calle della Testa (oggi dello Squero) e Calle Berlendis (in una posizione decentrata, verso il nord della laguna), il secondo teatro di Santi Giovanni e Paolo fu inaugurato nel carnevale 1639 con *La Delia o sia La sera sposa del sole* di Giulio Strozzi, musica di Paolo Sacrati, scene di Alfonso Chenda.⁵⁰

I fratelli Antonio e Zuanne Grimani si occuparono della costruzione, ma il primo, investito dell'Abbazia benedettina di Rosazzo in Friuli, intervenne solo marginalmente nella conduzione e, tornato alla vita secolare nel 1642, preferì la carriera militare al teatro.⁵¹

Il nome dell'artefice del progetto non è noto, anche se le scene del libretto dello spettacolo inaugurale nel 1639 (*La Delia*) opera di Alfonso Chenda, lasciano supporre che l'architetto ferrarese, le cui competenze nel settore erano ben note, fosse stato interpellato come consulente.⁵² A Jacopo Torelli è da attribuire una sistemazione del palcoscenico, infatti nel 1644 lasciò il Novissimo e passò al Santi Giovanni e Paolo allestendo *L'Ulisse errante*.

Non si conosce la pianta originale del teatro e non si hanno certezze sulla data del rifacimento, alcuni studiosi propendo tra il 1654 (Wiel) e il 1659 (Carrick), più attendibile l'ipotesi di Mangini da posticipare al 1664, sulla base del libretto della *Rosilena* messa in scena nel Carnevale in cui si dice: «Rappresentata nel Novissimo Teatro Grimano».⁵³ Appena prima della morte di Zuanne Grimani,

⁴⁷ In questa Appendice proponiamo una sintesi delle principali vicende dei due teatri Grimani, solo ed esclusivamente per il periodo di proprietà della nobile famiglia patrizia e attraverso una ricostruzione bibliografica (ordine alfabetico): GIAZOTTO, 1967; GIAZOTTO, 1967 (2); MANGINI, 1974; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1 [*Venezia: teatri effimeri e nobili imprenditori*] MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1996, vol. I, t. 2 [*Venezia e il suo territorio: imprese private e teatri sociali*]; ZORZI-MURARO-PRATO-ZORZI, 1977.

⁴⁸ MANGINI, 1974, pp. 56-61; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, pp. 294-322.

⁴⁹ Mangini cita le decime del 1661 (ASV, *X Savi sopra le Decime*, b. 218, n. 1036 - 1661) e la precedente del 29 luglio 1658 (ASV, *X Savi sopra le Decime*, b. 210, n. 15006 - 1658, 29 luglio): «Zuanne lamenta che sia il SS. Giovanni e Paolo sia il San Samuele davano un reddito inadeguato alle spese, il primo a causa della manutenzione dell'edificio, il secondo per le pretese eccessive dei Comici.» [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. 296].

⁵⁰ MANGINI, 1974, p. 56; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. 294.

⁵¹ Supra *Appendice 4. L'albero genealogico dei Grimani di Santa Maria Formosa*.

⁵² MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, pp. 299-300.

⁵³ MANGINI, 1974, p. 59. Nel nuovo assetto il teatro fu visto da Philip Skippon nel suo soggiorno veneziano tra il 1663 e il 1664. Nei suoi diari (prima edizione 1731, poi 1745) annota di aver visto *La Rosilena* e *Scipione Africano* e osserva che «la sala, su pianta ovale e con sette file di palchi, presentava un'altezza notevole.» [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. 300]. La parte più interessante riguarda il sistema di quinte scorrevoli utilizzate per i cambiamenti di scena, il quale corredata con alcuni disegni [ivi, pp. 300-301]. Martinioni nel 1663 annotava, per l'appunto, che in quel teatro venivano rappresentate: «Opere Musicali con eravigliose mutazioni di Scene, Comparse maestose e ricchissime, machine e voli mirabili; vedendosi per ordinario risplendenti Cieli,

avvenuta nel 1763, probabilmente risale il progetto di rifacimento del teatro, che assunse una forma definitiva per il carnevale del 1663-64. A questo periodo risale anche l'unica pianta che si conosce: un'ampia sala a ferro di cavallo, con cinque ordini di 29 palchi (più tardi saranno portati a 32).⁵⁴

Per quasi un ventennio la gestione fu tenuta personalmente da Zuanne Grimani, infatti dal 1639 al 1656 le stagioni d'opera si susseguirono regolarmente (tranne nel 1648). Il Nobiluomo condusse i teatri con avvedutezza, legò il prestigio della famiglia al nome del teatro e riuscì ad assicurarsi la collaborazione prima di Monteverdi (con *Le nozze d'Enea con Lavina* nel 1641, libretto di Giacomo Badoaro, e con *L'Incoronazione di Poppea* nel 1642, libretto di Giovan Francesco Busenello), poi di Francesco Cavalli (dal 1642 al 1656 compose undici opere).⁵⁵ Il teatro salì rapidamente di fama, ma ben presto iniziarono le difficoltà: dal 1655 erano messe in scena un'opera a stagione e nel 1658, nella *Condizion di Decima*, Zuanne si lamenta che i due teatri di famiglia apportavano un reddito inadeguato a sostenere le spese. Nonostante l'esagerazione del documento in vista del fine (sulla base della *Condizion di Decima* sarebbe stata calcolata la tassazione: era per cui consueto calcare le sciagure del momento), il San Samuele non rendeva molto e il San Giovanni e Paolo aveva necessità di essere restaurato. Per questo tra il 1660 e il 1667 il teatro venne dato in gestione a Marco Faustini.⁵⁶ Costui si avvale di un abile librettista, Aurelio Aureli, e di compositori valenti, quali Pietro Andrea Ziani e Marc'Antonio Cesti, di apprezzati scenografi e ingegneri (Ippolito Mazzarini e Gasparo Mauro) e dei migliori cantanti. Faustini trascorse i primi tre anni sotto il vigilante controllo di Zuanne e probabilmente durante la primavera-estate del 1663 si provvide alla ristrutturazione del teatro.

Alla morte di Zuanne, i nipoti Zuan Carlo e Vincenzo avevano quindici e otto anni, per cui la famiglia, rinnova a Marco Faustini il contratto per altri tre anni. I Grimani riprendono le redini del teatro nel 1668, dopo aver liquidato piuttosto bruscamente Faustini. A occuparsi della gestione è Zuan Carlo, il quale ripropose la conduzione dello zio e l'azione divenne più forte dopo il 1677 quando anche il fratello Vincenzo uscì da minore età:

I due fratelli erano agevolati da una rete di alleanze famigliari e politiche: a Mantova viveva una sorella, punto di riferimento per il loro agenti-informatori; a Torino trascorreva parte dell'anno Vincenzo, dopo che nel 1677 era stato nominato Abate Commendatario del monastero cistercense di Lucedio, ricco possedimento del Vercellese [...] rinnovò i legami con la corte di Savoia, prima con la reggente Maria Giovanna di Némours, amante più del balletto che della musica, poi con Vittorio Amedeo II [...]. Buoni erano anche i rapporti con le corti di Modena e Parma se non altro perché entrambe sovvenzionavano una Compagnia di Comici che da esse prendevano nome e per le quali il teatro di San Samuele rappresentava una piazza alternativa al San Salvador e al San Cassan.⁵⁷

Deitadi, Mari, Reggie, Palazzi, Boscaglie, Foreste e altre vaghe e dilettevoli apparenze.» [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. 397].

⁵⁴ Il disegno è conservato Presso il Soane Museum di Londra (ritrovato da E.A. Carrick nel 1927): «Disegno della pianta del teatro di S. Gio. e Paolo di Venezia dell'Ecc.mo Grimani tolta in pianta da me Tomaso Bezzi ingegniero dell'Ecc.mo sud.to nel teatro di S.to Gio. Grisostomo ed è tolta in pianta questa come sta al presente et se non vi fosse notata ogni misura si può volgere il computo alla scaletta essendo ogni cosa a misura.» Bezzi lavorò al San Giovanni Grisostomo dal 1691 al 1693, per cui si può pensare che in quel periodo risalga il disegno. La pianta è diversa da quella rilevata da Skippon testimoniando un rifacimento del teatro. A forma a U con cinque ordini di palchi (30 a pepiano, 31 negli altri ordini), palcoscenico vasto in forte declivio con una piantazione costituita da 5 coppie di guide oblique disposte secondo il cono ottico.

⁵⁵ «Apriva il suo palazzo e il teatro ai forestieri illustri attirati a Venezia dal Carnevale, contattava ambasciatori, agenti e procuratori, stabilendo con alcune corti tra le quali quella senese di Mattias de Medici, quelle dei duchi di Brunswick e di Carlo Emanuele II di Savoia, utili rapporti di scambio» [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, p. 296]. Per le messe in scena lungo tutto il periodo di attività del teatro cfr. *ivi*, pp. 304-308 e pp. 312-318 (*Appendice B*).

⁵⁶ Cfr. Remo Giazotto [GIAZOTTO, 1967] e Bruno Brunelli [BRUNELLI, 1941] per i documenti contrattuali (rinvenuti in ASV, Scuola Grande di San Marco, b.194, c. 134 - 1664, 23 febbraio *m.v.*). Cfr. anche MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, pp. 296-297: 296 «è probabile anzi che proprio in vista dei lavori di restauro il Grimani si fosse assicurato le prestazioni di un impresario capace che lo sollevasse dalle operazioni organizzative, sicuro come doveva essere, dato il suo carattere, di potersi comunque imporre nelle scelte e nelle decisioni più importanti.»

⁵⁷ *Ivi*, p. 298.

Nel 1678, per contrastare l'apertura del Sant'Angelo (1676) ad opera di Francesco Santurini, i Grimani aprirono un nuovo teatro per l'opera, il San Giovanni Grisostomo, attuando una propria strategia teatrale e ribassando i prezzi al Santi Giovanni e Paolo, ma finendo per far concorrenza proprio allo stesso. Probabilmente in questo periodo è datato un rimaneggiamento della sala, dato che la descrizione di Chassebras de Cremailles del 1683 è differente da quella di Philip Skippon del 1645.⁵⁸

Nel frattempo si inasprirono i rapporti con i Vendramin del San Salvador, infatti il loro impresario, Gaspare Torelli, che conduceva il teatro dal 1681 con successo e guadagno, nel marzo del 1687, «dopo aver firmato un terzo contratto, si era lasciato convincere dai Grimani a cederlo loro in subappalto e a trasferirsi alla corte di Parma dove fra l'altro fungeva da loro agente per l'ingaggio degli artisti».⁵⁹

Inoltre nel 1690 Vincenzo da Torino, dove negoziava l'adesione di Vittorio Amedeo II alla Lega di Augusta contro il Re Sole, guadagnò il favore di Leopoldo I, agevolando i rapporti tra la corte di Vienna e i teatri dei Grimani.

L'attività fu costante, ma non particolarmente rilevante e alternativamente il teatro venne concesso in affitto a impresari.⁶⁰ Nel 1696 Zuan Carlo mise in appalto il teatro, ma non ebbe buon esito perché l'affittuario, Gabriele Marcello, e il suo prestanome (Bortolo Morich) all'ultimo rinunciarono all'impresa. L'ultimo dramma rappresentato nel carnevale 1699 è il *Milziade* di Lotto Lotti, musica di Giovanni Maria Ruggeri. Il teatro riapre nel carnevale 1714-15, a distanza di quindici anni, con la rappresentazione di due opere⁶¹ «a causa che non s'è recitato in quello di S. Gio. Grisostomo.»⁶²

⁵⁸ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, tomo I, pp. 319-320.

⁵⁹ Ivi, p. 298.

⁶⁰ A rendere la situazione ancora più difficile subentrano le difficoltà riscontrate con gli impresari. GIAZOTTO, 1967, pp. 270-272: 270 (ASV, Notarile, Atti Fratina, b. 6118, c. 274, - 1696, 15 luglio): nel 1696 Zuan Carlo Grimani «Mette all'asta l'appalto delle stagioni sino al '99 [ai Santi Giovanni e Paolo]. Si fa avanti un certo Bortolo Morich, ricco possidente e commerciante». Dal contratto d'affitto si deduce che il Grimani desidera liberarsi della gestione di un teatro (almeno per un triennio) di pesantissima amministrazione. Il 21 novembre Bortolo Morich dichiara che la locazione fu fatta per conto di Gabriele Marcello q. Giovan Battista. Grimani, dapprima dubbioso, poi accoglie la proposta di Morich e consegna il teatro a Gabriele Marcello, ma solamente per due anni. Ma non appena viene assunto l'incarico, Gabriele Marcello rinuncia alla locazione.

⁶¹ *Marsia Deluso* (musica di Carlo Francesco Polarolo, poesia di Co. Agostino Piovene) e il *Polidoro* (musica di Antonio Liotti, poesia di Co. Agostino Piovene).

⁶² BONLINI, 1730, p. 169.

Teatro di San Samuele⁶³

Tra il 1655⁶⁴ e il 1656⁶⁵ il N.H. Zuanne Grimani fece costruire il secondo teatro Grimani ad uso di commedia in contrada San Samuele, lungo Rio del Duca, su un terreno di magazzini di proprietà di Polo Contarini,⁶⁶ vicino a Canal Grande e quindi di facile accesso anche via acqua.⁶⁷ Nella Redecima del 1661 Grimani dichiarava di possedere in Corte Ca' del Duca un teatro dove, alcuni anni sì ed altri no, si recita la Commedia, per il quale si sono sostenute importanti spese di costruzione, di manutenzione e di pagamento dei comici («di donativi eccessivi a Comici et altri, che anco alle volte mi riesce vano per non aver incontro de Comedianti, onde bisogna star sempre col dannaro alle mani»), dal quale è possibile ricavare all'anno ducati 250 netti.⁶⁸

⁶³ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 379: «Periodo attività: 1655-1894. / Autore del progetto: 1655, sconosciuto; 1748, Romualdo Mauro. [...] / Restauri: 1710, il palcoscenico venne attrezzato per gli spettacoli musicali; 1752, si completarono le decorazioni della sala con specchi e lumi; 1761, nuova decorazione a cura di Domenico II Mauro; 1770, furono rinnovati gli ornati; 1819 si restaurò la sala; 1853, oltre a trasformare l'ultimo ordine in loggione, furono riprese le pitture e venne introdotta l'illuminazione a gas; 1855, ristrutturazione della sala e decorazioni ad opera di Giacomo Casa e Cesare Rota.» Riportiamo una sintesi dei documenti archivistici presenti negli studi. GIAZOTTO, 1967 (2): ASV, Avogaria di Comun Civile, b. 221/7 e Inventario di Scritture Grimani; ASV, *Notarile. Atti Fratina*, b. 6118, cc. 124v.-125 (1694, 25 febbraio *m.v.*), contratto con Zuanne Piccoli; MCV, Codice Cicogna, 3359, n. 8, incisione di Codognato 1753. MANGINI, 1974: ASV, *X Savi sopra le Decime*, b. 206, n. 13333 (1649, 15 maggio); ivi, b. 210, n. 15006 (1658, 29 luglio); ASV, *X Savi sopra le Decime*, b. 218, n. 1036 (1661); AV, 42F 1/4, c. 21. e MCV, *Mss. Cicogna*, 3282/III, c. 7, per la struttura del teatro; AV, 42F 1/4, cc. 9, 11, 22; ASV, Avogaria di Comun Civile, b. 221/7; ASV, *Notarile. Atti Fratina*, b. 6118, cc. 124 v. 125, contratto con Zuanne Piccoli. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1: ASV, *X Savi sopra le decime*, B. 218, n. 1036, Redecima 1661; AV, fasc. 42F 1/4, cc. 9, 11, 21, 22, denuncia dei redditi con imponibile dei tre teatri Grimani del 21 luglio 1678; ASV, *X Savi sopra le decime*, b. 318, n. 562, condizione di decima del 1740; ASV, Giudici del piovego, b. 86. fasc. 356 [Piante dei teatri rilevate da Bognolo per la ricostruzione del Teatro Tron a San Cassan – 25 maggio 1765]. ZORZI-MURARO-PRATO-ZORZI, 1977 [documenti solo annotati, senza trascrizione]: in ASV, *Notarile. Atti Fratina*, b. 6118, cc. 124 v.-125, contratto con Zuanne Piccoli; NM, Cod. It. XI, 426 (12142), fasc. 8 [Bilancio della spesa ed entrata del Teatro di S. Samuele Per le recite della Fiera dell'Ascensione dell'Anno 1730]; NM, Cod. It. VII, 481 (7786), testimonianza dell'incendio del teatro San Samuele 1747; NG, vol. II, c. 46 r., 17 febbraio 1752 *m.v.* e vol III, c. 70, 28 febbraio 1753 [Restauro del teatro di S. Samuele con ricche decorazioni di specchi e luci]; ASV, Inquisitori di Stato, busta 534, carta sciolta [Contratto tra Michele Grimani e la ballerina Teresa Morelli per la stagione teatrale dell'anno 1756]; MCV, *Mss Correr Miscell.* 280, pp. 69-73, lo stesso, senza note esplicative, ivi, *Mss. P.D.C 115/I*, c. 132 [Testamento del San Samuele (parodia)].

⁶⁴ Da quanto attestano le fonti più antiche (Ivanovich, Bonlini, Groppo), sulle quali si basano MANGINI, 1974, p. 70 e MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 379.

⁶⁵ Sulla cui data concordano ZORZI-MURARO-PRATO-ZORZI, 1977, p. 117 e GLIXON, 2008, p. 5. I Glixon specificano che la data tradizionale di costruzione del teatro è fatta risalire al 1655 (perché si è sempre basata sulle testimonianze dell'Ivanovich), ma essi propendono per il 1656 e citano, inoltre, un documento dell'aprile 1656 in cui Zuanne Grimani dichiara che il teatro non è ancora costruito.

⁶⁶ ASV, *X Savi sopra le decime*, b. 206, n. 13333 (1649, 15 maggio); e ivi, b. 210, n. 15006 (1658, 29 luglio). Nell'Appendice A relativa al teatro di Santi Giovanni e Paolo MANCINI-MURARO-POVOLEDO [1995, vol. I, t. 1, p. 309] trascrivono uno stralcio della Redecima del 1658: «Ho pure fabricato un altro locho a S. Samuel, a la corte sive casa del Duca, sopra un terren vacuo alle Decime per nulla per aggiunto 13333, del quale si caverà ducati dusento quando si recita Comedia, avuto riguardo all'eccessive spese et all'incertezza del recitare».

⁶⁷ Invece il teatro risultava difficilmente raggiungibile via terra, pur essendo prossimo sia a Campo San Samuele, sia a Campo San Stefano. Nelle *Memorie inutili* Carlo Gozzi scriveva: «Il Sacchi si lagnava spesso d'essere co' suoi campioni ne' Teatri più lontani, e più incomodi alla popolazione, come sono quelli in San Samuele, e in Sant'Angelo [...]. Sospirava ognora per entrare nel Teatro in S. Salvatore, favoritissimo per essere piantato nel centro, ed a portata della maggior popolazione di Venezia» [GOZZI, 2006, t. II, pp. 447-448 (già in MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 420)].

⁶⁸ ASV, *X Savi sopra le decime*, b. 218, n. 1036 (1661). Cfr. MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 405 [Appendice A] e MANGINI, 1974, p. 70. «In S. Samuel. In detta Corte [di Ca' del Duca] un Theatro, dove alcuni anni sì et alcuni no si recita Comedia... nel quale ho fatto grossissime spese per fabricarlo et convengo farne di continuo per far che vi sia recitato, con spese ancora di donativi eccessivi a Comici et altri, che anco alla volte mi riesce vano, per non aver incontrade Comedianti, onde bisogna star sempre col dannaro alle mani, e con

Sulla struttura originaria, Mangini ammette non ci siano molte informazioni e ipotizza che avesse una consueta forma a ferro di cavallo con ampia platea e cinque ordini di palchi più la ‘soffitta’, di cui 28 palchi nel pepiano e 35 in tutti gli altri ordini (probabilmente Mangini congettura questa struttura sulla base dell’*Inventario dei palchi* conservato all’Archivio Vendramin).⁶⁹ Con la costruzione del San Samuele i Grimani intendevano estendere l’egemonia drammatica anche sul piano della commedia, contrastando la concorrenza dei Tron al San Cassiano e dei Vendramin al San Luca.

A parere di Mangini, per alcuni decenni questo progetto favorì i Grimani, ma alla lunga sarà il San Luca ad estendere la sua supremazia.⁷⁰ Di diverso avviso sono Povoledo-Mancini-Muraro, per i quali, almeno inizialmente, il disegno egemonico fatica ad imporsi. Riportano come prova due avvenimenti sfavorevoli. Il primo, nel 1656 a Venezia era adibito a commedia il teatro dei Vendramin:

proprietà di Andrea e Zaneta, da poco usciti da minore età e dalla tutela dello zio Giacomo, da poco uniti in matrimonio per ricostruire la sostanza familiare. Il teatro Vendramin, affittato prima ad Almorò Zane e poi alla vedova Caterina, era stato ricostruito nel 1653, dopo un violento incendio: era un teatro centrale, ben attrezzato, servito da buone compagnie e con un pubblico affezionato. Il San Samuele non riuscì a surclassarlo.⁷¹

Secondo avvenimento:

Nel 1760 Zuanne Spago Grimani aveva ingaggiato per il SS. Giovanni e Paolo un conduttore esterno, Marco Faustini, e nel 1663 aveva predisposto la ristrutturazione del vecchio teatro, che avviò, ma non vide ultimata perché fu colto da morte prima del Carnevale. Anche il fratello Antonio era morto nel 1659 e i due nipoti, Zan Carlo e Vincenzo, erano ancora minorenni. La famiglia rinunciò alla conduzione dei due teatri, confermò il Faustini al SS. Giovanni e Paolo e al San Samuele scelsero o un altro impresario [o la chiusura provvisoria].⁷²

Questa situazione si protrasse almeno fino al 1667, quando Zuan Carlo, uscito da minorità, licenzia Faustini e assume in proprio la gestione del Santi Giovanni e Paolo. Nella Redecima del 1678 viene dichiarato il valore dell’imponibile del teatro di San Samuele, pari a ducati 2.400: molto di più di quella del San Luca e dei Santi Giovanni e Paolo (entrambi di 1.500 ducati) e meno del San Giovanni Grisostomo (di 3.500).⁷³ Questa attestazione, a parere di Mangini, è sintomatica di come i Grimani non si fossero sottratti a dotare il teatro delle attrezzature e degli abbellimenti più splendidi.⁷⁴ Tuttavia il ricco fasto non esonera gli stessi proprietari a richiedere un ‘sollievo’ per la tassa di decima, adducono un margine di guadagno piuttosto esiguo e a testimonianza vengono elencate le spese d’aggravio sul bilancio annuale (circa ducati 400 per il ‘protetor’, i soldati alla porta, le illuminazioni, il custode,

risego che tuto vada ... (?), et però essendo questi di rendita incertissima, metto poterli cavar quando si recita, come ho già espresso nel sopradetto aggiunto, dicati dusingo cinquanta all’anno netti.»

⁶⁹ Si conserva nel Fondo Vendramin un inventario dei *Palchi del Teatro San Samuele* della fine del XVII secolo [AV, 42 F 1/4, c. 21]. Cfr. anche MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 405. Questi documenti (si tratta di copie), insieme alla *Terminazion di decima del 1678*, sono probabilmente forniti ai Vendramin insieme ai quali sulle soglie del nuovo secolo i Grimani decidono di accordarsi per una nuova strategia organizzativa. I Glixon, in riferimento all’anno 1688, parlano di 4 ordini (pepian, 1, 2, 3) per circa 36 palchi a ordine e per un totale di circa 140 palchi [GLIXON, 2008, p. 22]; mentre MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 379. «1655, teatro all’italiana con platea su pianta a ferro di cavallo e 5 ordini più una soffitta di 35 palchi ciascuno (34 al pepiano). / Area complessiva: m 21,00 x 30,00 / 1748, teatro all’italiana con platea su pianta a ferro di cavallo schiacciato e 5 ordini di 33 palchi ciascuno (32 al pepiano). / 1853, teatro all’italiana con platea su pianta a ferro di cavallo, 4 ordini di 33 palchi ciascuno (32 al pepiano) e un loggione. / Platea: lunghezza m 20,00; larghezza m 14,50. / Bocca d’opera: larghezza m 6,50 / Palcoscenico: profondità m 10,00; larghezza m. 18,00».

⁷⁰ MANGINI, 1974, p. 70.

⁷¹ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 379-380.

⁷² Ivi, p. 380.

⁷³ Sia MANGINI, sia MANCINI-MURARO-POVOLEDO riportano la copia del documento di Redecima presente nell’Archivio Vendramin (AV, fasc. 42 F 1/4, cc. 9, 11, 21, 22).

⁷⁴ MANGINI, 1974, p. 71 (AV, fasc. 42 F 1/4, c. 9 -1678, 21 luglio – e c. 11 - 1679, 18 marzo -).

affittuari delle ‘careghe’ sera per sera, spese di viaggio per i comici ecc.; da aggiungersi poi gli alti regali da corrispondere alle compagnie intorno ai 1.500 ducati annui).⁷⁵

Poche sono le notizie relative al San Samuele antecedenti il 1678, anno in cui i Grimani aprono un terzo teatro, il San Giovanni Grisostomo, e indicano una serie di cause contro palchettisti e conduttori inadempienti. Per Mangini e Mancini-Muraro-Povoledo è inesatta la conclusione (formulata da Remo Giazotto⁷⁶), secondo la quale dopo la morte del N.H. Zuanne Grimani gli eredi fecero di tutto per disfarsi dell’amministrazione diretta del San Samuele.⁷⁷ Per Mancini-Muraro-Povoledo è più attendibile ipotizzare una gestione mista, in alternanza tra impresari e protettori, prevedendo stagioni ‘morte’ e la presenza vigile dei proprietari poco propensi a rinunciare al loro monopolio.⁷⁸ Per Mangini la conduzione diretta è assunta da Zuan Carlo e Vincenzo con una divisione delle mansioni: il primo gestì la parte amministrativa (pendenze giudiziarie ed extragiudiziarie), Vincenzo quella artistica (reclutamento di compagnie, rapporto con gli attori, allestimenti di spettacoli).⁷⁹

Intorno agli anni '80 del XVII secolo lavora per il teatro l'eccellente compagnia dei comici di Francesco Calderoni (Silvio) e di sua moglie Agata (Flaminia), la quale dopo il 1687 sarà invitata da Massimiliano Emanuele, principe elettore di Baviera, alla corte di Monaco. Il San Samuele inoltre attingeva, insieme al teatro dei Vendramin, alle compagnie di corte (Mantova, Parma e Modena⁸⁰), scambiandosele⁸¹ o contendendosele a seconda dei tempi e della disponibilità. Le notizie sulle compagnie sono scarse.⁸² Di sicuro, oltre al Calderoni (1680 e 1687), recitarono al San Samuele le Compagnie del duca di Mantova (1687-1688), della Diana (1702-03), di Luigi Riccoboni (1703-1710), di Tommaso Ristori, capocomico e impresario lirico (1714). Inoltre per la stagione 1698-99 risulta costituita una Compagnia di ‘Comici di San Samuel’.⁸³

Soltanto nell'ultimo decennio del secolo il teatro passò per qualche tempo sotto la direzione impresariale, probabilmente perché l'abate Vincenzo, nominato cardinale nel 1691, fu costretto a tralasciare le cure teatrali. Dal 1695 al 1699⁸⁴ impresario è Giovanni Piccoli.⁸⁵ Il contratto fu portato a termine e sicuramente il Piccoli deve aver trovato il suo guadagno, incrementato probabilmente dalla presenza di una sala da gioco (questa scelta non deve essere stata sul lungo termine positiva per i Grimani, date le denunce a riguardo agli Inquisitori di Stato⁸⁶ e se a distanza di più di cinquant'anni, quando Zuanne Fiorini si appresta in un progetto faraonico di ricostruzione del San Giovanni e Paolo, si ricorda bene di specificare che per il decoro del detto teatro si esclude categoricamente di poter praticare qualsiasi tipo di gioco all'interno delle sue sale).⁸⁷

⁷⁵ MANGINI, 1974, p. 71 (AV, fasc. 42 F 1/4, c. 22). Cfr. anche MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 405.

⁷⁶ GIAZOTTO, 1967 (2), p. 467.

⁷⁷ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 380-381 e MANGINI, 1974, pp. 71-72.

⁷⁸ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 381.

⁷⁹ Per MANCINI-MURARO-POVOLEDO [1995, vol. I, t. 1, p. 381 n. 4] questa distinzione risulta eccessiva, dal momento che la vivace carriera politica di Vincenzo lo costringe a essere lontano da Venezia per molto tempo.

⁸⁰ Ivi, p. 393.

⁸¹ Ivi, p. 415 (si vedano i documenti riportati comprovanti la mobilità dei comici tra Venezia, Parma, Mantova).

⁸² Ivi, p. 393. Gli storiografi veneziani Martinioni -1663-, Cristoforo Ivanovich -1681-, Vincenzo Coronelli -1697-, accennano al San Samuele solo di sfuggita. Gemelli Careri (1686) lo trova «un bel teatro ma non per opera in musica». Le *Mercure Galant*, prima nel 1679 e poi nel 1683, per bocca di Chassebras, scrive che vi recitano «compagnie di Comici fra i migliori d'Italia» e che le commedie non erano molto diverse da quelle recitate a Parigi dal Théâtre Italien. Qualcosa di più testimoniano le cronache della *Pallade Veneta*, gli spettatori erano numerosi e partecipi, il favore del pubblico si mescolava al fanatismo dei protettori, la curiosità dei forestieri con l'interesse dei principi italiani e tedeschi che a Venezia reclutavano comici e virtuosi per le loro corti.

⁸³ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 394. Per il repertorio rimando direttamente ai saggi citati.

⁸⁴ Ivi, p. 381.

⁸⁵ Contratto registrato in ASV, *Notarile. Atti Fratina*, B. 6118, cc. 124 v. 125 r. 1694, 25 febbraio *m.v.* Ritrovato da GIAZOTTO, 1967 (2), p. 467.

⁸⁶ Ivi, p. 468.

⁸⁷ ASV, Atti Notarili. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, fascicolo sciolto. Descrivendo la struttura del nuovo teatro da edificarsi: «in appresso una magnifica sala, che servir possa ad uso d'una Nobile Bottega d'acque corrispondente al primo Ordine, per maggior commodo de' concorrenti, ed a ricreazione, e passeggio della Nobiltà,

Alla fine del XVII secolo i Grimani progettano una ristrutturazione del teatro, al fine di renderlo adatto ad ospitare anche il melodramma. Alla morte di Zuan Carlo nel 1714 nella gestione succedono i figli. Se nei documenti ufficiali, almeno fino al 1748 (anno della morte), compare la firma di Vincenzo Grimani, il maggiore, il principale e vero responsabile lungo il XVIII secolo della gestione è il N.H. Michiel, il secondogenito.⁸⁸ Michele si interessò sempre da vicino all'andamento dei teatri, ma ricorse anche a collaboratori, direttori artistici o impresari, e non rinunciò, o forse meglio dire fu costretto, a volte al soccorso di 'protettori-interessati'.⁸⁹

Il piano egemonico di Zuanne Grimani, portato avanti dai nipoti Zuan Carlo e Vincenzo, si era ridimensionato di fronte alla crisi teatrale di fine '600. Non a caso i Grimani decisero di assumere un nuovo atteggiamento: non più di scontro nei confronti degli altri teatri, ma di accordo. Così all'inizio del Settecento stipularono una scrittura con i Vendramin per il reclutamento e lo scambio delle migliori compagnie disponibili.

Nel 1710 i Grimani affiancano alla produzione comica quella musicale col dramma *L'ingannatori ingannato* di Antonio Marchi.⁹⁰ Probabilmente in vista di questo cambiamento repertoriale, il teatro subì un adeguamento, forse limitato al solo palcoscenico, infatti nel libretto si legge «nel corso di pochi giorni d'aprire alla tua vista un nuovo Teatro». Dopo qualche altra messa in scena nel 1711 e nel 1714, l'attività musicale venne ripresa solo nel 1720, affidata principalmente alla stagione della Sensa (per lo meno fino al 1747) con un'opera per stagione e molte prime esecuzioni,⁹¹ si tratta principalmente di drammi seri (Zeno, Metastasio, con partiture di Albinoni, Hasse, Vivaldi, Galuppi e Gluck), ma vi compaiono anche opere buffe, intermezzi comici e l'attività coreografica venne affidata alla magistrale guida di Gaetano Grossatesta. Michele Grimani sceglieva i compositori e i librettisti più famosi nel panorama veneziano, ma per ogni stagione attuava dei cambiamenti per assicurare, con la novità, una maggior affluenza di pubblico. Gli allestimenti scenici sono affidati dal 1720 al 1728 a Antonio I e Romualdo Mauro e dal 1728 gli scenografi cambiano continuamente (Gerolamo Mengozzi Colonna 1728-31, Antonio Jolli 1732, Tommaso Cassoni Bugoni 1728, Francesco Zanchi 1733).⁹² Non sempre i bilanci delle stagioni musicali si chiudevano in attivo: Mangini presenta il bilancio delle spese per le recite della Sensa del 1730, conclusosi con un disavanzo di oltre 2.000 ducati.⁹³ Era evidente che il teatro rendeva poco: nella condizione di decima del 1740, calcolata sugli ultimi tre anni, Michele Grimani dichiara che il San Samuele produceva un utile di 730 ducati circa annui (430 a Carnevale e 300 durante la Sensa).⁹⁴ Nella prima metà del XVIII secolo, il San Samuele fu un teatro per le rappresentazioni comiche, in cui gli attori oltre ad eccellere nei ruoli tradizionali, si destreggiavano anche in parti musicali: «Gli intermezzi comici sono spesso interpretati da attori specializzati, ma abbastanza frequentemente è l'intera compagnia che si cimenta in commedie con musica, parodie musicali del dramma serio e delle tragedie, divertimenti e scherzi comici; erano in musica persino le tradizionali introduzioni alle

o per qualche di loro propria festa di ballo, *esclus'in essa in ogni tempo qualunque sorte di giuoco, niuno eccettuato.*»

⁸⁸ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 382.

⁸⁹ Ivi, p. 382.

⁹⁰ GIAZOTTO, 1967 (2), p. 468 (riproduce per la prima volta un'incisione che raffigura il dramma). Nella prefazione del libretto scritta da Antonio Marchi – probabile impresario in quegli anni – si comprende come fosse stata una scelta repentina di risanamento per una situazione difficile [MANGINI, 1974, p. 123 e MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 395].

⁹¹ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 395.

⁹² Ivi, p. 395.

⁹³ MANGINI, 1974, p. 124 e MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 398. Si tratta della prima della *Dalisa* di Johann Adolph Hasse, libretto di Nicolò Minato rifatto da Domenico Lalli, scene di Girolamo Mengozzi Colonna, costumi di Natale Canciani. Costo dello spettacolo circa 25.000 ducati. Disavanzo di oltre 2.000 ducati. Ai cantanti più di 10.000 ducati (5.000 a Fustina Bordoni, moglie del Lalli, 3.000 ad Antonio Pasi, e soltanto 1.000 ad Anna Girò), 1.500 ducati allo scenografo, 1.600 al costumista.

⁹⁴ MANGINI, 1974, p. 126 (ASV, X Savi sopra le Decime, b. 318, n. 562 – 1740, 22 settembre), ripresa da MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 398.

recite».⁹⁵ Tra il 1734 e il 1743 Carlo Goldoni lavora per il San Samuele e San Giovanni Grisostomo, il poeta, come egli stesso racconta, venne presentato da Giuseppe Imer a Michele Grimani. L'avvocato scrive sette libretti (due intermezzi con musica di Vivaldi: la *Griselda* e *L'Aristide*, 1735; *La Pupilla*, 1734; *La Birba*, 1735; *Monsieur Petition*, 1736 circa; *La Bottega da Caffè*, 1736; *L'amante Cabala*, 1736), due opere serie (nel 1740 il *Gustavo, primo re di Svezia*, musica di Baldassarre Galuppi, e nel 1741 *La Statira*, musica di Pietro Chiarini). Inoltre nel Carnevale del 1743 Goldoni compone il suo primo dramma giocoso, *La Contessina* (musica di Giacomo Macari). Infine produce per la compagnia Imer tragicommedie in versi (*Belisario*, 1734; *Rosmonda*, 1735; *Don Giovanni Tenorio*, 1736; *Enrico re di Sicilia*, 1738) ed adatta vecchi scenari. Per gli stessi comici lavorava il poeta Antonio Gori e il noto librettista Domenico Lalli, che ricopriva la carica di direttore dei due teatri Grimani. Nel ruolo di scenografi si avvicendano Tommaso Cassoni Bugoni e successivamente Antonio Jolli, e in quello di coreografo Gaetano Grossatesta (1736), Antonio Rizzi (1739) e Giovanni Gallo (1740).

Michele Grimani è attento al potenziamento della compagnia di comici: nel 1738 scrittura Sacchi e la sorella di ritorno dalla Russia, fronteggia la periodica richiesta di attori da Parigi per il Théâtre Italien.⁹⁶ Con la compagnia tra il 1738 e il 1741 Goldoni mette in scena le prime commedie (*Momolo Cortesan*, 1738; *Momolo sulla Brenta*, 1739; *La Bancarotta*, 1741; *La donna di garbo*, 1743). Tuttavia nel 1743 Sacco e Goldoni abbandonano i teatri Grimani.

La notte del 30 settembre 1747 un incendio distrusse quasi completamente il teatro, la rifabbrica fu affidata a Romualdo Mauro e il teatro è pronto per gli spettacoli della fiera della Sensa già nel 1748. La nuova sala poteva considerarsi la più elegante e meglio attrezzata della città, alla cui immagine contribuì anche Antonio Codognato, impresario del teatro e autore di alcuni allestimenti, memorabile è la messa in scena de *Il Mondo alla roversa* nel carnevale 1753, della quale rimane una famosa incisione dello stesso Codognato, conservata nella Biblioteca del museo Correr (ritrovata da Giazotto).

Il teatro riapre il 22 maggio 1748, nonostante non fosse ancora dipinto (come attesta Gradenigo), con il dramma *Ipermestra* di Metastasio, musica di Ferdinando Bertoni, scene di Romualdo Mauro e balli di Giovanni Gallo. L'intento dei Grimani è di rendere questo il primo teatro d'opera buffa a Venezia, senza, tuttavia, trascurata l'attività comica: nel 1749 viene scritturato il poeta Pietro Chiari.

Gli anni seguenti segnano una ridistribuzione teatrale solo apparentemente soddisfacente: tre teatri, con tre proposte drammatiche differenti (commedia, opera buffa e opera seria), una *querelle* sempre accesa. Nel 1745 (circa) era ritornato a lavorare per i Grimani, Antonio Sacco per il quale Goldoni aveva composto l'*Arlecchino servitore di due padroni*. L'attore riparte nel 1753 per il Portogallo, ma rimpatria a Venezia a seguito del terremoto di Lisbona (1755) e verso la fine degli anni '50 lo si trova a recitare al San Samuele.

Grazie alla compagnia Sacco e alle commedie di Carlo Gozzi, il San Samuele si erge ancora come centro della polemica comica veneziana. Le prime quattro fiabe gozziane, rappresentate tra il 1761 e il 1762, ebbero un grandissimo successo, ma l'ascesa durò ben poco, dato che la compagnia Sacchi passa nel 1762 al Sant'Angelo e l'attività comica rientrò nell'ordinaria amministrazione.

Non sappiamo quali formazioni abbiano recitato al San Samuel e con quali capocomici tra il 1762 anno in cui Sacchi si trasferì al Sant'Angelo e il 1768 anno in cui il teatro fu ceduto alla Società dei Palchettisti.⁹⁷

In parallelo all'attività drammatica si ebbe quella musicale. Quanto alla gestione, si era imposta la pratica di cedere il teatro ad impresari per la stagione d'opera, tra questi è da annoverare Antonio Codognato e Pietro di Mezzo. Nei vent'anni dopo la riapertura del 1748, la sala si impose come teatro d'opera buffa, con stagioni intense e regolari (ad eccezione del 1759) fino al 1766, mentre si riservava

⁹⁵ MANGINI, 1974, p. 124.

⁹⁶ Nel 1746 Grimani scrive all'ambasciatore veneziano a Parigi, Andrea Tron, perché non intende privarsi dell'attrice Marta Davia. Cfr. ORTOLANI, 1962, pp. 402 e 406 (MCV, ms. PD C 903, fasc. 118 e 118 bis).

⁹⁷ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 400.

all'opera seria la fiera della Sensa. Un contributo fondamentale venne dato da Goldoni e dalla sua collaborazione con Galuppi.⁹⁸ Alla partenza dell'avvocato veneziano per Parigi (1762) e di Galuppi per la Russia (1765), al San Samuele si impose il nome di Nicolò Piccinni con *Le Contadine bizzarre* (1763) e *L'Incognita perseguitata* (1764), libretti di Giuseppe Petrosellini e scene di Gianfrancesco Costa. Tuttavia proprio con l'inizio degli anni '60 la crisi diviene inarrestabile. Per far fronte a una situazione finanziaria difficilmente risanabile, con l'aggiunta delle pressioni di Sebastiano Venier, proprietario del fondo del San Benedetto e non ancora soddisfatto dei suoi crediti, nel 1766 i Grimani furono costretti a cedere ai palchettisti unitosi in società il San Benedetto; nel 1768⁹⁹ la famiglia cede anche il San Samuele, conservando solo in San Giovanni Grisostomo.¹⁰⁰ Finiva l'epoca della potenza Grimani che era stata in grado di condizionare la vita teatrale-sociale ed economica della città per oltre un secolo e dalla conduzione diretta si passava a un'impresa gestita da gruppi strutturati in forme societarie.

⁹⁸ Per il repertorio rimando a MANGINI, 1974, pp. 128-129 e MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 400 e 408-414.

⁹⁹ Pur in mancanza di documenti che attestino questo passaggio si può indicare il 1768 [MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, p. 400] come l'anno in cui i Grimani cedettero il teatro. Almeno dall'aprile del 1770 può essere documentata la costituzione della 'Eccellentissima e Nobilissima Società del Teatro di San Samuele'. MANGINI, 1974, p. 130 (MCV. Mss PD C 2739, fasc. 4). Per l'attività del teatro dopo la cessione Grimani cfr. MANGINI, 1991; MANGINI, 1974, pp. 130-131 e 200-203; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 400-404.

¹⁰⁰ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 383-384.

Appendice 8

Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio

PUNTO 1

Supplica dei NN.HH. Grimani, attraverso il signor Zuanne Fiorini, ai Provveditori di Comun per il fondo incendiato del teatro di San Samuele.

[Copia] MCV, ms. Pdc 1414/5, cc. 1-10.

[c. 1] 1747 Indicione Xme Die nero [?] Xma Sexta Mensis 8bris
 Gl' Ill[ustriss]mi et Ecc[ellentiss]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun infrascritti con l'autorità impartita al loro Mag[istra]to dal Decreto del Reverissimo Maggor Consiglio 1546 4 7bre, et altri Decreti dell'Ecc[ellentiss]mo Senato disponenti nella Materia de Beni rovinosi, e condizionati di questa Città, et sue adiacenze, havendo oservata la Suplica avanti di loro presentata da D[omin]o Zuanne Fiorini per nome delli sottoscritti N.N.H.H. Grimani li 1 8bre corente sono conconcordem[en]te

[c. 1v] per esecuzione dovuta alli Decreti sudetti, devenuti agl'atti infrascritti et alla stipulazione del presente Publico Instrumento.

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

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

Colpo fatalissimo e rovinoso a detti N.N.H.H. è l'incendio insorto in detto Teatro la notte delli 30 dello spirato

[c. 2] Settembre, che ha il tutto riddotto in cenere.

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

Preveduti lo casi di rovine nei Stabili condizionati ha proveduto la pubblica Sapienza al possibile riparo con la legge del Reberis[s]mo Maggior Consiglio 4 7bre 1546, con cui fu demandta la facultà all'E.E.V.V. di Svincolar dal Fideicomisso li Stabili condizionati, rovinosi, o con la vendita delli medesimi al Publico

[c. 2 v.] Incanto per essere il tutto investito a prò del Fideicomisso, o con la livellazione, con che in tal modo resti riparato il danno al possibile del fideicomisso, il decoro della Fabrica alla Città, et alla Cassa pubblica il dritto delle vendite.

Con la scorta di questo ricorono detti N.N.H.H. eredi fideicomissarii avanti l'E.E.V.V., et attesa l'impotenza di poter col proprio dinaro redificar detto Stabile in detto Teatro, implorano che fatta la Stima di detto fondo per rilevar la vendita che nello stato presente affittandolo potrebbe cavarsi, sia comandata la vendita o livellazione giusto le leggi. Onde fatto libero

[c. 3] il fondo possino pravedere il dinaro necessario ad una pronta reffabrica, e cautar le perssone che farano gl'esborsi per detta reffabrica con il sopradetto fondo e refabrica stessa. Grazie.

Vincenzo Grimani aff[erm]o.

Michiel Grimani aff[erm]o.

Alvise Grimani aff[erm]o.

Zuanne Grimani aff[erm]o.

Adi 2 ottobre 1747

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

Illico [?]

Gl' Ill[ustriss]mi et Ecc[ellentiss]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun veduta, e letta la sud[det]ta Suplica hanno ordinato al Prato dell'Off[ici]o che portar si debbi sopra loco al hid^e. [?] ben

[c. 3 v] incendiato, e riferire il Stato, et valore del medemo et sic.

Pier Alvise Bragadin

Nicolò Barbarigo

Nicolò Canal

Proved[ito]ri. di Comun

Adi 3 8bre 1747

A ordine degl' Ill[ustriss]mi et Ecc[ellentiss]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun io Bernardo Bettinzani Prore del loro Ecc[ellentiss]mo Mag[istra]to mi dono conferito in contrà de S. Samuel, e fatto il sopraloco nel Sito ove era il Teatro, e quello da me veduto con tutti li palchi, e Copperto intieramente incendiato, vi è rimasto in piedi

solo li quattro muri laterali, e pochi nell'interno, li quali si ritrova aperti fuori di piombo e pregiudicati dall'incendio, et in qualche porte precipitati dalla caduta

[c. 4] del Copperto cosiche si ritrova intieramente rovinoso in tutte le sue parti, e tanto affermo con giuramento.

Bernardo Betinzani M.E.

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

Bernardo Betinzani con giuram[en]to

Adi 5 8bre 1747

Gl'III[ustrissi]mi et Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun portatisi Sopra loco nel sito ove era il Teatro Sud[de]tto, et trovato dalle quale viene descritto nella Sud[de]tta relazione del Prato del'Off[ici]o SS. EE, hanno

[c. 4v] ordinato al Nod[ar]o del Off[ici]o il lievo [?] della polizza d'incanto a metodo delle leggi et Sic.

Pier Alvise Bragadin Proved[ito]ri di Comun

Nicolò Barbarigo Proved[ito]ri di Comun

Nicolò Canal Proved[ito]ri di Comun

In esecuzione della parte dell'Ecc[ellentissi]mo Senato confermata nel Seren[issi]mo Magor Consiglio 1546 4 7bre nella materia de Beni rovinosi di questa Città, et di altri Decreti dell'Ecc[ellentissi]mo Senato in tale materia si vende, over si livella al Publico incanto al più offerente, il fondo ove era il Teatro intieramente incendiato in Contrà di S. Samuele con tutte le sue abenui e pertinencie, sitti, fondo, aere, vie, ingressi e regressi, azioni, e ragioni tra suoi confini descritti

[c. 5] nella rellazione del Proto dell'Off[ici]o de di 7 8bre corente, salvi sempre li più veri confini, se ve ne fossero, et è detto fondo di riagione delli N.N.H.H. ser Vincenzo, e Fratelli Grimani furono di q Z. Carlo come dalla suplica presentata li 1 corente più diffusamente apparisce, et vi delibererà detto fondo a chi più offerirà. Dovendo il prezzo di detto fondo esser sempre condizionato, e soggetto al Fideicomisso, per il qual effetto doverà esser obbligato il compratore comprando liberamente far il deposito in Zecca al Proved[ito]r agl'ori, et argenti da esser investite a cauzione del fideicomisso, e con le condicioni tutte come si attrova

[c. 5v] lo Fondo, e prendendolo a Livello affrancabile corrisponderà il prò del Capitale che offerirà in ragion di cinque per cento netti, e liberi esenti da qualunque gravezza tanto orinaria, quanto straordinaria. Dovendo detto fondo, e qualunque reffabrica fosse fatta restar sempre obbligata sino che seguirà l'affrancazione, la qual possi far esso compratore quandocumque con il deposito in una sol volta nell'Off[ici]o della Zacca a credito del Mag[istra]to nno della summa per la quale li venirà deliberato da esser investito a cauzione come Sopra. Dovendo il Compratore nel termine di giorni otto seguita

[c. 6] detta Vendita pagar le spese dell'Off[ici]o Solite, e consuete per detta vendita in penna di d 25 et esser reincontate a suoi danni spese et interessi

Adi 9 8bre 1747

Publicata la presente poliza d'incanto sopra le scale di San Marco e di Rialto per me Zuanne Tosana Comandador Publico-

Adi 13 8bre 1747

Si portò Sopra l'incanto al luoco stabilito e consueto de Governatori dell'Entrade Hond°. Proved[ito]ri di Comun, e fatto incantare da Zuanne Tosana Comand[or] del

[c. 6 v] Off[ici]o il sud[de]tto Fondo alla presenza di molte persone, non vi fu Offerta di Sorte alcuna, e fu rimesso l'incanto per dimani matina.

14 detto

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

Adi 16 detto

Si portò sopra l'incanto al luoco solito come sopra il Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo

[c. 7] de Proved[ito]ri di Comun tutti tre in numero e fatto stridar come sopra da Zuanne Tosana Com[anda]d[or] il Sud[de]tto Fondo, e fu offerto da D[omin]o Zuanne Fiorini ducati mille ottocento cinquanta correnti da S 6:4, et doppo datte le tre Solite voci fu deliberato lo stesso al Sud[de]tto Fiorini per li nomi che dichiarirà con il tocco della Mazza esistente in Mano di S.S.E.E. con riserva delle polize servite, et stridato da Zuanne Tosana Comand[ado]r Sudetto chi vuol preseritar polize secrete le presenti in mano di S.S.E.E. e fu presentata l'infrascritta Polizza.

[c. 7 v] III[ustrissi]mi et Ecc[ellentissi]mi Sig[no]ri Provved[ito]ri di Comun

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

[c. 8] giusto le leggi

Capital d 2.000

Rag[io]n di 5 per cento d 100
Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò affermo

Adi 16 8bre 1747

Fu presentata la detta Polizza in Mano di S.S.E.E. con l'autorità conferitli dal Decreto del Serenissimo Major Consiglio 4 7bre 1546 et altri posteriori dell'Ecc[ellentissi]mo Senato, et attesi gl'atti tutti di sopra espressi, e dichiariti, e sopra riferita deliberazione, et oservata la soprascrita polizza secreta in Maggior summa dell'Offerta facta in nove ascendente à ducati duemille

[c. 8 v] corenti da L 6:4 l'uno, e di pagare il prò come nella stessa polizza secreta come sopra registrata d fanno con l'autorità suriferita datti, cesso, e conceduto a Livello francabile in D[omin]o Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirà il sopradetto fondo con le ragioni dell'aria, era di ragione delli N.N.H.H. Grimani sud[dett]i come nella di loro suplica da essi presentata li 2 8bre corente per se eredi, e sucesori suoi a Livello francabile accentante il Sud[dett]o Fondo con sue ragioni dell'aria, et con tutte le sue adiacenze giusto alla rellazione del Pratto, et con tutte le sue

[c. 9] habeurie, e pertinenzie, azioni e ragioni, vie, ingressi, e regressi a dover per detto D[ett]o Giovanni Fiorini Eredi, e Sucessori suoi tener, goder, posseder, detto fondo incendiato et sue adacenze tutte con obligo al detto Fiorini, o ad altri haventi causa da esso di corisponder di mesi sei in mesi sei il prò in ragion di cinque per cento esibito nella polizza secreta di supra registrata alli sudetti N.N.H.H. Grimani ovvero a suoi legittimi Eredi di detto fondo, et in tutto e per tutto come nella polizza d'incanto con obligazione a detto Fiorini, o li dichiariti da esso che [c. 9 v] in caso d'affrancazione habbiano essi l'obligo di depositare nella Publica zecca il Capitale, nella summa per cui li fu deliberato a credito del Mag[istra]to nvo per essere detto Capitale investito a cauzione del Soprariferito Fideicomisso, et doverano sempre restar obligati tutti li miglioramenti che sopra esso fondo veniranno fatti per esso Fiorini, o da chi fossero dichiariti, a cauzione delli Soprad[dett]i prò come sopra esibiti, et fino all'attual affrancazione del Capitale sud[dett]o come sopra esibito, et questi tutti netti sempre, e liberi da ogni X^{ma} e gravezza [c. 10] ordinaria, e straordinaria posta, o che per l'avenire fosse imposta, quali doverano sepre esser pagate da Sud[dett]o Fiorini, o da chi haverà causa da esso Cometendo a me Nod[ar]o del loro Ecc[ellentissi]mo Mag[istra]to il dovere fare il presente Publico et autentico Instrumento del quale loro EE. Prometono di manutenzione e diffesa giusto l'uso dell'Off[ici]o in vigor delle quali tutte cose hanno lo stesso affermato, e roborato con l'Inf[rascrit]te Sotto[scrizio]ni

Pier Alvise Bragadin

Nicolò Borborigo

Nicolò Canl

P[rovedito]ri di Comun

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

[da c. 11 si trova una copia del Progetto del Teatro, atto notarile registrato da Lorenzo Mandelli il Martedì 26 marzo 1748]

PUNTO 2

Atto di *Conventio* tra Zuanne Fiorini e Romualdo Mauro per la ricostruzione del teatro.
ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9280, cc. 269v-271 (23 gennaio 1747 *m.v.*)

Die Martij 23 Mensj Januarij 1747

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

Adi 10 Gennaio 1747/8 Venetia

Divenuto Patrone il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarerà del fondo colli suoi Muri laterali posto in Contrà di San Samuel dove si faceva Teatro, e che al p[ri]mo d'Ottobre prossimo passato resto intieramente incendiato, con pregiudizio anche de Muri sudetti come il tutto appare dalli pubblici Atti di Peritie sora luoco Vendita e deliberazione al detto Fiorini seguita per il Magistrato Ecc[ellentissimo] de Proveditori di Comun e volendo fabricar sopra l'Aquistato Sudetto Fondo un altro, e nuovo

[c. 270] Teatro, fatti, et esaminati vari disegni in tal proposito, restò assolto quello esibito dal Sig. Romualdo Mauro, che colli patti infrascritti assume anche l'impresa di fare, e compiere la fabrica sudetta di tutto punto.

P[ri]mo Doverà detto Sig. Mauro immediate disponer e passar all'atto della Fabrica stessa, così che entro il prossimo Mese d'Aprile sia del tutto compiuto esso Teatro tanto per quello riguarda li Muri, Coperto, Platea, Scalle, Palchi, Scena, Orchestra, quanto per quell'altra occorrenza necessaria per stabilire un compiuto Teatro il tutto d'ottimo Legname, ben secco e stagionato, e di perfetta feramenta e ridotto in ottima e laudabil forma in modo tale, che a loro non abbi à mancare che il dipingerlo.

2^d La sua struttura, e disposizione dovrà essere in tutto, e per tutto come nel disegno, che sottoscritto dalle Parti sarà posto in atti Notarioli [sic] per la reciproca cautella dovendo essere di quattro Ordini, et il Peppian con Palchi n° 33 per ordine a risserva del Peppian, che per la Porta sarà di n° 32, e con sei proscenij in cadaun ordine con sei Palchi alle bande, che abbiano sporto in fuori, e dieci senza, con dieci Palchi di facciata, et un in mezzo Pergoletto.

3^o Finita detta Fabrica doverà esser visitata riconosciuta da due Periti uno per parte e riportarne da med^{mi} in ogni genere il laudo

[c. 270 v] come così la promette, e mantiene detto Sig. Mauro Impressario, con libertà espressa a d[ett]o Sig. Fiorini di spedir di tempo in tempo sopra luoco Protti per visitar il legname, e Ferramenta da meter in opera, onde sij riconosciuta della qualità, misure, e grossezze corrispondenti all'opera et alla consistente durabilità della med^{ma}.

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

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

Alla cauzione delli quali patti, et esborsi resta

[c. 271] espressamente ipotecato il Teatro tutto sud[ett]o come fabricato col dinaro di detto Sig. Mauro e particolarmente li Palchi alla Banda del secondo Ordine, quali in caso di ritardo, ò difetto del pagamento di detti D 16.000 o parte de medesimi potrà apprendere, e disponer detto Sig. Mauro come crederà del suo interesse egli potrà sortire per ricavare li D 16.000 predetti senza pregiudizio in caso di difetto delle generalità del Teatro, che sarà dal sud[ett]o stato Fabricato.

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

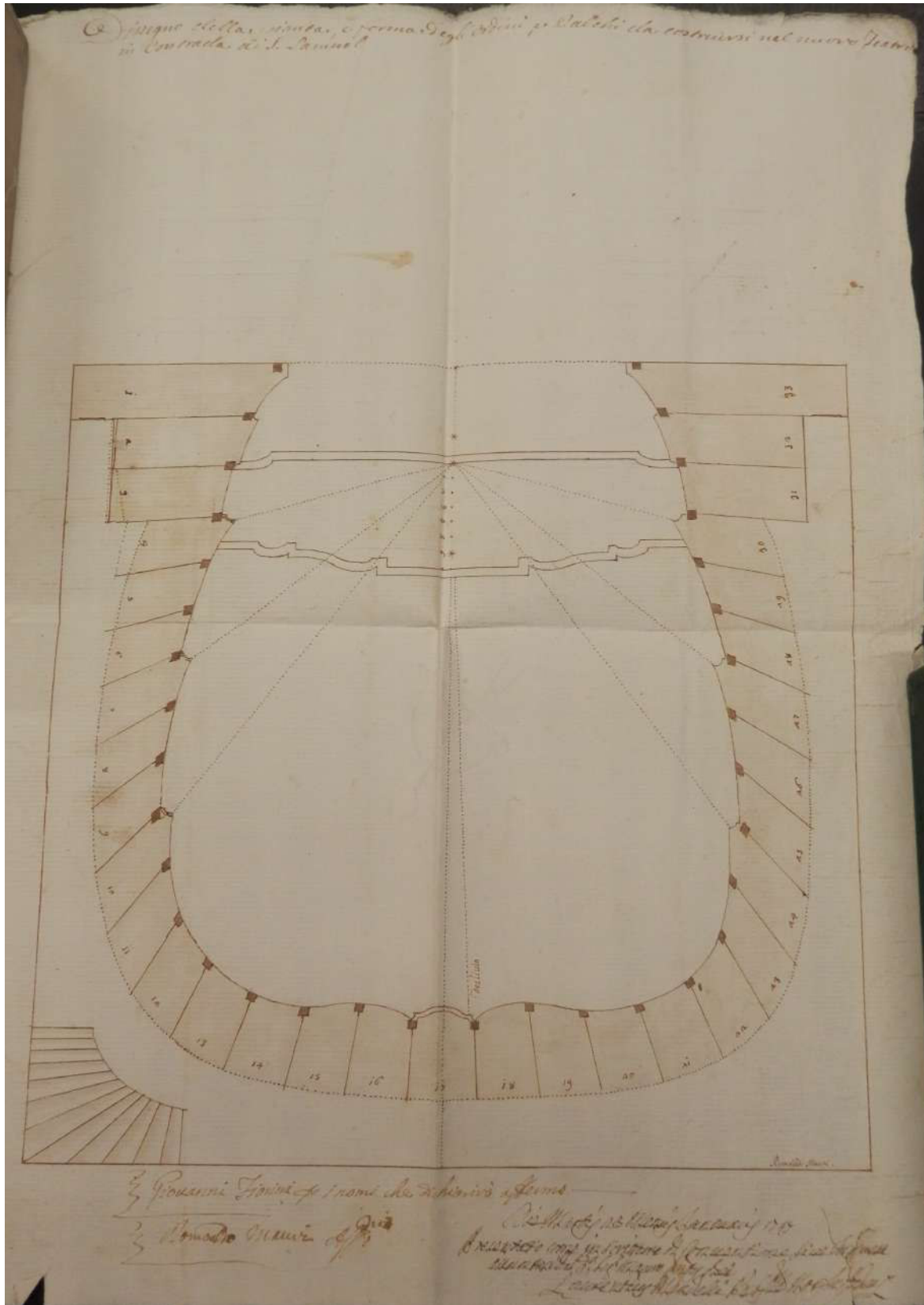
Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò Aff[er]mo

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

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

Io Zuanne Cozzoli fui p[rese]nte Testimonio

Disegno della pianta, e forma degli Ordini, e Palchi da costruirsi nel nuovo Teatro in Contrada di S. Samuel [23 gennaio 1747 m.v.]
 ASV, Notarile. Atti, Minute Lorenzo Mandelli, b. 9346, fasc. 175.¹⁰¹



¹⁰¹ MANCINI-MURARO-POVOLEDO, 1995, vol. I, t. 1, pp. 388-389: «Soltanto dai rilievi, molto più tardi dell'Uberti [1868] sappiamo che la nuova sala era impostata su pianta a ferro di cavallo schiacciato e che gli ordini, ridotti da sei a cinque, ivi compresa soffitta, erano composti da trentatré palchi ciascuno.»

PUNTO 3

Conventio tra Alba Giustinian Proc. Corner e Zuanne Fiorini per la costruzione del Teatro di San Samuele

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, cc. cc. 271r.-296 (23 gennaio 1747 *m.v.*).

Die Martis 23 Mensis Januariis 1747

La Nob. Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornera come Commissaria del fu N.H. Ser Nicolò Corner Procurator di S. Marco fù suo Marito, ha

[c. 271 v.] presentato a me Nod[ar]o alla presenza delli Testimonij infrascritti la presente Carta sottoscritta, e firmata di proprie mani dalla detta N.D. Alba, e dal Sig. Zuanne Fiorini, et è una Coventione. Pregandomi registrarla in atti miei a perpetua memoria e dargliene copia autentica per valersene nell'occorrenze, et è del seguente tenore cioè.

1747/48 23 Gennaro Venezia

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

Volendo però assicurarsi di render soddisfatto l'impegno sudetto, e di fare li pagamenti patuiti al Med[esi]mo Sig. Mauro

[c. 272] ha fatto progettare il presente Contratto alla N.D. Alba Giustinian rel[icta] del fu N.H. ser Nicolò Corner Proc[urato]re, che come Commissaria del medesimo, e per conto della Commissaria dello stesso è concorsa e concorre a coministrar le predette summe delli D 16.000 per quelli impiegare nella Fabrica di d[ett]o Teatro e nel compito pagamento del Sig. Mauro Impresario di essa Fabrica nel modo, e colli patti infrascritti.

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

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

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

[c. 272 v.] pagamento delli operarij, et altro come sopra.

Terminata la Fabrica, et erezione di d[ett]o Teatro e reso abile a poter in quello recitare, doverà detta Commissaria contare al d[ett]o Sig. Mauro Impresario, sine alli Mercanti Creditori del Legname e Ferramenta impiegata in detto Teatro D 8.000 pur da L 6:4 e ciò previo il Laudo che dovrà riportare la Fabrica stessa dalli Periti, che saranno all'ora elletti, e come in d[ett]a Scrittura d'Impresa segnata da esso Sig. Mauro.

Il restante veramente prezzo per compir li D 16.000 patuiti promette d[ett]a N.D. Commissaria di far entrare al med[esi]mo Sig. Mauro Impresario 15 giorni doppo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro med[esi]mo, tanto del Soffitto, quanto delli Palchi, e di qualunque altro Impegno assunto dal med[esi]mo Sig. Mauro, per la reale, intiera, e perfetta costruzione di d[ett]o Teatro.

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

Da primo di Maggio Prossimo venturo doverà principiar

[c. 273] a correre a favor di d[ett]a Comm[issari]a il pro' del 4 per cento sopra quella summa, che sin'all'ora averà per detto oggetto come sopra esborsato e così sopra quella pro' tempore, che esborserà sino all'intiero di essi D 16.000.

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

però pregiudizio, caso questi non bastassero, della generalità di tutto il Teatro, che viene col soldo sudetto eretto e fabricato.

Alba Giustiniani Cornaro come Comm[issa]ria Affermo

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

Gio. Batt[ist]a Caresani fui Testimonio

Io Pietro Valentini fui Testimonio

[c. 273 v.]

Presentibus in Ca' Corner de Confinio S. Mauritij et d[ett]o Io Bagata Caresana q. Marè Antonij, et d[ett]o Petro Valentini q. Iosephi Testibus.

Die Luni 19 Mensis Februarij 1747 Constituita alla presenza di me Nodaro, e Testimonij infras[cr]iti la Nob. Don. Alba Giustinian relitta, e Comm[issa]ria del fu N.H. Ill. Nicolò Cornaro Procurator di San Marco et eseguendo il convenuto tra essa N.D. Commissaria et il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarirà con scrittura privata 23 Gennaro prossimo passato, e lo stesso giorno in atti miei registrata, e de proprij suoi denari, ma per haver il rissarcimento dalli Capitali di detta Commissaria ha esborato, et esborso al Sig. Romualdo Mauro Impressario della Fabrica del Teatro di S. Samuel, qui presente, et a se trahente Ducati Mille cinquecento correnti da L 6:4 l'uno in tante buone valute al corrente valor della Piazza, et questi per adempimento del primo esborso con detta Scrittura privata patuito da farsi nel presente Mese, per dover quelli impiegar nel suo rimborso delle Lire Settecento otto spese, e contate come dalla polizza de Marangoni de di 17 Febraro corrente sottoscritta da Giulio Bucella Capo Mastro de Marangoni seg^{ta}. N°. uno, e delle Lire due Mille Settantanove contate al Burchier

[c. 274] e Murari come dalla polizza de medesimi pur del detto giorno 17 Febraro corrente sottoscritta da Marc'Antonio Adamo Capo Mastro Murer segnata N°. 2, che vengono ambedue dal detto Sig. Mauro, e dal detto Sig. Zuanne Fiorini infrascritto esibite a me Nodaro per esser conservate, et unitamente alle altre che di tempo in tempo veniranno consegnate dover tutte registrar in Calce dell'Istromento di quitanza, che terminata l'opera doverà stipularsi in atti miei, e per dover oltre detto suo rimborso impiegarsi dal d[ett]o Mauro il restante soldo sudetto nella Fabrica predetta, et in tutto, e per tutto come sta espresso nella riferita scrittura 23 Gennaro prossimo passato, alle quali cose et esborso sudetto il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarirà atrovandosi presente, ne fa in detti nomi per la summa delli sudetti D. 1.500 l'opportuna ricevuta, alla predetta Commissaria Cornaro, approvando pienamente la consegna de medesimi fatta al detto Sig. Mauro Impressario, e ciò tutto in relatione et essequivamente alla d[ett]a scrittura 23 Gennaro prossimo passato alla quale haver si debba relatione et ius.

Actum Venetijs in Studio et fù d. Io Bap[ti]sta Caresana de Confinio S^u. Benedicti presentibus D[omin]o Petro Valentini q. Iosephi, et D[omin]o Io Bapta

[c. 274 v.] Fusari filii Ioannis testibus.

Die Dominico 17 Mensis Martij 1748 Contituito avanti me Notaro e Testimonij infrascritti il Sig. Pietro Valentini q. Iseppo, e facendo come Agente, e per nome della N.D. Alba Giustinian rel[ict]a e Comm[issari]a del fu N.H. Ser Nicolò Corner Procurator di San Marco, et eseguendo il convenuto tra essa N.D. Commissaria et il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarirà con la soprascritta scrittura privata 23 Gennaro pross[im]o passato, e lo stesso giorno in atti miei registrata, e de proprij dennari della medesima N.D. Alba Giustinian Procuratessa Cornera, ma per haver il rissarcimento dalli Capitali di detta Commissaria ha sborato, et effettivam[en]te numerato al Sig. Romualdo Mauro Impressario della Fabrica del Teatro di San Samuel qui presente e che riceve in tante buone valute d'oro e d'argento al corrente valore della Piazza Ducati Mille cinquecento correnti da L 6:4 l'uno, et questi per adempimento del secondo esborso con detta scrittura privata patuito da farsi nel presente Mese, per dover quelli impiegare nel rispettivo rimborso del fin'ora speso come dalle polizze N° cinque cioè la prima seg[na]ta N° 3 de di 2 marzo corrente di L 1.124:10 sottoscritta da Giulio Bucella Capo Mastro de Marangoni, la seconda Seg[na]ta N°. 4 de di 16 Marzo corente di L 1.173:16 sottoscritta dal sudetto Bucella Capo Mastro de Marangoni

[c. 275] la terza segnata N°. 5 de di 2 Marzo corrente di L 1.923:- sottoscritta da Marc'Antonio Adamo Capo Murer, la quarta seg[na]ta N°. 6 de di 16 Marzo pur corrente di L 1.952:- sottoscritta dallo stesso Marco Antonio Adamo Capo Murer, e la quinta seg[na]ta N°. 7 de di 9 Marzo pur corrente di Ducati Cento quaranta cor[ren]ti di Baldivera Fabris Fabro, quali cinque Polizze vengono dal d[ett]o Sig. Mauro, e dal d[et]to Sig. Zuanne Fiorini infrascr[it]to esibite a me Nod[ar]o per esser conservate alle altre due già consegnatemi, come appare dal soprascritto atto in atti miei de di 9 Febraro prossimo passato, et unitamente a quelle che di tempo in tempo veniranno consegnate per dover tutte poi registrar in Calce dell'Istromento di quietanza, che terminata l'opera doverà stipularsi in atti miei e per dover oltre detto suo rimborso impiegarsi dal d[ett]o Mauro il restante soldo sud[det]o nella fabrica predetta, et in tutto, e per tutto come sta espresso nella riferita scrittura 23 Gennaro prossimo passato, alle quali cose, et esborso sudetto il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà atrovandosi presente, ne fa in detti nomi per la summa delli sudetti D 1.500 l'opportuna ricevuta alla predetta Commissaria Cornaro, approvando pienamente la consegna de medemi fatta al detto Sig. Mauro Impressario, et ciò tutto in relatione

[c. 275 v.] et essequivamente alla detta Scrittura 23 Gennaro prossimo passato alla quale haver debbasi relatione et ius.

Actum Venetijs in studio et fu D. Io Bapta Caresana de Confinio S[anc]ti Benedicti presentibus suprad[ict]a Caresana q. D. Marc'Antonij et D. Dominico Vettor q. Vendramis Testibus.

Die Martis 7 Mensis Maij 1748 Constituito avanti me Notaro e Testimonij infrscritti, e facendo per conto, e per nome della Nob. Do. Alba Giustinian rel[jitt]a e Commissaria del fu N.H. Ill. Nicolò Corner Procurator di San Marco et eseguendo il convenuto tra essa N.D. Commissaria, et il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarerà con la soprascritta scrittura privata 23 Gennaro 1747 pross[im]o pass[at]o e lo stesso giorno in atti miei registrata, e de proprij dennari della medesima Nob. Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornera, ma per haver il rissarcimento dalli Capitali di detta Commissaria ha sborsato, et effettivamente numerato al soprascritto Sig. Romualdo Mauro Impressario della Fabrica del Teatro di San Samuele qui presente, che riceve in tante buone valute al corrente valore della Piazza Ducati Mille cinquecento correnti da L 6:4, et questi per adempimento del terzo esborso con detta scrittura patuito, da farsi nel Mese di Aprile

[c. 276] prossimo passato, per dover quelli impiegar nel rispettivo rimborso del fin'ora speso, come dalle Polizze N° cinque cioè la prima segnata N° 8 de di 30 marzo pross[im]o passato di L 2.206: sottoscritta da Giulio Bucella Capo Mastro Marangon, la seconda seg[na]ta N° 9 de di 13 Aprile pross[im]o passato di L 3.763:19 sottos[crit]ta dal detto Bucella, la terza seg[na]ta N°. 10 de di 30 Marzo pros[sim]o pass[at]o di L 2.070 sottoscritta da Marco Antonio Adamo Capo Murer, la quarta seg[na]ta N°. 11 de di 12 Aprile pros[sim]o pass[at]o sottoscritta dal d[ett]o Adamo [L 3.824], e la quinta seg[na]ta N°. 12 de di 11 Aprile pross[im]o pass[at]o di D 250: di Baldisserra Fabris Fabro, quali cinque polizze vengono dal detto Sig. Mauro, e dal detto Sig. Zuanne Fiorini infras[crit]to esibite a me Nod[ar]o per esser conservate unite alle altre N°. sette già consegnatemi, come appare dalli due Soprad[et]ti atti in atti miei uno de di 19 Febbraro 1747, et 17 Marzo pross[im]o passato, et unitamente a quelle, che di tempo in tempo veniranno consegnate per dover poi tutte registrar in calce dell'Instromento di quietanza che terminata l'opera doverà stipularsi in atti miei, e per dover oltre detto suo rimborso, impiegarsi dal d[ett]o Mauro il restante soldo sudetto nella Fabrica pred[ett]a et in tutto, e per tutto come sta espresso

[c. 276 v.] nella soprascritta Scrittura 23 Genn[ai]o pross[im]o pass[at]o.

Alle quali cose, et esborso sudetto il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarerà atrovandosi presente ne fa in detti nomi per la summa delli sudetti D 1.500 l'opportuna ricevuta alla predetta Comissaria Cornaro approvando pienamente la consegna de medemi fatta al d[ett]o Sig. Mauro Impressario et ciò tutto in relatione, et essecutivam[en]te alla detta Scrittura 23 Gennaro sudetto alla quale haver debbasi relatione et ius.

Actum Venetijs in studio laprod.ti [?] presentis Caresana presentibus d. Io Bagta Fuser Ioannis, et d. Bernardo Nicola q. Abtonij Testibus.

Die Martis 11 Mensis Junij 1748 Con Scrittura privata 23 Gennaro 1747 registrata in atti miei lo stesso giorno di sopra registrata fu stabilito Contratto tra la Nob. Do. Alba Giustinian relicta del fu N.H. Ill. Nicolò Cornaro Procurator di San Marco come Commissaria del med[esi]mo, e per conto di quella con D. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà Fabricatore del nuovo Teatro di San Samuel, per il quale promise d[ett]a N.D. d'esborsare la summa di D 16.000 da esser impiegata nella Fabrica del Teatro med[esi]mo, et havendo in esecuzione di detta scrittura fatto già detta N.D. l'esborso di D. 4.500 da

[c. 277] L 6:4 come dalli soprascritti atti appare sotto li 19 Febbraro 1747, 17 Marzo, e 7 Maggio 1748 a d[ett]o Romualdo Mauro Impressario della Fabrica sud[ett]a, e il quale all'incontro mi presentò dodici polizze di spese e fatture fatte, da lui pagate per la summa di L 23.341 in atti miei conservate per dover qui a piedi del presente atto esser registrate, e volendo detta Nob. Do. adempire anche all'esborso delli Ducati otto Mille da L 6:4 patuiti al tempo della Fabrica termina fece perciò in esecuzione di detta Scrittura 23 Genaro il sud[ett]o Sig. Fiorini per li nomi che dichiarirà Fabricatore, et il Sig. Romualdo Mauro Impressario della Fabrica col mezo di Periti riconoscer la fabrica stessa, quale fu rilevata compiutamente, e perfetamente eseguita, come dalla Peritia 9 Giugno cor[ren]te sottoscritta da D. Lorenzo Boschetti et da D. Francesco Bognolo Publici Periti e me Nodaro esibita per esser qui sotto registrata e conservata, onde devenendo essa N.D. all'esborso sudetto fece de suoi proprij dinari, ma per haver il rimborso, e risarcimenti dalli Capitali di detta Commissaria, e fideicommissi Cornaro, scriver sotto il giorno d'oggi in Banco Giro Publico al nome di Gio. Antonio Lamberti q. Zuanne L 325:10:12 giusto alla Copia di partita, che mi viene esibita per esser qui sotto registrata, che sono L 31.252:6 de piccoli il quale qui presente per la sua Ditta Zuanne Lamberti q. Gio. Antonio confessa d'aver ricevuti, e rucever a conto delle L 37.820:

[c. 277 v.] importar d'accordo delli legnami del suo Negotio e Ditta in più volte, e più cortimenti [?] consegnati, e serviti per la Fabrica di detto Teatro giusto il conto lungo dal med[esi]mo presentato a me Nodaro, e sudetti SS. Mauro, e Fiorini per esser qui sotto registrato che principia 25 Gennaro 1747 e termina 22 Maggio pros[sim]o pass[at]o segnato N°. 13 sottoscritto dal med[esi]mo per la sua Ditta, promettendo, che altro credito non tiene, che di sole L 6.567:14, quali quando conseguite le abbia serviranno per total resto, e saldo di tutto il legname somministrato, e servito per detto Teatro e che da lui, ne da chiunque sarà altro preteso in qualunque tempo, e caso; Nec non qui presente detto Sig. Tomaso Pichion, e de dinari, e Commissione di detta N.D. Procuratessa Cornaro, così ordinando li predetti SS. Mauro, e Fiorini ambi per li loro nomi, e titoli come sopra esborso a D. Lorenzo Canziani tagliapietra L 2.268: de piccoli che qui presente quelle riceve in tante monete d'Argento al cor[ren]te valore della Piazza per resto e total Saldo di tutte le fatture, e Materiali da lui somministrati alla costruzione del Teatro sudetto di San Samuel et al predetto Sig. Mauro et questi oltre li D 100 già per avanti ricevuti promettendo, che ne da lui, ne da chiunque altro sarà mai preteso cos'alcuna per occasione di detti Materiali, e fatture intieramente come sopra sodisfatte, esibendomi

[c. 278] perciò tanto esso Mastro Lorenzo Tagliapietra quanto detti SS. Mauro e Fiorini per li nomi che dichiarerà la Polizza sine conto delle fatture e Materiali da lui somministrati, e serviti per detto Teatro seg^{ta}. N°. 14 de di 19 Febraio 1747 sottoscritta dal d[ett]o Canziani per essere qui sotto registrata.

Nec non detto Sig. Pichioni di Commissione, e de dennari della detta N.D. come sopra così ordinando il predetto Sig. Mauro Impressario, et il detto Sig. Fiorini per li nomi, che dichiarerà, liberamente esborsa a d[ett]o Gio. Maria Paleni L 6.693:1 per resto, saldo e compiuto pagamento delle Chiodarie per l'importar sudetto consegnate al detto Sig. Mauro Impressario, e servite alla Fabrica, et erretione del sudetto Teatro di S. Samuel come da conto, che il sudetto Sig. Paleni, e detti SS. Mauro, e Fiorini mi presentano segnato N°. 15 sottoscritto dal detto Sig. Paleni per essere pure qui sotto registrato, facendo perciò come del tutto pago, e sodisfatto un'assolta quietanza per detti Materiali come sopra, che sono quelli tutti da esso consegnati per detto Teatro, con promessa che ne da esso, ne da chisisia sarà mai più altro preteso per dette Chiodarie.

Nec non detto Sig. Pichioni di Commissione e de dennari della d[ett]a N.D. come sopra sborsa, e liberamente conta così ordinando

[c. 278 v.] li predetti SS. Mauro e Fiorini a d[ett]o Giulio Bucella Capo Mastro Marangon L 4.846:4 che quelli riceve in tante buone valute al corrente valore della Piazza per resto e saldo prima di L 402: da lui contate in due volte a d[ett]o Bastian Colombi Intagliador per fature da lui fatte nel detto Teatro come dal conto del med[esi]mo Bastian che mi viene esibito da esso capo Mastro per esser qui sotto registrato seg[na]ta N° 16 sottosc[rit]ta dal sudetto Bastian Colombi in summa di L 1.462:-, e confermato dal d[ett]o Sig. Mauro Impresario e Sig. Fiorini per li nomi come sopra et altre L 4.444:4 riceve per resto, e saldo di tutte le restanti sue operatione, spese, fatture impiegate nel compimento di detto Teatro, tanto da esso, quanto da tutti gl'altri operarij subalterni, et assistenti, come anco distintamente appar nelle quattro polizze da esso Capo Mastro consegnate a me Nodaro per esser pure qui sotto registrate, cioè la prima segnata N°17 de di 27 Aprile di L 1.828:- la seconda 11 Maggio di L 1.684:10 la terza 18 Maggio di L 985:10, e la quarta de 25 Maggio di L 348:4 tutte quattro sottos[crit]te dal sudetto Bucella, e che vedute da sud[det]ti SS Mauro, e Fiorini vengono del tutto approvate, e confermate, promettendo d[et]to Capo Mastro Giulio, che per occasione di dette

[c. 279] Fatture, operationi, spese, et altro contenuto in dette polizze, e nelle altre precedenti esibite al d[ett]o Sig. Mauro, e dal med[esi]mo doppio saldate consegnate a me Nodaro per il loro registro come negl'atti predetti 19 Febraio, 17 Marzo, e 7 Maggio prossimi passati mai più altro sarà preteso ne da esso, ne da chisisia essendo d'ogni cosa stato esso, e suoi Compagni, e lavoranti pienamente sodisfatti, ne haver alcun'ulterior credito per occasione della Fabrica di detto Teatro Muri, et impiegi da Marangon fatti nel medesimo.

Nec non detto Signor Pichioni di commissione e de dennari della Nob. Do. sudetta come sopra liberamente conta, et esborsa così ordinando li predetti Sig. Mauro, e Fiorini a d[ett]o Antonio Campanari L 2.819:, che in monete d'argento al corrente valore della Piazza quelle riceve per resto e saldo di Materiali di più sorte consegnati, e serviti per la Fabrica di detto Teatro di San Samuel come dal conto de di 7 Marzo prossimo passato in summa di L 8.862:- segnato N° 18 sottoscritto dal sudetto Antonio Campanari, che mi viene esibito per esso qui sotto registrato, e che da sudetti SS. Mauro, e Fiorini veduto resta pienamente approvato, e confermato, chiamandosi del tutto pago, contento e sodisfatto con detto esborso et altri precedentem[en]te.

[c. 279 v.] conseguiti come nel med[esi]mo conto, e promettendo d'altro non pretender, ne che sarà preteso da chisisia.

Nec non detto Sig. Pichioni di Commissione, e de denari della Nob. Do. Sud[det]ta come sopra conta, et esborsa così ordinando li pred[et]ti SS. Mauro, e Fiorini a D. Marc'Antonio Adamo Capo Mastro Murer L 702-, che quelle riceve per intiero saldo di tutte le Fatture et operationi da Murer da esso, e da tutti comuni Manuali, et altri assistenti impiegate nella Fabrica di detto Teatro di San Samuel, e ciò atteso detto esborso e li precedentemente fattigli dal Sig. Mauro come dalle passate consegne di polizze distintamente appar chiamandosi del tutto per se, et altri Mistri, Huomini, et Operarij pago, contento e sodisfatto, promettendo perciò che mai più altro sarà da chisisia preteso per occasione di fatture, et operationi da Murer fatte nella costruzione di detto Teatro, presentando perciò a me Nodaro la Polizza delle dette L 702- per esser negl'atti miei coll'altre sud[det]te qui sotto registrate seg[na]ta N°. 19 de di 11 Maggio pross[im]o pass[at]o sottoscritta dal sudetto Adami Capo Murer, e le restanti L 1.019:11 che avanzano per compir la summa delli Ducati otto mille sudetti detto Sig. Pichioni per commissione e dinnari della sudetta N.D. come sopra liberam[en]te esborsa

[c. 280] al Sig. Romualdo Mauro qui presente, che quelle riceve in soddisfazione delle spese fatte, consegnandomi a tal fine quattro ricevute di D. Baldivera Fabris Fabro rilevanti D 427 da L 6:4 per esser ancor queste qui sotto registrate la prima segnata N°. 20 de di 17 Aprile pros[sim]o pass[at]o, di Ducati settanta, la seconda segnata N°. 21 de di 27 Aprile sudetto di Ducati cento, la terza segnata N°. 22 de di 18 Maggio pross[im]o pass[at]o di Ducati ottanta, e la quarta segnata N°. 23 de di 25 Maggio pur prossimo passato di Ducati Centoottantasette, et al qual esborso di dette L Mille diecinove soldi undeci qui presente il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarerà ne presta tutto l'assenso, come buon fatto et a detto Sig. Mauro dovuto.

Il che stante il Sig. Fiorini per li nomi che dichiarerà quietamente generalmente, et in ogni più valida forma, assume con il predetto Sig. Romualdo Mauro la predetta Nob. Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornaro delli Ducati otto mille con detta Scrittura 23: Gennaro passato promessi da pagare, come del tutto paghi, e sodisfatti della summa stessa e dell'impiego sudetto, sotto espressa obbligazione di tutti li loro Beni simul et insolidum d'ogni sorte presenti e futuri

Super quibus rogatis

Seguono la Perizia, copia di Partita, e Polizze sud[det]te

[c. 280 v.] L.D. 9 giugno 1748

Conferitosi noi Sottoscritti Publici Periti eletti uno per parte dalli Sig.ri Infrascritti in Contrà di San Samuel nel Teatro Novissimo fatto fabricare per il Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne per li nomi che dichiarirà, col mezo del Sig. Romualdo Mauro direttore, et Impressario di detta Fabrica, e prese in esame tanto di fuori quanto di dentro le Muraglie benissimo restaurate, il Coperto, Palchi, Scale, Soffitto, Parter dell'Udienza, Scena, Orchestra et altre adiacenze diciamo esser il medesimo consistente, e ridotto in ottima, e laudabil forma in ogni genere, tanto per la qualità del legname, e feramenta, quanto per la forma della costruzione dello stesso in cinque ordini compresa la Soffitta con dieci Palchi di faccia ed un pergoletto, sei Proscenij, sei Palchi con sporti in fuori, e dieci Palchi alla banda in tutto N°. 33 per ogni, e cadaun ordine, resosi perfettamente abile a poter in quello recitare come di presente si vede, e perciò resta intieramente Laudata, ed approvata l'operatione e Fabrica del med[esi]mo in tutte le sue parti in Fede.

Lorenzo Boschetti eletto per parte e nome del Sig. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà affermo.

Io Francesco Bognolo eletto per parte e nome del Sig. Romualdo Mauro Impressario e direttore di d[ett]a Fabrica Aff[erm]o mano propria.

[da cc. 281-296 eguono copia dal Giornale del Banco Giro e le polizze di pagamento, per i quali si rimanda agli originali conservati nelle minute: ASV, Notarile Atti, Minute Lorenzo Mandelli, b. 9346, fasc. 176].

PUNTO 4

Cessio della N.D. Maria Foscarini alla N.D. Alba Giustinian Procuratessa Corner

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 428-431: 428-430.

Die Iovij 12 xbre 1748

Tenendo la Nob. Don. Maria Foscarini relicta del fu Nob. Homo Sier Zan Carlo Grimani un credito di ducati sei Mille sessanta [6.060] verso li Patrimonij del fu Nob. Ho. ser Domenico Grimani, e del Nob. Ho. Mons[igno]r Antonio Patriarca d'Aquileia di lui fratello, et erede per le rappresentnze del Monastero delle Vergini, e della Nob. Do. Lugrezia Grimani dipendenti dalle Nottificazioni.

da essa Nob. Do. Foscarini colla sua Dotte pagate, come pure d'altri ducati sei mille quattrocento sessanta otto [6.468] grossi dieci nove contro il Patrimonio del fu Nob. Ho. ser Zuanne Grimani per le rappresentnze della Nob. Do. Paulina Mocenigo Tron dipendenti dalla Nottificazione 1727 furono ambi dette summe affrancate, e depositate nel Mag[istra]to Ecc[ellentissimo] del Procurator sotto li a Credito di detta Nob. Do. del Fideicomisso del fu Nob. Ho. Sier Vettor Grimani Testor 1738 Febraro come in detto Costituto di Deposito,¹⁰² e dovendo essa Nob. Do. Foscarini render detti Capitali investiti a cauzione, e Manutenzione dell'Istrum[en]to di rendita da lei unitam[en]te colli Nobb. Hoo. ser Michiel, e Fratelli Grimani suoi Figli Stipulato colla Commissaria del fu Nob. Ho. Ill. Nicolò Cornaro Procurator di San Marco li 18 aple 1748 in atti di me infrasc[rit]to Nod[ar]o ha fatto ricercare la Nobil Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornaro di voler ricever la summa sudetta in affrancazione dei ducati dodeci Mille cinquecento [12.500] da essa de suoi proprij denarj esborsati a Livello affrancabile, et impegnati nella Fabricha del Nuovo Teatro di San Samuele, come da scrittura privata 23 Genaro decorso in atti miei lo stesso giorno presentata, e dalli susseguenti Costituti pur

[c. 428 v.] per atti miei stipulati li 19 Febraro 1747 17 Marzo 1748 7 Maggio 1748, et 11 zugno 1748 per subentrar detta Nob. Do. Foscarini nelle ragioni, azzioni, hipoteche, et anzianità di detti Contrati, esborsi, et impieghi, et in tutto, e per tutto come nella pred[et]ta Scrittura privata, et successivi atti Notarili soprarifferiti al che concorrendo detta Nob. Do. Alba tanto soldo in spetialità come creditrice di detti ducati dodeci Mille cinquecento [12.500] de suoi proprij dennari della Medesima esborsati, ma anche come Procuratrice delli Nobb. Hoo. Sier Franc[esc]o Monsig[no]r Zuanne Sier Antonio, Sier Andrea, Sier Marco, e Sier Giulio fratelli Cornaro, figlioli, et eredi del fu Nob. Ho. Ill. Nicolò Cornaro Proc[urato]r di San Marco, e per conto della Commissaria del quale fece detti Contratti, e da cui doveva esser rimborsata di detti D. 12.500.

Quindi è che costituita alla presenza di me Nod[ar]o, e Testimonij Infrascritti, e facendo in propria specialità, e come Procuratrice ut supra appar Procura de di 4 Dicembre 1748 atti D. Marchiò Porta Nodaro Veneto, da me veduta e che doppo registrata qui sotto fu restituita voluntariam[en]te in detti nomi, e per se heredi, e successori suoi, e da rappresentanti quocumque detti Nob. Ho., e la Commissaria del sudetto Nob. Ho. Proc[urato]r loro Padre, ha cesso, rinonziato, e trasferito il Contratto sudetto privato 23 Gennaro 1747 seguito con D. Zuanne Fiorini Compratore per li nomi, che dichiarirà del Fondo Incendiato, e Fabricatore del Nuovo Teatro in San Samuel, e con D. Romualdo Mauro Impressario della fabrica stessa come pure, cede, rinonzia, e trasferisce le raggioni tutte dipendenti dalli esborsi, et impieghi con esso soldo eseguiti e raccolti negli Istrom[en]ti in atti miei stipulati

[c. 429] sotto li 19 Febraro 1747 1748 17 Marzo, 7 Maggio, et 11 Zugno alla Nobil Donna Maria Foscarini relicta del fu Nob. Ho. ser Zan Carlo Grimani, che detti Contratti, e raggioni d'esborso, et impieghi compra e acquista, per se eredi e successori suoi, e per subentrar nelle attioni, raggioni, privilegi, hipoteche, et anzianità di detti Contratti et esborsi, come se la Carta sudetta, e successivi Instrumenti fatti, e stipulati fossero col nome d'essa Nob. Don. Foscarini, che tutti, e colli patti in quella e quelli rifferiti in se assume liberando hora, e per sempre, dall'obbligo detti Nobb. Hoo. Fratelli Corner, e la Commisaria loro Paterna dall'esborso delli altri Ducati tre Mille cinquecento [3.500] promesso farsi al tempo, che sarà compiuta la Pittura del Teatro sudetto, cosa non per altro eseguita da detto Impresario Signor Mauro, e Fabricatore Signor Fiorini, cosiche il contratto sudetto 23 Gennaro 1747 sia, e resti intieramente come stà, e giace transferitto in detta Nob. Do. Foscarini heredi, e successori suoi senza altra manutenzione di detti Nobb. Hoo. Cornaro, e della predetta Nob. Do. Alba Giustinian, che del suo fatto, e dato tantum.

E la presente Cessione, e rinontia ha fatto, e fa detta Nob. Do. Alba Giustinian in specialità, e come Procuratrice ut sopra, e la sudetta Nob. Do. Maria Foscarini riceve per il prezzo medesimo di Ducati Dodeci Mille cinquecento [12.500] da L. 6:4, quali essa Nob. Do. Foscarini promette far entrar, e contare dal Mag[istra]to Ecc[ellentissimo] del Procurator dove s'attrovano depositati alla sudetta Nob. Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornaro per farne ogni suo libero volere, e gli altri ducati vintiotto [28]

[c. 429 v.] grossi dieci nove [19] restante del sudetto Deposito promette pure far liberam[en]te contar a detta Nob. Do. Alba in conto de pro' corsi sopra li predetti D. 12.500. Il qual acquisto, et investita, che fa detta Nob. Do. Foscarini delli Ducati dodeci Mille cinquecento vintiotto [12.528] grossi diecinove [19] doverà il Teatro come sopra fabricato, e li Palchi di quello espressam[en]te dichiariti nel predetto Contrato 23 Gennaro 1747 restar

¹⁰² Cfr. punto successivo.

perpetuam[en]te hipotechato alli patti, condizioni, obbligazioni, e Manutenzioni contenute nell'Istrum[en]to sudetto di Vendita 18 aprile 1748 in tutto, e per tutto come in quello.

Li Prò de cetero di detto Capitale del giorno d'hoggi dovranno correr a benefizio di detta Nob. Do. Maria Foscarini Cessionaria mentre quelli decorsi dovranno restar a comodo, et incomodo di detta Nob. Do. Alba Giustinian, detratti ducati vintiotto [28] grossi diecinove [19], che come sopra da essa Nob. Do. Foscarini li promette fargli entrare, quali perciò resteranno per di lei conto, e credito.

Esseguito, che sia l'esborso sudetto delli ducati dodeci Mille cinquecento vintiotto [12.528] grossi diecinove [19] promette detta Nob. Do. Alba consegnare alla Nob. Do. Foscarini gl'Instrumenti, e Carte autentiche soprarifferite, e come sopra contratate.

È per maggior cautione delle Parti sudette contrhaenti, qui presenti li SS.ri Romualdo Mauro Impresario, et il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi, che dichiarirà Compratore del fondo, e Fabricatore del sudetto nuovo Teatro, cadauno per quello refflette al suo interesse assente, approva, et accorda la Cessione come sopra

[c. 430] fatta dalla Nob. Do. Alba Giustinian Procuratessa Cornaro per li nomi, e titoli, che rappresenta, e della Nob. Do. Maria Foscarini come sopra ricevuta, et acquistata liberando perciò detti Nobb. Hoo. Fratelli Cornaro dall'ulterior esborso delli ducati tre Mille cinquecentopromesso farsi al Compimento della Pittura del Teatro sudetto, et in tutto come fu tra dette Nobil Donne come sopra patuito, e dichiarato.

Per il che, e per l'osservanza inviolabile delle cose di sopra dichiarite obligano le Parti li beni proprij in forma super quibus rogatis

[Segue la Procura sudetta]

PUNTO 5

Affrancazione di un capitale di ducati 12.528 grossi 19 da parte dei NN.HH. fratelli Grimani alla N.D. Maria Foscarini, come pagamento di dote.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 446-447 (*Affrancatio*).

Die Iovis 2 Mensis Januarij 1748 [m.v.]

Constituita avanti a me Nodaro, e Testimonij Infrascritti la Nob. Do. Maria Foscarini relicta del fu Nob. Ho. ser Zan Carlo Grimani, et havendo con il Const[itut]o di deposito hoggi annotato nel Mag[istra]to Illus[triss]imo del Proprio ducati 12.528:19 dico ducati dodeci Mille cinquecento vintiotto grossi disnove dal Nobil Homo ser Michiel Grimani suo figlio come erede fideicommis[sari]o del fu Nob. Ho. ser Vettor Grimani Calergi ottenuta l'affrancazione delli Capitali di livello infrascritti da essa rapresentati per esser stati affrancati col dinaro della sua dote, e dovendo come è giusto farne l'affrancazione de medessimi, che perciò dichiara, et informa valida confessa stante il sud[det]to Deposito fatto a suo nome, e credito con il Const[itut]o soprarifferito d'haver conseguito de dinari del Fideicomiso di d[et]to fu Nob. Ho. ser Vettor Grimani Calerghi il pagamento, e sodisfazione delli ducati cinque mille [5.000] correnti da lire sei, e soldi quatro che furono con dinari della sua dote pagati al Venerando Monastero delle Vergini di questa città creditore per Instrumento 1615 28 novebre atti Giulio Ziliol Cavalier Ducale debitor il fu Nobil Homo ser Domenico Grimani fu de ser Vincenzo, nec non ducati Mille sessanta [1.060] da lire sei, e soldi quatro col soldo della sua Dote sodisfatti alli Nobil Homini ser Dom[eni]co ser Ger[ola]mo, et ser Augustin fratelli da Mula come rappresentanti la Nobil Donna Lugrezia rel[ic]ta Gierolamo Grimani fu de Almorò Procurator creditrice per Instrumento 1615 16 marzo atti Fabrizio Beatiano, e Debitore il fu Nob. Ho. ser Domenico Grimani fu de ser Vincenzo, nec non ducati seimille quatrocento sessanta otto grossi disnove [6.468 grossi 19] da lire sei, e soldi 4 colla di lei Dote pagati alli rappresentanti la quon. Nob. Don. Paulina Mocenigo relicta ser Francesco Tron per saldo di prò, e Capital dipendente dall'Instrumento 1627 9 dicembre debitori li Nobil Homini ser Zuanne, e ser Antonio fratelli Grimani furono de ser Vettor, componenti dette tre summe li sopra depositati ducati dodeci mille cinquecento vinti otto, grossi disnove [12.528 grossi 19], facendo perciò detta Nob. Do. all'Eredità sudetta del fu Dom[eni]co Grimani, e delli furono ser Zuanne, e Fratello Grimani un'assoluta, e perfetta affrancazione delli Capitali come sopra estinti, e promettendo, che da essa, ne da eredi, e successori suoi sarà più altro preteso per occasione di detti Capitali, e Instrumenti del tutto estinti, e sodisfatti.

E perché ciò è successo inordine al Testamento del fu Nobil Homo ser Vettor Grimani Calergi 12 dicembre 1738 e col soldo di sua particolar ragion essistente, depositato nel predetto Illus[triss]imo Magis[tra]to del Procu[rato]r con Cost[itu]to 20 settembre 1738, quale fu girato per detta summa di ducati dodeci Mille cinquecento vintiotto, grossi disnove [12.528 grossi 19] alla sudetta Nobil Donna Foscarini, dovrà il fideicomiso del Medesimo Nobil Homo Grimani Calergi come quello col soldo del quale fu essa Nobil Donna affrancata, subentrar nelle ragioni tutte, anzianità nottificationi, et hipotheche ad'essa Nob. Don. spettanti e competenti, che perciò cede le ragioni stesse, e rinuncia al fideicomiso sudetto, et al predetto Nobil Homo ser Michiel suo figlio come erede fideicom[missa]rio di detto ser Vettor per esser citarle in qualunque tempo, e caso contro li patrimonij di detti debitori, e Testatori fideicomittenti obligati agl'Istrumenti sudetti 1615 16 Marzo, e 28 9bre, e 1627 9 dicembre in tutto, e per tutto come far, et operar poteva detta Nobil Donna prima di conseguir la sudetta affrancazione col sopra effettuato deposito delli ducati dodecimille cinquecento vintiotto, grossi disnove [12.528 grossi 19], non intendendo però la stessa d'essere obligata a qualsisia manutenz[ion]e per detta rinuncia, e cessione di sue ragioni, che ha fatto, e fa colla sola manitenzione per il suo dato, e fatto tantum super quibus Rogatus.

Actum Venetijs in Ca' Grimani de Confinio Sante Marie Formose presentibus D. Antonio Baggio q[uonda]m Dom[ini]ci, et D. Antonio Gorgato q[uonda]m Dom[ini]ci Testibus.

PUNTO 6

Cessione di Livello affrancabile dalla N.D. Maria Foscarini ai NN.HH. Michiel e fratelli Grimani.

ASV, Notarile Atti, Registri Lorenzo Mandelli, b. 9283, cc. 22-26: 22-24 (*Cessio*).

Die Jovis 19 Mensis Martij 1750

Constituitasi pieggià la N.D. Maria Foscarini delli NN.HH s. Michiel e Fratelli Grimani suoi Figlioli con Istrumento atti Iseppo Uccelli nod[aro] ven[eto] 22 Dicembre 1741, e 18 luglio 1743 [non si comprende parola] il N.H. Bernardo Manin¹⁰³ per li suoi titoli e rapresentanze ha dovuto ultimamente anche soccomber alla sodisfazione di D 21.364:6 fatta con prezzo de Beni di Spessa da essa N.D. Maria appresi i conto di pagamento di sua Dotte e che furono venduti alla Commissaria del fu N.H. Nicolò Corner Procurator di San Marco per Istrumento 18 aprile 1748 in atti miei, quali D 21.364:6 avendo detta N.D. come pieggià de sudetti NN.HH suoi Figlioli impiegati nell'estinguer altrettanta summa secondo l'ordine delle anziane nottifficazioni del corpo di quelle rappresentate da detto N.H. Manin in virtù di detti istrumenti e altri particolari come dalle nottifficazioni viene in conseguenza che debba essa N.D. esser risarcita di altrettanta summa di capitale con suoi pro da detti NN.HH. suoi figli veri e soli debitori delle summe come sopra con detti D 21.364:6 affrancati. Il che conoscendo li medesimi esser di giustizia fecero pregare la detta N.D. loro Madre a voler abilitarli col ricever l'infra scritta rendita in sodisfazione di detto risarcimento fatto per il Capitale delli D 21.364:6, quanto per li pro corsi e che correranno calcolati al 5%, e ciò per li tempo, colli patti, e condizioni, che che saranno qui sotto descritte alle quali in atto di compiacer essi NN.HH. si è persuasa detta N.D. Madre di concorrer senza però alcun pregiudizio delle sue ragioni titoli, e nottifficazioni in virtù di dotte da essa fatto pagamento rapresentante

Desiderando poi essi NN.HH. di rendersi padroni del Capitale di D 12.500 che detta N.D. Maria Foscarini tiene investito in Livello Affrancabile sopra il Nuovo Teatro di San Samuele in virtù di Istrumento 13 dicembre 1748 in atti miei debitor D. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà, e sopra il quale non tiene detta N.D. alcuna Ipoteca, oltre quelle della manutenzione stabilita per li casi di evizione [?] e spoglio nell'Istrumento sudetto 18 luglio 1748 verso la Commissaria Cornaro Compatrice de Beni di Spessa, e come nel precedente Istrumento 13 dicembre 1748, fecero progettar nella stessa di voler essa N.D. Maria cedergli detto Capitale Livellario, e ricevere il pagamento del medesimo con suoi prò, coll'assegnazione di altre rendite qui sotto registrate, e volendo detta N.D. usare della sua solita condiscendenza si è persuasa di fargli detta Cessione, salva sempre ne mai derogata per li casi sudetti l'Ippoteca suriferita verso detta Commissaria Cornaro cedendo perciò e liberamente rinonziando essa N.D. Maria per se heredi e successori suoi alli predetti NN.HH Sier Michiel e fratelli Grimani suoi Figlioli con heredi e successori loro il Capital di Livello sudetto in atti miei di D 12.500 ponendo in ogni di lei luoco stato, ragioni e essere essi NN.HH suoi figlioli, e nell'anzianità nottifficazioni, Ippoteche, privilegi, e prerogative a detta ND in vigor di detto Istrumento 13 dicembre 1748, e precedente 23 genaro 1747 quouis [?] modo contro le Persone, Palchi, e Teatro di S. Samuel, spettanti, e competenti per farne salva detta ipoteca Corner ogni loro libero voler, come cessionari e acquisitori del Capital sudetto al quale fine ha fatto anche consegna dell'Istrumento stesso in autentica forma estratto, come così confessano di averlo avuto.

Per il pagamento veramente dei D 12.500, prezzo del livello come sopra detto, come altresì per rendere risarcita detta N.D. loro Madre delli d 21.364:6 sudetti da essa come pieggià impiegati nel pagamento a debito di detti NN.HH Fratelli Grimani, de quali ora Creditor detto N.H. Manin, et ambedue dette summe rillevano D 33.864:3 volontariamente, e per se eredi, e successori suoi, essi NN.HH Sier Michiel e fratelli Grimani rinunciano, cedono, et assegnano ad essa N.D. Maria loro madre le rendite qui sotto registrate rilevanti in tutto come apparisce dal Foglio qui sotto registrato, perché dal corpo di dette rendite abbia a trattenersi annui D 8.000 correnti netti, e liberi da qualunque decima e aggravio; e il rimanente dovrà detta N.D. presentarlo nelle mani dei NN.HH. s Michiel e Fratelli suoi Figlioli [...].

Qual cessione e rinontia detti NN.HH. hanno fatto, e dalla sudetta N.D. viene ricevuta, perché d'anno in anno dal corpo di detti D 8.000 abbiano prima adiffalcarsi [?] e imputarsi li prò che in ragione del 5% andranno correndo sopra i crediti di D 21.364:6 e al 4% sopra i detti D 12.500 come pure nel primo anno presente aver quelli decorsi si oggi alli 3 Maggio 1749, tempo dell'ultimo Deposito fatto per compier la summa delli suddetti D 21.364 S 6 nel Magistrato Illustrissimo di Proc[urato]r, e repettivamente da 13 dicembre 1748, tempo dell'Aquisto da essa N.D. fatto del sudetto Capitale Livellario delli D 12.500 quali due summe di pro [non capisco parola] nell'anno presente dalli presetti D 8000 dovrà l'avanzo esser imputato in conto pria delli D 21.364 S 6 e poi delli D 12.500 e così nelli anni successivi di dibatuto [?] il prò annuo secondo che porterà il residuo Capitale sudetto doverà il soprapù applicarsi all'affrancazione di detto Capitale, [e così si continuerà di anno in anno finchè detto capitale di 33.864:3 ducati non sarà interamente affrancato. Una volta affrancato il capitale dette rendite si intenderanno a libera disposizione dei NN.HH. Michiel e fratelli Grimani] [...]. [Segue un elenco delle rendite.

¹⁰³ In data 1 aprile 1748 la N.D. Maria Foscarini affranca il N.H. Bernardo Manin per il fondo di livello istituito dal N.H. con i Grimani per saldare alcuni debiti di famiglia, in data 18 luglio 1743 registrato in atti di Iseppo Uccelli. Per l'affrancazione di d. 11.875 S 14 e d 5.535 s 19 cfr. ASV, Notarile Atti, Registri Lorenzo Mandelli, b. 9282, cc. 35-37v. e 37v.-39v. (Affrancatio).

PUNTO 7

Progetto del Teatro di San Samuele firmato da Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarerà.

ASV, Notarile Atti, Registri Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 18-22v.

Die Martis 26 Mensis Martij 1748

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

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

Avendo divisato il Signor Zuanne Fiorini compratore per li nomi, che dichiarirà del fondo vano, et incendiato a San Samuel dove soleva esser un Teatro di Fabricare sopra il fondo stesso, et a fundamentis errigere altro, [c. 18 v.] e nuovo Teatro, fece anche il suo accordo per l'Impresa di tal Fabrica, Muri, Palchi, Coperta, Scena, e Pittura col Signor Romualdo Mauro, hipotecando espressamente a cauzione del suo pagamento parte delli Palchi alla banda del secondo ordine, il quale già si è accinto all'impresa, e va eseguendo la patuita Fabrica.

Venendo perciò ricercato da diversi Soggetti di voler conceder alli medessimi alcuni delli Palchi di detto Nuovo Teatro in galdimento a rissolto, secondo le ricerche di stabilire le regole, condizioni, e prezzo di tali galdimenti, perché accettate, con la sottoscrizione della presente vengono reciprocamente eseguite, restando espressamente esclusi dal presente progetto li Numeri 1=4=5=16¹⁰⁴ e 28 nel ordine pepian, e li numeri 23¹⁰⁵=24 nel secondo ordine, ed in oltre li numeri 7=8=12=13=22=23=24 e 33 del primo ordine.

Primo. S'obliga detto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà, che per la prossima Ascensione 1748 si principerà recitare in detto Nuovo Teatro, e si proseguirà in Autunno, e Carnevale, e sarà continuato ogni anno giusto al stile che in passato si praticava nell'incendiato Teatro.

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

Terzo. Terminati gli anni dieci sarà cadaunna delle parti in libertà di rinnovare, o sciogliere detti galdimenti [c. 19] con la ristituzione del rispettivi Palchi, e riscossione del dinaro esborsato, e ciò previa Intimatione di mesi sei, e non succedendo l'intendi prorogato il godimento per anno uno, e così d'anno in anno sino al scioglimento, che sarà sempre in libertà reciproca doppo li primi dieci anni.

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

Quinto. Anzi nel Caso sudetto come sopra doverà detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarirà, pagar il pro' del quattro per cento sopra li capitalli ricevuti a galder per quell'anno, o più che del tutto non si fosse recitato.

Sesto. Succedendo che Iddio liberi la disgrazia dell'Incendio di detto Teatro tanto avanti il spirar delli anni dieci sudetti, quanto in qualunque altro tempo, sarà tenuto il Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà di corrisponder il prò del quattro per cento sopra li Capitali ricevuti, et in oltre fare l'affrancazione entro il termine di anni cinque susseguenti alli Creditori Capitalisti delle Summe, che averanno esborsato.

Septimo. Per le quali tutte cose dal predetto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà promesse, e che saranno immancabilmente eseguite, oltre la cauzione stessa delli Palchi saranno contratti, promette, che li Palchi, tutti del Terzo, e quarto Ordine mai saranno disposti, ne venduti, ma restar in particular Ippoteca, e soggezione del presente Contrato.

[c. 19 v.] Ottavo. L'Esborso delle summe corrispondenti alli Palchi, che saranno scielti doverà essere fatto liberamente subito da cadauno per una quinta parte, et il resto doppo perfezionata la Fabrica, e per li otto di Messe di Maggio altrimenti deccaderanno dal beneficio della scielta fatta e dal Soldo esborsato, e resterà il Palco in tutta Libertà senza obligo d'alcuna restituzione di soldo.

Nono. E perché il presente riesce un solo Contratto, e con eguali condizioni per tutti, benche relativo a più Persone contraenti, et a più Instrumenti, che doveranno esser tutti rogati per atti del Signor Lorenzo Mandelli Nodaro Veneto, et a spese de concorrenti, restà perciò dichiarito, che tutti quelli, che scieglieranno nel periodo di Mesi tre, che s'intenderanno terminar col ultimo giorno del mese di Aprile prossimo venturo di far simili

¹⁰⁴ Il numero ha una doppia sottolineatura.

¹⁰⁵ Il numero ha una doppia sottolineatura.

galdimenti connotando con la sua firma nella presente scrittura il numero, et ordine, che desidera, doveranno tutti goder un equal, e simil privilegio, et anzianità per render eseguiti li patti sudetti, senza poter pretendere quello, che averà scielto, e sottoscritto primo alcuna anzianità di titolo, o diritto di pagamento sopra il Palco di quello, che sarà stato posteriore nella scielta, dovendo perciò la Nottificazioe da farsi al Magistrato Eccellentissimo dell'Essaminador della presente Scrittura servir egualmente a tutti, che nella Medesima saranno sottoscritti.

Decimo. Passato poi tutto il Messe di Aprile prossimo sarà del tutto spirato il presente progetto, e resterà in piena libertà detto Signor Fiorini di fare, o non fare delli restanti Palchi del primo, e secondo Ordine, e pepiano, che non fossero

[c. 20] stati come sopra scielti quelli contratti, e dispositioni, che crederà del suo Interesse, e con li patti condizioni, e prezzo che fossero a loro conciliati.

Alla manutenzione delle quali tutte cose, e che cadauna sarà Intieramente adempita in ogni tempo, e caso dal detto Signor Fiorini, e da quelli che lui dichiarirà li costituiscono volontariamente Pieggij simul, et insolidum li sottoscritti tre Nobil Homini Fratelli Grimani, obbligando perciò ogni sorte de Beni loro presenti, e futturi.

Seguono li prezzi de Palchi di Cadaun Ordine, e Numero.

Tutti li Prosceni di primo ordine	d[uca]ti 2.400 l'uno
Al Pergoletto di detto ordine	d[uca]ti 2.500 ----
Li Sporti in Fuori di detto Ordine	d[uca]ti 2.100 l'uno
Li Palchi di Faccia di detto Ordine	d[uca]ti 2.300 l'uno
Li Palchi alla Banda	d[uca]ti 1.900 l'uno
Tutti li Prosceni del pepian, e secondo ordine	d[uca]ti 2.300 l'uno
Al Pergoletto del secondo ordine	d[uca]ti 2.400 ----
Li Palchi di faccia del pepian, e secondo ordine	d[uca]ti 2.200 l'uno
Li Sporti in fuori del pepian, e secondo ordine	d[uca]ti 2.000 l'uno
Li Palchi alla banda del pepian, e 2d° ordine	d[uca]ti 1.800 l'uno

Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò, affermo.

Michiel Grimani come Pieggio affermo.

Alvise Grimani come Pieggio affermo.

Zuane Grimani come Pieggio affermo.

Giovanni Facci fui presente Testimonio.

Gio. Antonio Viani fui presente Testimonio.

Francesco Grimani di ser Marc'Antonio per il Palco Proscenio Pepian segnato n° 33 Affermo.

Chiara Pisani Pisana per li Palchi proscenio Primo Ordine segnati n° 1 e n° 2 Affermo.

Bortholamio Abbate Gradenigo per li due Palchi n° 16 sedeci, et n° 21 vinti uno [poi corretto con 22] tutte due ambi 2d° ord°. in Faccia aff[erm]o q[uan]to di sopra.

[c. 20 v.] Marc'Antonio Dolfino per li Palchi num° 3 tre Proscenio, e n° tredici 13 ambi pepiano affermo.

Vicenzo Capello per il Palco n° quindici 15¹⁰⁶ secondo ordine di faccia affermo dico n°. quindici.

Laura Correr Querini per il Palco pepian n° trenta 30. Sporto in fuori affermo.¹⁰⁷

Almorò Barbaro per il Palco n° trentatre 33 primo Proscenio Secondo Ordine affermo.

Pietro Grimani fu de ser Marin per il Palco n° diecisette 17 pergoletto secondo ordine affermo.

[a lato:] Antonio Triffoni Novello per il Palco pepian n° quattro sporto in fuori per li nomi che dichiarerò

Piero Correr fu de ser Zuane per il Palco Proscenio pepiano n° due 2 affermo.

Lodovico Vidiman fu de ser Zuane per il Palco n° uno 1 secondo ordine Proscenio affermo

[a lato:] Io Alberto Berzi affermo per il Palco n° sei secondo ordine e vaglia per anni quattro sive per chi dichiarirò

Bortholamio Abbate Gradenigo per li due Palchi alla banda Num° vintisei, et sporto in fuori n° vintisette ambi secondo ordine affermo quanto di sopra.

Io Giacomo Saletti per li numeri dieci sporto in fuori quatordec, quindici, e vinti tutti pepiano affermo.

[a lato:] Io Borto Bernardi affermo per il Palco n° dieci sporto in fuori primo ordine e vaglia per anni cinque

Francesco Loredan affermo per il Palco Proscenio primo Ordine n° trentauno 31.

Antonio Donado fu de ser Zuanne per il Palco secondo Ordine num° dieciotto 18 in faccia affermo.

Gio. Antonio Lamberti per nome mio, e Fratelli per il num° quatordec 14 secondo ordine affermo.

[a lato:] Io Antonio Volpi [?] affermo per la N.D. Contarina Contarina Mocenigo relicta del N.H. ser Alvise Mocenigo Valier ha scielto il Palco n° dodeci primo ordine una de ricattati [?] e vaglia per anni cinque

Io Lodovico Manin fu de ser Lodovico per il Palco Proscenio primo ordine numero tre.

Io Gaetano Gradenigo per il Palco secondo ordine n° dodeci affermo. Intendendosi in faccia per li nomi che dichiarirò.

[a lato:] Io Carlo Ceccati per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco primo ordine numero Undeci dico n° 11 e ciò per anni cinque

Io Bortholamio Bernardi per il palco Secondo ordine num°. vintiuno in faccia affermo.

¹⁰⁶ Il numero ha una doppia sottolineatura.

¹⁰⁷ A lato si legge: Vedi Cost[ituti]o di dichiarazione de di 18 maggio 1748.

[a lato:] Io Z. Baseggio fu de ser Antonio affermo per il Palco n° vintinove 29 secondo ordine per anni tre dico n° 29

[c. 21] Carlo Pisani Kavalier, e Procurator per nome proprio, e Nipoti per il Palco Primo ordine pergoletto. Angelo Grassi per il Palco secondo ordine num° vinti di faccia affermo.

Luchese Loredan Ruzzini Priuli per il Palco Proscenio pepian num° trentauno 31 affermo.

[a lato:] Nicolo Berlendis fu de ser Zan Giulio affermo per li due Palchi uno n° 11 dico undeci pepian, et altro n° 23 dico vintitre primo ordine, e ciò per anni 5.

Gio. Batta. Albrizzi affermo per il Palco num° disdotto 18 primo ordine a San Samuel.

Marc'Antonio Valier per il Palco num° 30 sporto in fuori secondo ordine affermo.

Io Maria Vendramina Zanobia per il Palco Proscenio pepiano num° trentadue 32 affermo.

[a lato:] Io Antonio e per nome di Fratelli Codognati affermo per il Palco n° vintitrè pepian ciò per anni 10.

Elisabetta Cornaro Foscarini affermo per il Palco numero sedeci 16¹⁰⁸ Primo ordine in faccia vicino al Pergoletto.

Gio. Smith Console della Gran Bretagna affermo per il Palco numero trenta 30 primo ordine sporto in fuori.

Paulina Contarini Conatarini affermo per il Palco num° disnove dico n°. 19 primo ordine in faccia.

[a lato:] Io Andrea de Cassis q[uonda]m [non capisco nome] affermo per il Palco n° 30 sporto in fuori secondo ordine per anni tre.

Paulina Pisani Contarini affermo per il Palco num°. sette pepian sporto in fuori.

Antonio Triffoni Novello affermo per il Palco num°. vintisette dico n°. 27 Pepian sporto in fuori.

[a lato:] Io Paolo Bartoli affermo n°. vintisei pepiano e n°. sei primo ordine.

Ser Antonio Baglioni affermo per il Palco num° disnove dico n°. 19 pepian di faccia.

Carlo Barioli affermo per il Palco num° tredici secondo ordine in faccia dico n°. 13.

Zuanne Mandelli affermo per il Palco num° diciotto pepiano di Faccia.

Ruggier Beccari affermo per il Palco numero dieci sporto in fuori secondo ordine.

Angelo Tramantin affermo per il Palco numero undeci secondo ordine.

[c. 21 v.] Gregorio Barbarigo affermo per il Palco Proscenio num°. trentadue dico trenta due primo ordine.

Piero Duodo affermo per il Palco sporto in fuori Primo ordine numero quatro dico n° 4.

Piero Sarzoni Comissario del fu Nobil Homo ser Paol'Antonio Labia per nome del Nobil Homo ser Paol'Antonio Labia fu de ser Zan Francesco, Nipote, et Erede del Medesimo per il Palco Proscenio secondo ordine numero due, dico num°. 2 affermo.

Carlo Cenotti affermo per il Palco num°. quatro dico n°. 4 sporto in fuori secondo ordine.

Io Scipion Nazzetti affermo per li Palchi n° vintiuno dico 21 pepiano di faccia, e numero cinque secondo ordine.

Io qui sottoscritto affermo per il Palco sporto in fuori secondo ordine num°. sette dico n°. 7. Io Zan Pietro Pasqualigo affermo.

Alessandro Zeno Cavalier, e Procurator per il Palco num° trenta uno, dico n°. 31 proscenio 2d°. ordine.

Io Rugier Soderini per il nome mio, o per chi dichiarirò affermo per il Palco numero vintiquattro dico 24 sporto in fuori pepian.

Io Iseppo Fanio quondam Pietro affermo per il Palco numero quindici dico n°. 15 di faccia primo ordine.

Alvise Balbi per li nomi che dichiarirò, affermo per il Palco Proscenio trentadue secondo ordine dico n°. 32.

Io Antonio Triffoni Novello affermo per li nomi che dichiarirò, per il Palco secondo ordine in faccia numero dieci nove, dico n°. 19.

Die Martis 26 Mensis Martij 1748

Presentata ut supra in atti di me Lorenzo Mandelli N[odar]o V[enet]o il giorno sudetto

[c. 22] Io Ignazio Grimani per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco numero vintinove dico n°. 29 pepiano.¹⁰⁹

Io Francesco Rotta affermo per il Palco numero cinque dico n° 5¹¹⁰ primo ordine.

Zan Franc[esc]o Querini Procurator affermo per il Palco numero sei dico n° 6 pepian, e ciò per anni 5.

Gio. Thomà Mocenigo Soranzo fu de Ill. Gradenigo Procurator affermo per il Palco numero tre secondo ordine proscenio dico n° 3.

Io Paolo del Monte d'Agostin come Procurator del Signor Ruggier Beccari affermo per il Palco numero vinti otto dico 28 secondo ordine.

Io Gio Steffano Seriman per il palco pepiano numero otto, dico n°. 8 affermo.

Io Pietro Gradenigo fu di ser Vincenzo Proc[urato]r affermo per il Palco Sporto in fuori numero vintisette dico n°. 27 primo ordine.

Io Gaetano Gradenigo affermo per li nomi che dichiarirò per il Palco numero vintiotto pepiano.

Io Annibal Fonte affermo per il Palco numero vinti due dico 22 pepiano.

Presentibus Rivialti in Scriptoria mea D[omi]no Iosepho Moroni q[uonda]m D[omi]ni Floravantis, et D[omi]no Iacobbo Moreni q[uonda]m Ioannis Testibus.

Die Dominico 5 Mensis Maij 1748 Constituiti avanti me Nodaro, e Testimonij Infrascritti li Nobil Homini ser Michiel, ser Alvise, et ser Zuanne fratelli Grimani, et in relazione alla pieggiaria da essi simul, et insolidum fatta

¹⁰⁸ Il numero ha una doppia sottolineatura.

¹⁰⁹ A lato: Vedi Costituito de di 18 maggio 1748.

¹¹⁰ Il numero ha una doppia sottolineatura.

al Signor Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà, et al Progietto del Medemo fatto per li galdimenti de Palchi nel nuovo Teatro di San Samuel da lui per li nomi che dichiarirà fatto fabricare qual proggiotto fu presentato [c. 22 v.] negli atti miei sotto li 26 Marzo 1748, e notificata all'offizio dell'Essaminador lo stesso giorno dichiaranno che tanto per gli esborsi del quinto che furono praticati, quanto per quelli che si faranno degli altri quattro quinti nelle mani del sudetto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà, doverà sempre operare la stessa loro pieggaria insolidata nel modo, e forma stessa come se fossero stati ad ogni esborso presenti, qual costituito sarà registrato sotto la soprascritta Carta di proggiotto et sic Actum Venetis Domi habitationis supradict[a] V.V.N.N. Fratrum Grimani de Confimo Sancte Marie Formose presentibus D[omi]no Mattheo Zottliaci q[uonda]m Laurentij, et D[omi]no Ioanne Facci fil. Io. Bapte Testibus.

PUNTO 8

Intimatio per affrancazione di palchi al San Giovanni Grisostomo.

ASV, Notarile Atti, Registri Lorenzo Mandelli, b. 9280, cc. 309v.-311v. (*Intimatio* 7).

Die Mercurij 7 Mensis Febrarij 1747

Scrittura delli NN.HH. se Michiel e fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo presentata acciò sia registrata nell'atti miei, et intimata come in quella. Il tenore della quale segue cioè.

Intendendo li NN.HH. ser Michiel, e fratelli Grimani furono di Sier Zan Carlo di voler affrancar li Capitali avuti a golder sopra Palchi del Teatro di San Gio[vanni] Grisostomo dalli NN.HH., e soggetti a quali sarà la presente intimata, resta perciò notificato a medesimi che nel termine dagl'Instromenti, e Scritture prescritti sarà fatto l'esborso e rispettivo deposito del Capitale a cadauno dovuto secondo li loro Instrom[en]ti e Contratti, e la presente serva per l'oggetto sudetto, e senza diminuzione della stima ad'ogn'uno de sudetti professata restando prodotta negl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Veneto.

Die 10 dicti Refferi Marco Ribboni Comandador pubblico haver li 8 correte intimato alli qui sottoscritti cioè

Al N.H. ser Gerolamo Maria Balbi

[c. 310 r.] Al N.H. ser Andrea Vendramin

Al N.H. ser Pasqual Malipiero

Al N.H. ser Batta Erizzo, e data notizia della sudetta intimazione fatta al sud[det]to N.H. Erizzo, al sudetto N.H. Malipiero

Nec non al Sig. Pietro Gonelli

Al Sig. Antonio Fianello, a tutti li soprascritti per polizze alle loro Case in mani di huomini, e donne rispettivamente

Nec non sotto il giorno 12 pur corr[en]te Intimata alla Sig.ra Eugenia Querini per polizza alla Casa in man di Dona Adi 14 d[ett]o Rifferi d[ett]o Comundador haver li 13 d[et]to Intimato

Al N.H. ser Antonio Zorzi

Al N.H. ser Alvise Foscarini

Al Sig. Giacomo Saletti

Al Sig. Bane e Zaccaria Maruzzi

Al Sig. Zuanne Marchesi

Al N.H. ser Piero Marcello Proc[urato]r di S. Marco

Alla N.D. Faustina Lazari Gussoni

Al Sig. Zuanne Schiavo

Al N.H. ser Alvise Contarini

Al N.H. ser Gaetano, e N.D. Crestina Gradenigo sua consorte

Al N.H. ser Lunardo Dolfin

Al N.H. ser Abbate Bortolo Gradenigo

Al Sig. Carlo Bariol

Alla N.D. Contarina Contarini Mocenigo

Al N.H. ser Nicolò Berlendis

Al N.H. q Ferigo Venier

Al Sig. Carlo Ceccati

Al N.H. ser Piero Antonio Dolfin

[c. 310 v.] Al Sig. Bernardo Gislanzoni

Al N.H. ser Nicolò Toderini

Alli Eredi Giacomo Erz

Al Sig. Co. Bonomo Algeroti

Al Sig. Giacomo Modena a tutti per polizza alle loro Case in mano d'huomini e donne rispettivamente

Adi 15 d[ett]o Rifferi d[ett]o Comandador haver li 8 corrente Intimato ad N.H. ser Francesco Loredan in sua spetialità nec non per stridor de Morti alli Eredi del q. N.H. ser Zuanne Loredan, e data notizia al sud[det]to Fran[ces]co Loredan per nome suo, e fratello per polizza alla Casa in man di homo

Adi 19 d[ett]o Rifferiri il sud[det]to Comandador haver li 17 d[ett]o intimato alla N.D. Verginia Trevisan relicta del fu N.H. Ill. Zacaria Canal Proc[urato]r per polizza alla Casa in man di homo

Die 21 dicti Rifferi il sud[det]to Comand[ado]re haver oggi intimato per stridor de Morti alli heredi e successori del q[uonda]m Bonisio Vandeì, e dato notizia a D[omin]a Anzola fu Consorte del q[uonda]m sud[det]to per polizza alla Casa in man di homo.

Die 2 Marzo 1748 Rifferi il sud[det]to Comand[ado]r haver heri Intimato

Al N.H. ser M'Antonio Dolfin

Alla N.D. Eleonora Corner Gabriel

Al N.H. Ill. Alessandro Zen Proc[urato]r

Al N.H. Ill. Gio. Batta. Albrizzi Proc[urato]r

Al N.H. Ill. Zuanne Querini Proc[urato]r

Al N.H. ser Anibal Fonte

Al N.H. ser Zuanne Bragadin Negriza

[c. 311 r.] Al Sig. Antonio Triffon Novello

Al N.H. ser Lunardo Valmarana

Al Sig. Co. Andrea Clas

Al N.H. ser Piero e ser Gio. Batta Zio e Nipote Corner

Per stridor de Morti alli eredi del q[uonda]m Zorzi Pelino, e data notizia alla D.a Daniela Pizzolato erede cum benefizio legis et Inventarij

Nec non per stridor de Morti alli Eredi del q[uonda]m N.H. ser Antonio Contarini, e data notizia al N.H. ser Nicolò Contarini

Al Sig. Bortolo Zanchi

Al Sig. Antonio Granati a tutti per polizze alle loro Case in mano di huomoni, e donne rispettivamente

Nec non questa mattina Intimato alli heredi del q[uonda]m Biasio Tibon e data notizia personalm[en]te a D. Martin Tibon fu suo figliolo

Die 4 dicti Rifferi d[ett]o Comandador haver heri intimato al N.H. Ill. Marc'Antonio Giustinian Proc[urato]r per polizza alla Casa in man di homo

5 dicti Rifferi d[ett]o Comand[ato]r haver heri intimato per stridor de Morti alli heredi e successori del q[uonda]m Gabriel Stae, e data notizia a D[omin]o Alvisè Stae di lui fratello per polizza alla Casa in man di Donna

Die 12 dicti Rifferi d[ett]o Com[an]d[ado]r haver heri intimato al N.H. ser Piero Capello p[ri]mo, e ser Piero 2do detto ser Domenico per polizza alla Casa in man di homo. Nec non data notizia di detta Intimazione al N.H. ser Co. Bernardo Manin per polizza alla Casa in man di homo

[c. 311 v.] Die 14 dicti Rifferi d[ett]o Comand[o]r haver heri intimato al N.H. ser Alvisè Contarini. Nec non alla N.D. Paulina Pisani Contarini sua Consorte per polizza alla Casa in man di homo.

Die 18 d[et]to Rifferi d[ett]o Com[andado]r haver questa matina intimato al Sig. D. Gio. Dom[eni]co Marguti Capelano di San Salvador come Proc[urato]r del Sig. Antonio Marguti erede del q[uonda]m Sig. Giacomo Margutti per polizza al Convento in mano d'un Padre.

Adi 21 d[ett]o Rifferi d[ett]o Comandador haver heri intimato al Nob. Ho. Gasparo Dolfin per polizza alla Casa in man di homo

26 detto Rifferi d[ett]o Com[an]d[ado]r haver questa Matina intimato per Stridor de Morti alli heredi del q[uonda]m Iseppo Codognato, e data notizia a Dom[eni]co Codognato suo figliolo per polizza alla bottega in man di homo

Nec non questa Mattina Intimato a D. And[re]a Mestura per polizza in man propria

Adi 29 detto Rifferi d[ett]o Com[an]d[ado]r haver questa Matina intimato all'Ecc. Gio. Antonio Ferracina personalm[en]te.

A tutti li soprascritti la sopradetta scrittura in tutto e per tutto come in quella et ad'Instanza delli sudetti NN.HH. ser Michiel e f[rat]elli Grimani.

PUNTO 9

Esempio di Affrancazione di un Palco nel vecchio teatro di San Samuele e vendita a godimento nella nuova sala al Console Britannico Joseph Smith.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 131 (*Affrancatio*).

Die Iovis 9 Mensis Maij 1748

L'Illustrissimo Signor Giuseppe Smith Console Brittanico volontariamente per se medesimo, e per gli heredi, e successori suoi confessa, et afferma haver havuto, e ricevuto dalli Nobil Uomini ser Michiel, e fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo avanti la presente stipulazione in tante buone valute al corrente della Piazza ducati Mille [1.000] correnti da Lire sei,

[c. 131 v.] e soldi quatro, et questi in estinzione, et affrancazione d'altre tanto Capitale di simil summa che dal Medesimo Signor Smith fu dato a goder alli detti Nobil Homini Fratelli Grimani sopra un Palco posto nel Teatro di San Samuel secondo Ordine numero vintisei [26] con Instrimento de di 20 Febraro 1745 rogato in atti di domino Giacomo Bonzio Nodaro Veneto, e notificato all'Offizio dell'Essaminador li 26 marzo 1746.

Stante la qual affrancazione, et rispettiva restituzione del detto Capitale di ducati mille si chiama esso Signor Smith pago, tacito, contento, e sodisfatto, e promette di mai più ne per detto Capitale, ne per qualunque prò dal Medesimo per qualunque Causa derivante in qualunque tempo dimandarli cosa veruna, ne molestarli, o farli Molestare, anzi che in segno di vera sodisfazione detto Instrimento per quello concerne il sudetto Palco di San Samuel numero vintisei secondo ordine in tal parte s'intenderà casso, nullo, et estinto come se fatto, e seguito non fosse et sic.

Actum Venetijs Rivialti in Scriptoria Mea presentibus Domino Iosepho Mozzoni quondam Domini Floravantis, et Domino Gaetano Botti Fillio Domini Ioannis Bapte Testibus.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 135 v. (*Godimento*).

Die iovis 9 Mensis Maij 1748

Divenuto Patrone il Signor Zuanne Fiorini quondam Zuanne per li nomi che dichiarerà del Fondo vano, et incendiato a San Samuel dove era Teatro in forza d'acquisto per esso lui fatto dal Magistrato Eccellentissimo de Proveditori di Commun sotto li 16 ottobre 1747 sopra il quale eretto un Nuovo Teatro.

Et essendo stato progietato dal sudetto Fiorini per li nomi che dichiarirà, e con la pieggiaria simul, et insolidum delli Nobil Homini ser Michiel, e Fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo la disposizione a Galder delli Palchi pepian primo, e secondo ordine essistenti in esso nuovo Teatro per l'esborso tempo, patti, modi, Condizioni, promissioni, obligationi, manutenzioni,

[c. 135 r.] et hipoteche come appare da Scrittura di proggetto de di primo Febraro 1747, e presentata in atti miei 26 Marzo 1748 e notificata all'Offizio dell'Essaminador il giorno sudetto qual Scrittura di proggetto sarà qui appiedi del presente Contrato registrata.

Et atteso il Concorso di più soggetti all'elezione fatta de Palchi Medessimi come appar dalle loro sottoscrizioni sotto il Medesimo proggetto tra quali avendo l'Illustrissimo Signor Giusppe Smith Console Britanico fatta scielta del Palcho numero trenta primo ordine sporto in fuori nel detto Teatro di San Samuel.

Quindi è che in adempimento della scrittura stessa di proggetto che Costituito avanti me Notaro, e Testimonij Infrascritti il Sopranominato Signor Zuanne Fiorini quondam Zuanne per li nomi che dichiarirà, e spontaneamente per se medesimo sive per li nomi che dichiarirà Eredi, e Successori loro ha dato concesso sicome con il tenor di questo Publico Instrimento dà, e concede per semplice usufrutto, e godimento per anni dieci continui che principieranno l'assensione presente 1748, e che termineranno all'Assensione 1758 esclusive cosi che l'Infrascritto Illustrissimo Signor Giuseppe Smith abbi da continuare nel Infrascritto uso, e godimento per anni dieci Intieri come nella precitata scrittura di proggetto qui sotto registrata all'Illustrissimo Signor Giuseppe Smith Console Britanico qui presente che stipola, et in godimento con li patti di detta Scrittura riceve per se Medesimo di lui Eredi, e Successori il Palco Numero trenta primo Ordine

[c. 135 v.] sporto in fuori posto nel Teatro Nuovo di San Samuel di ragione del detto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà, et all'incontro il detto Illustrissimo Signor Giuseppe Smith per l'uso, e godimento come sopra del detto Palco Numero trenta primo ordine sporto in fuori dovendo esborsar ducati due Mille cento correnti da lire sei, e soldi quatro l'uno prezzo già patuito nella sopranominata Carta di proggetto del Corpo de quali vengono compensati, e bonificati dal detto Signor Zuanne Fiorini per i nomi che dichiarirà ducati quatrocento vinti cinque correnti da lire sei, e soldi quatro, e questi per il quinto già conseguito al tempo della sottoscrizione del proggetto stesso de di 4 marzo prossimo passato giusto alla ricevuta di Mano del Medesimo Signor Fiorini, che mi viene esibita per esser qui sotto registrata, e gli altri quatro quinti rimanente prezzo del stabilito importar del detto Palco che sono ducati mille seicento settanta cinque [1.670] correnti da lire sei, e soldi quatro l'uno vengono dal detto ora alla presenza di me Nodaro, e Testimonij Infrascritti sborsati, et effettivamente numerati in tante buone valute al corrente valore della piazza al detto Signor Fiorini qui presente che per se, e per li nomi che dichiarirà quelli

riceve in compito Saldo, e soddisfazione del prezzo di detto godimento dovuto, et patuito per il sudetto Palco numero trenta Primo ordine sporto in fuori.

Promettendo, che non sarà da esso, ne da chi sarà da lui dichiarato altro ricercato per occasione di detto

[c. 136 r.] Galdimento, e ciò nella più valida, e solenne forma.

Ad haver in avvenire per il tempo ut supra stabilito del Palco Medesimo il detto Illustrissimo Signor Guseppe Smith esser libero, et assoluto Patrone, e come tale quello potrà godere possedere, affittare, disaffittare, e di quello durante questo godimento a suo piacere disporre senza contradizione di alcuna Persona, e specialmente del detto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà che perciò lo pone in ogni suo proprio luoco, ragion, stato, et essere, e lo Costituisce Procurator Irrevocabile come in cosa propria. Promettendo detto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà come sopra di mantenere il detto Illustrissimo Smith nel quieto pacifico godimento del Palco sudetto e diffenderlo in ogni tempo durante il Medesimo si in giudizio, che fuori.

Il qual godimento viene da esse parti stabilito con li patti, et obbligazioni Infrascritte.

Primo. Che il sudetto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà debbi godere li sudetti ducati due mille cento [2.100] per li sudetti anni dieci prossimi venturi, et all'Incontro il sudetto Illustrissimo Signor Giuseppe Smith godi il Palco Numero trenta primo ordine sporto in fuori per li stessi anni dieci simili.

Secondo. Che terminati gli anni dieci sarà cadauna delle parti in libertà di rinnovare, o sciogliere detto Galdimento con la restituzione, et affrancazione delle sudetti ducati due Mille Cento [2.100]

[c. 136 v.] correnti da Lire sei, e soldi quatro in tante buone valute al corrente valore d'allora della Piazza, e ciò previa Intimazione di mesi sei, e non succedendo l'intendi prorogato il presente Galdimento per anno uno, e cosi di anno, in anno sino al scioglimento del presente Contrato che sarà sempre in Libertà reciprocha delle parti doppo li primi anni di sopra stabiliti.

Terzo. Se per qualche Publico Commando, o altro accidente niuno eccettuato dicesse per anno uno intiero dal recitare in detto Teatro non doverà detto anno vacuo intendersi compreso nel Numero delli detti anni dieci di sopra patuiti, ma prolungarsi il tempo, cosiche siano sempre anni dieci intieri, et utili anzi nel caso sudetto doverà il sudetto Signor Fiorini per i nomi, che dichiarirà pagar il pro' in ragion di quatro per cento sopra il Capitale ricevuto a Galder per quell'anno o più che del tutto non si recitasse.

Quarto. Succedendo mai che Dio non vogli la disgrazia del Incendio del detto Teatro tanto avanti lo spirar delli anni dieci sopradetti, che doppo quando non fosse seguita la restituzione del detto Capitale sarà tenuto detto Signor Fiorini per i nomi che dichiarirà corrisponder il prò del quatro per cento sopra il Capitale sudetto di ducati due mille cento, et inoltre fare l'Affrancazione entro il termine d'anni cinque susseguenti al detto Illustrissimo Signor Giuseppe Smith

[c. 137 r.] o aventi causa da lui.

Per il che, e per osservanza inviolabile delle cose di sopra espresse, e dichiarite obliga detto Signor Fiorini per li nomi che dichiarirà li Beni tutti d'ogni sorte presenti e futuri supra quibus Rogatis.

Ommesso il roggietto come sopra Nominato.

Registrato già nel presente protocollo a c[art]e 18.

Segue la ricevuta sopradetta.¹¹¹

Adi 4 Marzo 1748 Venezia.

Dall'Illustrissimo Signor Giuseppe Smith ho riceputo io qui Sottoscritto per li nomi che dichiarirò ducati quatrocento, e vinticinque [425] correnti sono il quinto di ducati due Mille, e cento [2.100] correnti dovuti dal Signor Medesimo per il godimento del Palco Primo Ordine Numero trenta sporto in fuori, che si va errigendo nel Teatro novissimo a San Samuel, e ciò in tutto, e per tutto giusto li patti, e condizioni della Scrittura privata primo Febraro prossimo passato dal Medesimo sottoscritta alla quale dichiarando averne fatta altra simile riceputa ne suo Libro riceveri le quali doveranno far l'esatto d'una sola riceputa, ed un solo pagamento dico _____ D 425 Giovanni Fiorini per li nomi che dichiarirò affermo.

Fine detta riceputa come sopra registrata.

Actum Venetijs Rivialti in scriptoria mea presentibus Domino Iosepho Mozzoni quondam Domini Floravantis, et Domino Gaitano Botti Filio Domini Ioannjs Baptes Testibus.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9282, cc. 83v.-84v. (*Concambio di palco*) [minuta b. 9349, n. 46].

Die Veneris 9 Mensis Maij 1749

Constituti avanti me Notaro, e Testimonij infrascritti l'III[ustrissi]mo Sig. Giuseppe Smith Console Britanico da una, et il Sig. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà dall'altra, et voluntariam[en]te contentano, che il Palco n°. trenta sporto in fuori Primo Ordine posto nel Teatro nuovo di San Samuel preso a Galder esso Sig. Smith dal detto Sig. Fiorini

[c. 84 r.] per li nomi che dichiarirà con il sopras[cr]ito Instrumento di godimento in atti miei 9 Maggio 1748 per il prezzo di D[uca]ti due Millecento [2.100] corr[en]ti da L 6:4, resti concambiato esso Palco n° 30 nel Palco n° quattordici pur in detto primo ordine nel detto Teatro, con l'esborso però di Ducati duecento [200] corr[en]ti da

¹¹¹ L'originale si trova in ASV, Notarile Atti. Minute Lorenzo Mandelli, b. 9347, fasc. 81.

L 6:4 prezzo già patuito nella sopraregistrata Carta di proggetto, li quali D[ucati] 200, hora alla presenza come sopra detto Sig. Giuseppe ha esborsato, et effettivamente numerato al sud[dett]o Sig. Fiorini qui presente, che quelli riceve in tante buone valute d'argento al corrente valore, delli quali gliene fa una perpetua ricevuta cauzione, e quietanza in valida e solene forma, stante il qual concambio con l'esborso delli sud[det]ti d[ucati] 100 s'intenderà il sud[dett]o Palcho n° 14 primo ordine restar per conto del sud[dett]o Sig. Giuseppe, et in conseguenza il Palco sudetto n° 30 sporto in fuori primo ordine espresso nel sopras[crit]to Instromento restare per conto et a libera disposizione del sudetto Sig. Fiorini per li nomi come sopra che dichiarirà, dichiarandosi, che stante il presente concambio non s'intendi in conto alcuno punto derogato alli patti, tutti, condizioni, manutenzioni, obbligazioni, et hipoteche espresse nel sopras[crit]to Instromento di gadimento alla risserva solo però, che al tempo dell'affrancazione del medesimo sarà tenuto il sudetto Sig. Fiorini per li

[c. 85 v.] nomi che dichiarirà oltre la restituzione delli sudetti d[ucati] 2.100 espressi come sopra doverà fare anche la restituzione delli altri d[ucati] 200 hora esborsati, che in tutto formar la summa di d 2.300 et ciò per tutto espresso et ius.

Actum Venetijs Rivialti in scriptoria mea presentibus D[omin]o Iosepho Mozzoni q. Floravantis et D[omin]o Ignatio Grimani Testibus.

PUNTO 10

Questione tra i NN.HH. Grimani e il N.H. Gierolamo Vendramin

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 394 v.-395 (*Affrancatio* – Vendramin/Grimani).

Die Martis 17 Mensis 7bris 1748

Il Nobil Homo Gierolamo Vendramin fu de ser Andrea voluntariam[en]te per se med[esi]mo heredi, e successori suoi confessa, et afferma haver havuto, e ricevuto dalli Nob. Hom. ser Michiel, e fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo avanti la presente stipulazione in tante buone valute al cor[ren]te valore ducati cinquecento [500] correnti da lire sei, e soldi quattro l'uno, et questi in estinzione, et affranc[azion]e d'altrettanto Capitale di simil summa, che dal q. Nob. Hom. ser Andrea Vendramin fu de ser Daniel fu suo Padre fu dato a galder alli detti Nobil Homini fratelli Grimani sopra un Palcho posto nel Teatro di San Gio[vanni] Grisostomo pepian Numero vintisette con Instrum[en]to rog[at]o in atti di Domino Zuanne Boldini Nodaro Veneto de di 23 Marzo 1733, e notificato all'offizio dell'Essaminador li 8 Aprile di detto anno.

Onde come Intieram[en]te pago, e perfettam[en]te sodisfatto esso Nobil Homo ser Gerolamo stante la presente affrancaz[ion]e, et respetiva restituz[ion]e del sud[det]to Capitale di ducati cinquecento ne ha fatto, e fa a detti Nobil Homini fratelli Grimani una perpetua ricevuta affrancaz[ion]e, e quietanza con promessa che mai più ne per detto Capitale, ne per qualunque prò dal Medesimo per ogni causa in qualunque tempo derivante dimandarli cosa veruna, ne Molestarli, o farli Molesare.

Conche s'intenderà il sudetto Palco Numero vintisette pepian posto nel detto Teatro di San Gio[vanni] Grisostomo ritornare nel libero Dominio, e potestà di detti Nobil Homini fratelli Grimani come erano avanti la Stipulazione del sudetto Instr[ument]o il quale resta cesso, nullo, estinto come se fatto, e seguito non fosse, anziche in segno di [c. 395 r.] vera sodisfazione è stato dal detto Nobil Homo ser Gierolamo restituito estratto in publica forma, et sic. Actum Venetijs in Ca' Vendramin de Confinio Santi Hijeremie Prophete pr[esen]tibus Revd.o D. Ioanne Fedroni qu. Iosephi, et Dno Iosepho Petronio q. Dom.ci Testibus.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 395-396v: 395-395v (*Affrancatio* – Vendramin/Grimani).

Die Martis 17 Mensis 7bris 1748

Il N.H. Gierolamo Vendramin, fu de ser Andrea facendo come solo Commiss[ari]o Testam[en]tario della q[uonda]m N.D. Elisabetta Vendramin fu consorte del N.H. ser Pietro Primo Capello fu de ser Pietro Cavalier voluntariam[en]te per se medes[im]o eredi, e successori suoi, ha affrancato, et affranca li Nobil Uomini ser Michiel, e Fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo del Capitale di ducati dieci mille [10.000] cor[renti] da lire sei e soldi quattro che dal fu Nob. Homo ser Andrea Padre, e detto Nob. Hom. Ser Gierolamo figliolo furono dati a livello affrancabile per conto della detta Commess[ari]a alli detti Nob. H. ser Michiel, e fratelli Grimani con Inst[roment]o rog[a]to in Atti di d[ett]o Ottavian Malipiero Nod[ar]o Ven[et]o de di 11 sett[embr]e 1744 et insieme li affranca di tutti li prò corsi sopra detto Capitale fino al g[iorn]o d'oggi.

E la p[rese]nte affrancaz[ion]e esso Nob. Ho. Ser Gier[ola]mo Vendramin come Commiss[ari]o ut supra ha fatto, e fa per altrettanto Capitale di simil summa, che dalli detti Nob. Hom. Fratelli Grimani fu depositato nel Mag[istra]to Ecc[ellentiss]imo del Proprio giusto al Costituto di deposito del g[ior]no d'oggi, che sarà qui sotto registrto;

Stante il quale deposito del sud[det]to Capitale di ducati dieci Mille fatto dalli detti Nob. Nob. Ho. Ho. Fratelli Grimani al d[et]to Nob. Ho. Vendramin come Commiss[ari]o ut supra nel Sop[radet]to Mag[istra]to di Proprio si chiama esso Nob. Ho. Ser Gierol[a]mo pago, contento, e sodisfatto, è ne ha fatto, e fa alli sud[det]ti Nob. Nob. Ho. Ho. Fratelli Grimani

[c. 395 v.] una perpetua ricevuta affrancaz[ion]e e quietanza, e promette di mai più ne per detto Capitale, ne per prò da quello dipendenti dimandarli cosa veruna, ne Molestarli, o farli molestare. Con che s'intenderà il sud[det]to Inst[roment]o Atti Malipiero 11 settembre 1744; cesso, nullo, et estinto, come se fatto, e seguito non fosse, quale in segno di vera sodisfazione è stato per detto Nob. Ho. Vendramin restituito alli detti Nob. Ho. Ho. Ho. Fratelli Grimani estratto in publica forma et sic.

Segue il Costituto di deposito.

Adi 17 settembre 1748 [ivi, cc. 395v-396v].

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 397-405 (*Livellum* – Zuanne Fiorini/Gierolamo Vendramin)

Die Martis 17 Mensis Settembris 1748

Il Signor Zuanne Fiorini qu[ondam] Zuanne per li nomi che dichiarerà spontan[eamen]te per se med[esi]mo heredi, e successori suoi acciò ne segua l'Infrascritto Livello affrancabile ha dato venduto, et alienato sicome con il tenor di questo publico Instrum[en]to dà, vende, et aliena al Nobil Homo ser Gierolamo Vendramin fu de ser Andr[e]a come rimasto solo Commiss[ari]o Testam[en]tario della q[uonda]m Nob. Don. Elisabetta Vendramin fu Consorte del Nobil Homo ser Piero Primo Capello fu de ser Piero Cavalier qui presente, che stipola, compra, et acquista per conto di detta Commiss[ari]a heredi, e successori in quella.

Tanti Palchi posti nel Teatro Nuovo di San Samuel quanti sijano sufficienti al Capitale Infrascritto, e situati nelli ordini del Med[esi]mo Teatro da esser espressi, e dichiariti ad'ogni piacere, e beneplacito del detto Nobil Homo Compratore.

Ad haver in avvenire per detto Nob. Ho. Ser Gierolamo Compratore per conto di detta Commiss[ari]a li Palchi Med[esi]mi come sopra acquistati tener, goder, e posseder, e di quelli a suo piacere disponer con tutte le loro ragioni, azzioni, habenzie, e pertinenzie, che però d[et]to Sig. Fiorini per li nomi che dichiarirà ha posto, e pone in ogni suo proprio luoco, ragion, stato, et essere, et lo costituisce Proc[urato]r Irrevocabile come in cosa Propria Promettendogli anche d'evizione, Manutenz[ion]e, e legitima difesa contro qualsi sia publica, e privata molestante persona a tutte, e proprie del detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarirà come sopra spese, pericoli, danni, et interessi in giudizio, e fuori.

Et questa vendita, et alienaz[ion]e detto Sig. Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarirà ha fatto, e fa per prezzo, e finito mercato d'accordo con esso Nobil Homo ser Girolamio firmato, e

[c. 397 v.] stabilito di ducati dieci mielle correnti da lire sei, e soldi quatro l'uno.

Il qual tutto prezzo intiero atrovandosi depositato nel Mag[istra]to Ecc[elentissi]mo del Proprio per deposito fatto dalli Nob. Nob. Ho. H. ser Michiel, e fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo, in estinzione, et affrancaz[ion]e d'altre tanto Capitale di simil Summa come da costituito de deposito in detto Mag[istra]to del giorno d'oggi doverà d'Ordine del detto Nob. Ho. Vendramin Commiss[ari]o ut supra esser levati liberam[en]te dal d[et]to Sig. Fiorini q[uan]to la Terminaz[ion]e, e Mand[ato] che doverà seguire in detto Ecc[elentissi]mo Mag[istra]to, e che sarà qui sotto registrata.

Onde come interam[en]te pago, e perfettam[en]te sodisfatto del prezzo stesso elevato, e disposto che sarà dal d[et]to Sig. Fiorini hora per all'hora ne fa al d[et]to Nob. Homo Vendramin commiss[ari]o ut supra una perpetua ricevuta, e quietanza, e promette di mai più per causa del prezzo stesso dimandarli cosa veruna, ne Molestarlo, o farlo Molestare.

Et Immediate l'anted[ett]o Nob. Ho. Ser Gierl[a]mo Vendramin fu de ser Andrea facendo come commiss[ari]o ut supra per ragion di Livello affrancabile come sarà qui sotto dichiarato spontaneam[en]te per se medesimo Eredi, e successori ha dato, et a Livello affrancabile concesso al predetto Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne per li nomi che dichiarirà qui presente, et a Livello affrancabile accettante per se medesimo heredi per li Palchi soprannominati posti come di sopra, et per d[et]to Nob. Ho. Vendramin in detto nome acquistati in vigor de soprascritto Instrum[en]to salva però sempre, e spetialm[en]te risservata la ragion della proprietà, e del diretto Dominio, et li patti, et condizioni infrascritte.

Et questo per Livello di ducati cinquecento correnti da Lire sei, e soldi

[c. 398 r.] quatro l'uno, che vien ad esser in ragion di cinque per cento da esser per detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarirà come sopra Livellario al detto Nobil Homo Vendramin Livellatore in due ratte di Mesi sei finiti l'una netti, liberi, immuni, et esenti da ogni sorte de Decime Gravezze, et imposizioni ordin[ari]e, et straordin[inari]e presenti, e venture poste, è che s'imponessero sopra il Ben, o sopra il Livello, alle quali tutte niuna eccettuata non ostante qualsi sia cosa incontrario sarà sempre tenuto, et obligato il detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarirà, il quale non si potrà da quest'annua corrispons[ion]e affrancar, ne meno potrà esser ostretto all'affrancaz[ion]e se prima non sarà passato anno uno che doverà aver il suo principio il giorno d'oggi, il quale spirato sarà in libertà così del detto Sig. Fiorini per li nome come sopra d'affrancarsi come del detto Nobil Homo ser Gierol[a]mo Vendramin Commiss[ari]o ut supra d'astringerlo all'affrancaz[ion]e che doverà sempre servire con l'effettivo deposito del detto Capitale di ducati Dieci Mille correnti da Lire sei, e soldi quatro nel detto Ecc[elentissi]mo Mag[istra]to del Proprio al nome del detto Nob. Ho. Vendramin per conto e nome et a Credito della detta Commiss[ari]a della fu Nob. Don. Soprad[et]ta per esser dal detto Magis[tra]to reinvestiti a norma delle disposizioni Testamentarie della Med[edesi]ma Nob. Don. Elisabetta Vendramin Capello.

E le ratte poi, che fossero corse, e non pagate queste doveranno esser date liberam[en]te al detto Nob. Ho. Vendramin e così pure le spese tutte che potessero essere state fate, per ottenere l'affrancaz[ion]e stessa.

Questo dichiarato che al terminar del qual anno di sopra stabilito sarà impegno, et obligo di detto Sig. Zuanne Fiorini per li nomi

[c. 398 v.] che dichiarirà senza attendere Motivo d'affrancaz[ion]e, e verun'altro avviso o impulso giudiziario di riffondere, e depositare come sopra effettivam[en]te nel sud[det]to Ecc[elentissi]mo Mag[istra]to del Proprio il sud[det]to intiero Capitale di ducati Dieci Mille al nome del Sud[det]to Nob. Ho. Ser Gierol[a]mo Vendramin per essere questi dal sud[det]to Mag[istra]to reinvestiti in tutto, e per tutto come sopra.

Et a Maggior cauzione del detto Nob. Ho. Ser Gierol[a]mo come Commissario ut supra qui presenti la Nob. Do. Maria Foscarini rel[ict]a del fu Nob. Ho. Ser Zan Carlo, nec non li Nob. Nob. Ho. Ho. Ser Michiel, ser Alvise, ser Zuanne fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo suoi figlioli, li quali voluntariam[en]te per se med[esi]mo loro heredi, e successori simul, et insolidum hanno laudato, e laudano quest'Inst[rument]o, e di esso con tutte le cose quivi contenute si sono Constituiti, e si costituiscono Manutentori, e diffensori, nec non Pieggi, e Principali pagatori simul, et Insolidum con detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarerà tanto per il Soprad[det]to Capitale di ducati dieci Mille che per li prò, che sopra il Med[esi]mo correvano in tutto, et per tutto come esso è tenuto, et obbligato.

Per il che, e per l'osservanza Inviolabile delle cose di sopra dichiarate obliga detto Sig. Fiorini per li nomi che dichiarerà, oltre li Palchi sudetti anche tutti gli altri beni quo supra nomine d'ogni sorte presenti, e futuri, come pure detti Nobil Donna Madre, e Nobil Homini figlioli fratelli Grimani Pieggi, obligano li proprij beni simul, et insolidum d'ogni sorte presenti, e futuri super quibus rogatis et.

Segue la Terminaz[ion]e sud[det]ta

L'Illustriss[im]i SS[ign]ori Giudici di Proprio, cioè il Nobil Homo Paulo

[c. 399 r.] Foscolo, et il Nob. Ho. ser Bortholamio Zen, non s'ingerendo il Nob. Ho. ser Antonio Corner Terzo Giudice Cassier.

Udito Dom[enic]o Paulo Indrich Interv[ient]e, e per nome del Nob. Ho. ser Gierl[a]mo Vendramin fu de ser Andrea come Commiss[ari]o rimasto solo della qu[on]da Nobil Donna Elisabetta Vendramin fu di lui sorella fu Consorte del Nob. Ho. Ser Piero Capello Primo fu di ser Pietro Kav[alie]r esponente, che dell'anno 1744 con Costituito di 22 Maggio sono stati depositati in quest'Offizio ducati 10.000 da lire sei, e soldi quattro per ducato per conto dell'avanzo della dotte di detta quondam Nob. Don. da non esser disposti oltre l'altre condizioni se non veduto il Testam[en]to della stessa Nob. Don. quale facendo Fideicomisso perpetuo con publico Instrum[en]to di 11 Sett[embr]e dello stesso anno in atti di D[omin]o Ottaviani Maria Malipiero Nod[ar]o Ven[et]o furono investiti li detti ducati dieci Mille a Livello Affrancabile del quond[am] Nob. Hom. ser Andrea Vendramin Padre, e dal Nob. Ho. esponente Figliolo come Commissarij, e Testamentarij della sud[det]ta qu[on]da Nob. Don. con li Nob. Nob. Hom. Hom. ser Vincenzo, ser Michele, ser Alvise Abbate, e ser Zuanne tutti Fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo con la pieggiaria simul, et insolidum principaliter della Nob. Don. Maria Foscarini fu di Ill. Michiel Proc[urato]r di San Marco rel[ict]a di detto ser Zan Carlo a Credito della sud[det]ta Commiss[ari]a, et a debito delli detti Nob. Nob. Ho. Ho. Fratelli Grimani, e della Nob. Do. Pieggi, et in tutto, e per tutto come nelli Sopracitati Costituito di deposito, et Instrum[en]to di Livello, a quali.

In Relazione a detto Inst[rument]o li Soprad[et]ti Nob. Nob. Ho. Ho. Padre, e figliolo Vendramin come Commissarij ut supra hanno fatto seguire Terminaz[ion]e in quest'Offizio li 16 Sett[embr]e 1744 in forza della quale futono levati li ducati dieci mille come sopra depositati dal

[c. 399 v.] Nob. Ho. ser Michiel Grimani sudetto, così contentanti nell'Instrum[en]to accennato li Nob. Nob. Ho. Ho. altri Fratelli.

Et essendo stato fatto Deposito nel presente Illustriss[im]o Mag[istra]to delli soprad[et]ti Nob. Nob. Ho. Ho. ser Michiel, ser Alvise Abbate, e ser Zuanne Fratelli Grimani in relazione al convenuto col sudetto Nob. Ho. Esponente Commiss[ari]o ut supra, come da Costit[itut]o de 17 cad[en]te per Tre Partite di Cecca due del giorno stesso, et altra del giorno anteced[en]te sotto detto Costituito registrate de ducati sette mille settecento quaranta nove grossi venti uno in tutte Tre, che al Cor[ren]te valore della Piazza dessero fare ducati dieci mille da lire sei, e soldi quattro l'uno, quali servir devono per total estinzione, et Affrancaz[ion]e dell'Instrum[en]to di Livello Affrancabile sud[det]to 11 sett[embr]e 1744 in atti Malipiero Nod[ar]o V[enet]o a Credito della Commiss[ari]a sud[det]ta Vendramin Capello, et a debito del nunc qu[on]da Nobil Homo ser Vincenzo Grimani fu di ser Carlo, e delli sudetti Nob. Nob. Ho. Ho. Fratelli depositanti, nec non della predetta Nob. Donna Maria Foscarini Grimani pieggi simul principaliter, et in solidum di detti Nob. Nob. Ho. Ho. come nell'Inst[rument]o sud[det]to, dovendo detti ducati dieci mille esser cautamente investiti per conto del Fideicomisso instituito dalla Soprad[det]ta qu[on]da Nob. Don. Vendramin Capello con il di lei Testam[en]to, ne possa delli stessi esser fatta disposizione alcuna se prima non sarà seguita l'affrancaz[ion]e, e quietanza a d[ett]i Nob. Nob. Ho. Ho. fratelli Grimani delli sudetti ducati dieci mille da loro ricevuti a Livello con l'inst[rument]o sud[det]to atti Malipiero Nod[ar]o Ven[et]o, e restituito alli Medessimi d[ett]o Inst[rument]o autentico, come anco prevista la depenazione di qualunque Nottificaz[ion]e al Mag[istra]to Ill[ustriss]imo dell'Essaminador a debito delli Nob. Nob. Ho. Ho., e Nob. Don. Grimani sudetti per occasione delli detti ducati dieci Mille dalli stessi conseguiti essecutivam[en]te alla Terminaz[ion]e del p[rese]nte Off[ic]io di 16

[c. 400 r.] Settembre 1744 dichiarandosi li Med[esim]i Nob. Nob. Ho. Ho. depositanti pronti di sodisfare a parte il soprad[det]to Nob. Ho. Commiss[ari]o di quanto potessero esser debitori di Prodi corsi sino al giorno del deposito sudetto.

Come nel detto Costituito resta espresso che li ducati dieci Mille debbano esser cautam[en]te investiti per conto del Fideicomisso instituito dalla Soprad[det]ta qu[on]da Nob. Donna Vendramin Capello, ne possa delli stessi esser fatta disposizione alcuna, se prima non sarà seguita l'Affrancaz[ion]e, e quietanza alli detti Nob. Nob. Ho. Ho. fratelli Grimani delli sudetti ducati dieci Mille, e restituito l'inst[rument]o autentico, come anco previa la depenaz[ion]e di qualunque Nottificaz[ion]e al Mag[istra]to Ill[ustriss]imo dell'Essaminador a debito delli sud[det]ti Nob. Nob. Ho. Ho., e Nob. Don. Grimani per occasione delli ducati dieci Mille stessi, conseguiti essecutivam[en]te alla Terminaz[ion]e del p[rese]nte officio 16 sett[embr]e 1744 così per quello riguarda

all'Affrancazion[e], e quietanza, segui quella li 17 cad[en]te con la restituz[ion]e dell'Inst[rument]o autentico sud[det]to in atti di D[omin]o Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o restando con ciò rimossa ogni, e qualunque Nottificaz[ion]e all'Off[ici]o dell'Essaminador per occasione delli sudetti ducati dieci Mille, e quanto alla conditione di dover esser cautam[en]te investiti li ducati dieci mille come sopra depositati per conto del Sud[det]to Fideicomisso, mentre la nunc quondam Nobil Donna Elisabeta Vendramin Capello col di lei Testamento di 18 agosto 1742 presentato negli atti di D[omin]o Gio. Ant. Generini Nod[ar]o Veneto li 25 detto, e pubblicato li 27 dello stesso mese ha lasciati Commissari della sua disposizione Testamentaria li Nob. Nob. Ho. Ho. ser Andrea Vendramin suo Padre, ser Daniel, e ser Girol[a]mo suoi Fratelli uniti, e separati

[c. 400 v.] dove ha fatti varij legati, disponendo poi del residuo della sua Dotte, vuole siano eredi Pietro, Andrea, Pietro Dom[eni]co suoi Figlioli, e doppo de loro li suoi figlioli Maschi se ne averanno legittimi procreati, e nati abili al Mag[gi]or Cons[igli]o, e morendo uno de suoi Figlioli Maschi vada nell'altro, e cosi successivam[en]te astringendosi la Linea Mascolina di ambidue vada poi nelle femine loro discendenti, ma prima vuole che tutti li frutti della sua dotte vadano in deposito dove parerà più proprio a suoi Commissarij, e siano riservati sino al tempo di logar Alba sua Figliola L 1 e con tutte le condizioni, obligaz[ion]i; e sostituzioni come in detto Testam[en]to; al qual s'abbia piena, et intiera relazione.

Adempite dunque come sopra le condizioni esperesse nel soprad[det]to Cons[titut]o di deposito delli Nob. Nob. Ho. Ho. Fratelli Grimani per quello riguarda all'accennata affrancazione, e quietanza come pure alle notificazioni, e restituzione dell'Inst[rument]o autentico, e dovendo per la sud[det]ta Testamentaria Disposizione essere investiti li ducati diecimille depositati come sopra, perciò il Sud[det]to Nob. Ho. ser Gierolamo Vendramin fu di ser Andrea come Commissario ut supra, dovendo far l'investita delli sudetti ducati diecimille, et apertasi l'occasione di darli a Livello affrancabile a Dom[in]o Zuanne Fiorini come padron del Teatro di San Samuel come sopra per li nomi che dichiarerà, ha stipulato il 17 cadente Instr[ument]o di Livello Affrancabile a debito del detto Fiorini per li nomi che dichiarerà in atti di D[omin]o Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o con obligat. e simul principaliter, et insolidum delli Nobil Homini ser Michiel, ser Alvisè Abbate, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono di ser Zan Carlo, et anco della Nobil

[c. 401 r.] Donna Maria Foscari Grimani furono di ser Zan Carlo, et a credito della Commiss[ari]a della Sopradetta Nob. Don. Vendramin Capello con obligo a detto Nob. Ho. Comiss[ari]o ut supra di Conseguir Terminaz[ion]e nel presente Offizio per il Levo delli sudetti ducati dieci Mille in Nome del Soprad[et]to Dom[in]o Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarerà, e con tutti li patti, Modi, forme, conditioni, dichiarazioni, hipoteche, et obligationi come in detto Instr[ument]o e specialm[en]te col patto che al tempo dell'Affrancazion[e] del Med[esi]mo Capitale di ducati dieci Mille abbia ad essere quella fatta con effettivo Deposito nel presente Illus[triss]imo Mag[ist]ra[to] di Proprio per essere nuovam[en]te investiti come Capital Fideicomisso a favor della pred[et]ta Commiss[ari]a Vendramin Capello, et in tutto e per tutto come nel sud[det]to Instr[ument]o di Livello affrancabile atti Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o.

Dovendo prendersi dunque in esame il Stato, e la facultà del sud[det]to D[omin]o Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarerà come sopra per la cauta, e sicura investita delli soprad[det]ti ducati dieci mille datti allo stesso a Livello Affrancabile col sud[det]to Instr[ument]o vedesi, che successa la fatal disgrazia dell'incendio total del Teatro di San Samuel, segui la notte delli 30 Settembre passato, fu quello posto al Pub[bli]co Incanto per il Mag[ist]ra[to] de Proved[dit]ori di Commun in essecuz[ion]e delle leggi, e sotto li 16 Ottobre susseguente fu deliberato con polizza Secreta di Mag[gi]or Summa dell'Offerta in nome al detto Fiorini per li nomi che dichiarerà a Livellaz[ion]e del Fondo, Muraglie, et altro rovinoso che conteneva il Teatro stesso, e pagar actualm[en]te alli Rappresentanti Fideicommissari del fu Nob. Ho. ser Zuanne Grimani fu di ser Vettor ducati cento correnti annui, liberi di gravezze in ragione di cinque per cento per d[et]to fondo sino all'Affrancazion[e] di ducati due Mille cor[ren]ti di Capitale per esser

[c. 401 v.] investito a cautione del Fideicomisso con Terminaz[ion]e di quel Mag[ist]ra[to] giusto le Leggi, e perciò segui publico Instr[ument]o con cui fu dato, cesso, e concesso a Livello affrancabile allo stesso D[omin]o Zuanne Fiorini per li nomi che dichiarerà il Soprad[det]to Fondo con le ragioni dell'Aria era di rag[ion]e delli Nob. Nob. Ho. Ho. ser Vincenzo, e Fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo per se eredi, e successori suoi a Livello affrancabile accettante il sud[det]to Fondo con sue ragioni dell'Aria, e con tutte le sue adiacenze giusto alla relazione del Posto, e con tutte le sue abenzie, e pertinentie azzioni, e ragioni, vie, e regresi con obligo a detto Fiorini, o altri aventi causa da esso di corrisponder di Mesi sei, in Mesi sei il Prò in ragione di cinque per cento alli sudetti Nob. Nob. Ho. Ho. Grimani, o a suoi legittimi Eredi di detto Fondo, e con obligazione allo stesso Fiorini, e dichiariti da esso in caso d'affrancazion[e] di depositar nella Pub[bli]ca Cecca il Capitale sudetto per essere investito a cautione del sopra riferito Fideicomisso, et in tutto, e per tutto come in detto Instr[ument]o al quale.

Fatto Padrone il d[et]to Fiorini per li nomi che dichiarerà del Sud[det]to Teatro in forza dell'accenato Instr[ument]o di Livello Affrancabile con Scrittura privata di 10 genaro passato [1748] in varii Capi seguita tra lo stesso Fiorini per li nomi ut supra da una et D[omi]no Romualdo Mauro dall'altra presentata dalle Parti con un Disegno in atti di D[omin]o Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o li 23 genaro d[et]to con cui ha convenuto col d[et]to Mauro Impresario per la refabrica intiera del sud[det]to Teatro con patti, modi, forme, conditioni, et obligationi reciproche che in detta Scrittura si leggono per il prezzo di ducati sedeci Mille da lire sei, e soldi quatro l'uno nelli modi, tempi convenuti nella scrittura Med[esi]ma alla quale in tutto si riferiscono.

[c. 402 r.] Seguita detta Scrittura d'accordo non avendo lo stesso Fiorini Modo di far l'esborso delli Sud[de]ti Ducati sedeci Mille per l'effettuazion[e] dello stabilito col soprad[det]to Mauro impresario; perciò ha fatto

progettare il sud[det]to Contrato alla Nob. Don. Alba Giustinian Procuratessa rel[ict]a del Nob. Ho. Ill. Nicolò Corner Proc[urato]r¹¹² che come Commiss[ari]a del Medess[im]o, e per Conto della Commiss[ari]a dello stesso con Scritt[ur]a privata di 23 gen[ar]o passato [1748] seguita fra detta Nob. Don., et il sud[det]to Fiorini per li nomi ut supra presentata il giorno stesso da ambe le parti in atti del sud[det]to Nod[ar]o Mandelli, è concorsa a somministrar la predetta somma delli ducati sedeci Mille per quelli impiegare nella Fabricha del Sud[det]to Teatro, promettendo la Medema ut supra di suplir all'esborso, e pagam[ent]o di detta Fabrica per l'importar delli ducati sedeci Mille convenuti col sud[det]to Mauro per le summe, e con le condizioni tutte contenute nella Sud[det]ta Scrittura tra gli antedetti Fiorini, e Mauro restando repetito tutto nella detta Scrittura seguita tra la Medesima Nobil Donna ut supra, e lo stesso Fiorini per li nomi che dichiarerà, restando pure dichiarato nella detta scritt[ur]a che da primo maggio Passato doverà per aver principiato a correvve a favor della detta Commiss[ari]a il Prò del quatro per cento sopra quella somma, che sino all'ora sarà stata per d[et]to oggetto esborsata, e così sopra quella prò tempore che averà esborsato sino all'Intiero di essi ducati sedeci mille, perche poi terminato l'intiero contamento di detti ducati sedicimille doverà stipularsi Instr[ument]o di Livello affrancabile a credito d'essa Commiss[ari]a, et a debito del Teatro fabricato, e di detto Fiorini fabricatore per li nomi che dichiarerà colle formalità ordinarie, solite, e legali, e

[c. 402 v.] con l'ipoteca espressa del Teatro, e palchi di quello come cose tutte fatte con denari di detta Commiss[ari]a Corner, e con la facoltà alla Med[esi]ma; quando nel Giro d'anni tre successivi non venisse affrancato di poter estrarre a suo piacere, o far vender particolar[ment]e tanti delli Palchi alla Banda del secondo ordine, quanti corrisponder possano, e vogliano al rimborso, et affrancaz[ion]e del sud[det]to Cap[ita]le di ducc[ati] sedeci Mille Prò, e spese, quali Palchi epressam[en]te restano ipotecati al detto Livello, senza però pregiudizio, caso questi non bastassero della generalità di tutto il Teatro che viene col soldo sud[det]to eretto, e fabbricato.

Su esecuzione, et in ordine anco di d[et]ta Scrittura seguirono varij esborsi sino ad ora in conto delli sud[det]ti ducati sedeci mille per la summa di ducati dodeci Mille cinquecento come fatto apparisce in atti del Sud[det]to Nod[ar]o Mandelli.

Stabilito il Contrato col sud[det]to Mauro per la Surefferita intiera rifabrica del Teatro Med[esi]mo il pred[et]to Fiorini per li nomi che dichiarerà li 26 marzo passato ha presentato in atti del d[et]to Mandelli Nod[ar]o V[ene]to una Carta in varij Capi estesa di Primo Febraro anted[en]te Sottoscritta, e firmata dallo stesso per li nomi come sopra, e dalli Nob. Nob. Ho. Ho. ser Michiel, ser Alvisè, et ser Zuanne Fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo come Pièggij, et è un Progetto per occasione del Nuovo Teatro, che si fa fabricare a San Samuele dal d[et]to Fiorini per li nomi che dichiarerà colla qual Carta viene esposto, che ricercato da diversi Soggetti voler concederli alcuni delli Palchi del d[et]to nuovo Teatro in galdim[en]to ha risolto, secondando le ricerche di stabilire le regole, condizioni, e prezzo di tali goldimenti perché accettate con la Sottoscriz[ion]e di d[et]ta Carta vengono reciprocam[en]te esegui[te], restando espressam[en]te esclusi dal d[et]to Progetto alcuni

[c.403 r.] Palchi parte del pepian, primo, e secondo ordine in tutt'al numero di tredici, oltre quali tutti del terzo e quarto ordine, quali in forza del Progetto med[esi]mo mai saranno disposti, ne venduti, ma restar doveranno in particolar ipoteca, e soggezione dello stesso Contrato, e come in d[et]ta Carta alla quale s'abbia sempre relaz[ion]e vedendosi anco sotto la d[et]ta Carta, o sia progetto denotati li prezzi di cadaun rispettivo Palcho, come pure le sottoscrizioni de vari soggetti, con quali restano diposti in goldim[en]to come Sopra Palchi Numero Sessanta due dico n° 62 in tutti, e delli stessi seguì un'unica Nottificaz[ion]e al Mag[istra]to Illus[triss]imo dell'Essamina[do]r li 26 marzo 1748 oltre le particolari di cadauno che ha riceputo Palchi in Goldim[en]to, e come resta dichiarato nella Carta, o sia Progetto sud[det]to.

Oltre le Nottificaz[ion]i sud[det]te vi sono ducati due Mille Capitale di Livello Affrancabile a debito del Sud[det]to Fiorini per li nomi come sopra per il sud[det]to Teatro come resta espresso, e dichiarato nel sopra accenato Istrum[en]to del Mag[istra]to de Proved[ito]r di Comun, come pure il debito verso la Commiss[ari]a del fu Nob. Ho. Ill. Nicolò Corner Proc[urato]r di San Marco di ducati sedeci Mille, e con il numero intiero delli Palchi pepian primo, e secondo ordine del Nuovo Teatro di San Samuel sono in numero di novanta otto, così essendo stati disposti Palchi numero sessanta due dico n°. 62 come sopra restano ancora per conto del d[et]to Fiorini ut supra palchi numero trenta sei, dico n°. 36 compresi però li num[er]i 13 risservati nel progetto suacennato, sicché rimane la summa de palchi numero trentasei, a cauzione del soprad[et]to Livello di ducati due mille delli ducati sedeci mille della Commissaria Corner, come pure della Commiss[ari]a delli ducati dieci mille dati a Livello col sud[det]to Instr[ument]o atti Mandelli a credito della Commiss[ari]a della Soprad[et]ta nunc q[uonda]m Nob. Donna

[c. 403 v.] Elisabetta Vendramin Capello, et a debito del d[et]to Fiorini come Padron del Teatro di San Samuel per li nomi che dichiarerà, stante d[et]to Instr[ument]o di Livello affrancabile di 17 cad[en]te atti Mandelli sudetto aspettando il soprad[et]to deposito a D[omin]o Zuanne Fiorini come Patron del Teatro di San Samuele per li nomi che dichiarerà, insta, e riverentem[en]te ricerca il pred[et]to D[omin]o Paulo Indrich Interveniante ut supra che dalla Giustizia dell' presente Illus[triss]imo Mag[istrat]o resti terminato, e terminando comandato che sia allo stesso Dom^o. Zuanne Fiorini come Patron del Nuovo Teatro à San Samuel per li nomi che dichiarerà levato Mandato in forma per il Levo del sopradetto Deposito.

¹¹² Corner S. Maurizio della I classe.

Onde sue SS[igno]rie Illus[trissi]me il tutto ben inteso, e Maturam[en]te considerato. Chiesti nomine invocato a quo es. veduto, e letto il sud[det]to Const[itut]o di Deposito colle conditioni in tutto, e per tutto come in esso, quali restarono come sopra adempite, nec non veduto, e letto il sud[det]to Test[ament]o della soprad[det]ta nunc q[uonda]m Nobil Don. Elisabetta Vendramin Capello quale lascia tutto sotto perpetuo FideiCommisso, nec non l'Inst[roment]o de di 16 ottobre 1747 del Mag[istra]to de Proved[itor]i di Comun in tutto, e per tutto come in quello, e come restò sopra esposto nec non veduta, e letta la scrittura del sud[det]to Fiorini per li nomi che dichiarirà con Dominio Romualdo Mauro 10 Genaro passato per la Refabrica del Nuovo Teatro di San Samuel in tutto, e per tutto come in essa, nec non la scrittura suaccennata seguita tra il detto Fiorini ut supra, e la Nob. Don. Alba Giustinian Procuratessa relicta del Nob. Homo Ill. Nicolò Corner Procurator come commiss[ari]a dello stesso per la contribuzione di ducati sedeci mille al sud[det]to Mauro Impresario per la facitura del predetto Nuovo Teatro di San Samuel in tutto, e per tutto come in quella, nec non veduto, e fatto il sopranominato Progetto per la disposizione delli Palchi del

[c. 404 r.] Teatro Medesimo quale Segui di num^o. sessanta due dico n^o 62 come sopra, nec non veduto, e letto l'Inst[roment]o d'Affrancazione, e quietanza del giorno di 17 cad[en]te in atti del Nod[ar]o Mandelli fatta dal sudetto Nob. Hom. Esponente alli sopradetti Nob. Nob. Hom. Hom. ser Michiel, ser Alvise Abbate, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono de ser Z. Carlo delli ducati dieci mille conseguiti da essi Nob. Nob. Homini Grimani con Instr[ument]o di 11 sett[embr]e 1744 in atti di Dom[in]o Ottavian Maria Malipiero, nec non veduto, e letto l'Inst[roment]o di Livello affrancabile di ducati dieci mille dati come sopra a Livello affrancabile al Med[esi]mo Fiorini ut supra abbiano ad esser quelli depositati nel presente officio per esser investiti a cauzione del Fideicomisso sud[det]to, et essaminate et ben ponderate tutte, e cadaune cose concernenti il Levo del pred[et]to Deposito, come anco udito l'Eccellente loro avvocato Fiscal dicente verificandosi in fatto quanto è stato sopra espresso, et atteso l'accenato Inst[roment]o di Livello 17 cor[ren]te in atti Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o fiat Ius hanno terminato Iunta petita, e terminando approvato detto Inst[rumen]to di Livello Affrancabile ordinando che sia levato il Mand[a]to per il levo del sopradetto deposito all'anted[et]to D[omin]o Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne come Patron del Nuovo Teatro di San Samuel per li nomi che dichiarirà, dovendo la presente esser notificata all'Offizio dell'Essaminador.

Paulo Foscolo Giudice del Proprio
Bortolomio Zen Giudice del Proprio
En Margine

Adi 18 Sett[embr]e 1748

Rifferi Christoforo Piero [?] Commendor a Ministerial aver avuto parola da D. Zuanne Fiorini che possa esser levato mandato di levo di deposito a nome di d[omin]o Gio. Antonio Domenighini in suma di ducati due mille trecento, e venticinque

[c. 404 v.] del corpo di Maggior summa giusto la controscritta Terminaz[ion]e del giorno d'oggi

Adi detto

Fu notificata la Controscritta Terminaz[ion]e al Mag[istra]to Ill[ustrissi]mo Dell'Essaminador. Tratta d'altra simile esistente nell'Off[ici]o Ill[ustrissi]mo della Corte di Proprio.

Gio. Turco Coad[iuto]r.

Seguono li Mandati

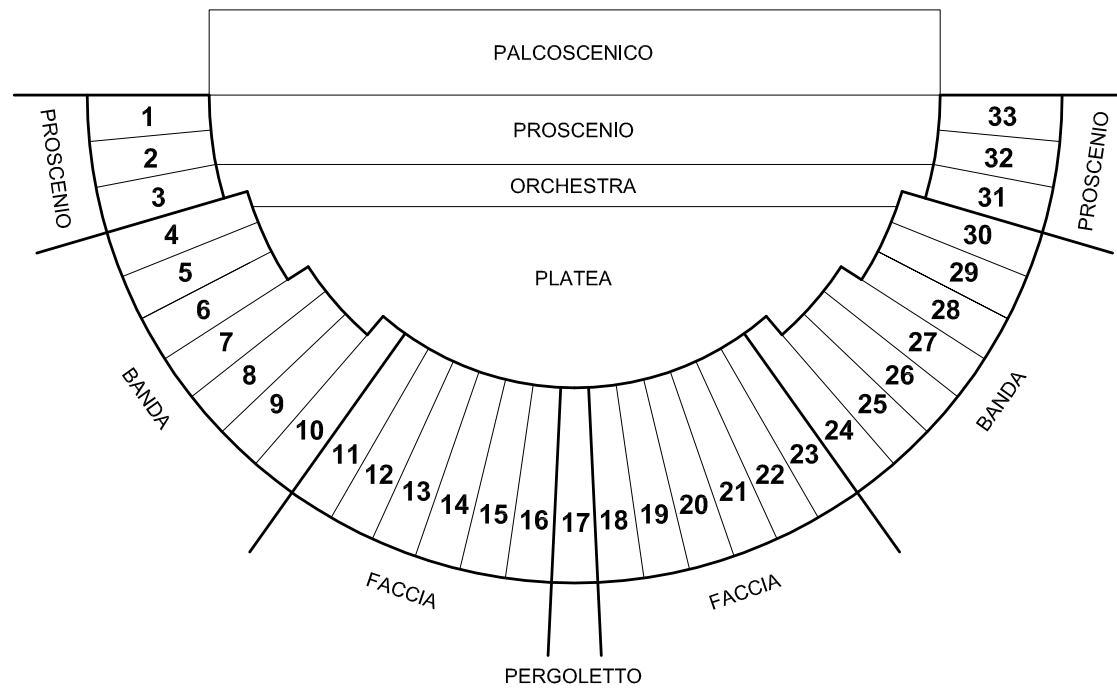
[...]

Actum Venetijs in Ca' Vendramin de Confinio Sancti Hijeremie Prophete presentibus Reverendo Domino Ioanne Cedroni q. Giosephi, et Domino Iosepho Petronio q. Georgis, et quoadam N.M., et NN.VV. Matrem, et Filis Grimani domi eorum habitationis de Confinio Sancte Marie Formose presentibus D. Ioanne Facci fil. Io Bapte, et D. Antonio Bagio q. Domini Testibus.

Appendice 9

I palchi nel nuovo teatro di San Samuele

PUNTO 1 – Forma del teatro



PUNTO 2 – Godimento di Palchi nel Nuovo Teatro di San Samuele per numero e ordine con nome dell'acquirente.

	ORDINE		
	PEPIAN	PRIMO	SECONDO
Pergoletto	A pepian non c'è pergoletto (per permettere l'ingresso alla platea)	n. 17 N.H. Carlo Pisani Cavalier e Procuratore per sé, fratelli e nipoti	n. 17 N.H. Pietro Grimani q. Marin
PROSCENIO		n. 1 e 2 Chiara Pisani Pisana ¹¹³	n. 1 N.H. Lodovico Vidiman q. Zuanne
	n. 2 N.H. Piero Correr q. Zuanne		n. 2 N.H. Paol' Antonio Labia q. Zan Francesco
	n. 3 Marco Antonio Dolfinio ¹¹⁴	n. 3 Lodovico e Alvise Manin q. Lodovico	n. 3 N.H. Gio. Thomà Mocenigo Soranzo q. Francesco
	n. 31 N.D. Luchese Loredan Ruzini consorte del N.H. Pietro Priuli	n. 31 N.H. Francesco Loredan q. Andrea per nome suo, del fratello e del nipote	n. 31 N.H. Alessandro Zeno Procurator di San Marco e Cavalier q. Marco
	n. 32 N.D. Maria Vendramin Zanobia vedova q. N.H. Conte Carlo Zanobio	n. 32 N.H. Gregorio Barbarigo q. Francesco	n. 32 Ill. Sig. Alvise Balbi per conto del Conte Nicolò Gambara q. Carlo Antonio ¹¹⁵
	n. 33 Francesco Grimani ¹¹⁶		n. 33 N.H. Almorò Barbaro q. Alvise
BANDA	n. 4 sporto Antonio Triffon Novello q. Domenico per i nomi che dichiarirà	n. 4 sporto N.H. Pietro Duodo q. Francesco	n. 4 sporto Carlo Cenotti di Francesco
	n. 5 Sig. Zuanne Bossatini q. Marco Avocato e Francesco Sornaldi q. Gio Batta per nome suo fratello e sorella ¹¹⁷	n. 5 Francesco Rotta	n. 5 Scipion Nasseti q. Camillo

¹¹³ Non ho trovato l'istrumento di Godimento, ma è presente la sottoscrizione nel Progetto.

¹¹⁴ Non ho trovato l'istrumento di Godimento, ma è presente la sottoscrizione nel Progetto.

¹¹⁵ A lato della sottoscrizione vi è riferimento ad altro istrumento del 27 settembre 1748.

¹¹⁶ Non ho trovato l'istrumento di Godimento, ma è presente la sottoscrizione nel Progetto.

¹¹⁷ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

n. 6 Zan Francesco Querini Procuratore fu q. Polo	n. 6 Paolo Bertoli q. Domenico	n. 6 Sig. Ruggier Beccari q. Antonio (procura Alberto Pezzi q. Andrea)
n. 7 sporto N.D. Paulina Pisani Contarini / N.H. Alvise primo Contarini di Zorzi	n. 7 sporto N.H. Pietro Gradenigo q. Vincenzo Procurator	n. 7 sporto N.H. Zan Pietro Pasqualigo q. Vincenzo
n. 8 Sig. Conte Gio. Stefano Seriman q. Salvador	n. 8 (metà palco) Sig. Cornino Baietti di Gio. Battista ¹¹⁸	n. 8 Sig. Ruggier Beccari q. Antonio ¹¹⁹
n. 9 N.D. Virginia Trevisan relicta q. N.H. Zaccaria Canal ¹²⁰	n. 9 N.H. Andrea da Lezze Kavalier q. Andrea K e Pro. e per i NN.HH. Fratelli ¹²¹	n. 9 Sig. Ruggier Beccari q. Antonio ¹²²
n. 10 sporto Sig. Giacomo Saletti q. Orazio	n. 10 sporto Bortholamio Bernardi q. Pietro	n. 10 sporto Ruggier Baccari q. Antonio
n. 24 sporto N.H. Rugier Soderini q. Gio. Antonio per il proprio nome e per chi diachiarerà		n. 24 sporto Marc' Antonio Valier q. Christoforo per conto anche del N.H. Anzolo Lion fu di Paolo.
n. 26 Paolo Bertoli q. Domenico	n. 26 N.H. Coriolano Piovene q. Antonio ¹²³	n. 26 N.H. Abate Bortholamio Gradenigo q. Gierolamo
n. 27 sporto Antonio Triffoni Novello q. Domenico		n. 27 sporto N.H. Abate Bortholamio Gradenigo q. Gierolamo
n. 28 Il N.H. Gaetano Gradenigo q. Gerolamo per la N.D. Gaetana Gradenigo Minotto sua figlia	n. 28 Sig. Antonio Fianello q. Cristoforo per se e per i nomi che da lui saranno dichiarati	n. 28 Ruggier Beccari q. Antonio
	n. 29 Sebastiano dall'Asta di Gio. Antonio per se e per i nomi che saranno dichiarati	n. 29 Zuanne Baseggio q. Antonio ¹²⁴
n. 30 sporto		n. 30

¹¹⁸ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹¹⁹ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²⁰ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²¹ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²² Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²³ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²⁴ Non ho trovato l'istrumento di Godimento, ma è presente la sottoscrizione nel Progetto.

	Sig. Ignazio Grimani per conto della N.D. Marina Memo Bonvicini		Conte Andrea de Cassis q. Christofolo ¹²⁵
FACCIA	n. 11 N.H. Nicolo Berlendis q. Giulio	n. 11 Carlo Cenotti per i nomi che dichiarerà	n. 11 Angelo Tramontin q. Zuanne
	n. 12 N.D. Laura Corner Querini Cavaliera	n. 12 N.D. Contarina Contarini Mocenigo relictà di Alvise Mocenigo Valier	n. 12 Il N.H. Gaetano Gradenigo q. Gerolamo per la N.D. Gaetana Gradenigo Minotto sua figlia
	n. 13 Marco Antonio Dolfinio ¹²⁶		n. 13 Carlo Barioli per conto di Bartholamio Berlendis q. Camillo e Gio. Berlendis q. Piero
	n. 14 Sig. Giacomo Saletti q. Orazio	n. 14 Console Giuseppe Smith console Britannico	n. 14 Antonio Lamberti q. Zuanne e Fratelli
	n. 15 Sig. Giacomo Saletti q. Orazio	n. 15 Vincenzo Cappello (procura Iseppo Fanio)	n. 15 N.H. Vincenzo Capello q. Andrea
	n. 16 Sig. Iseppo Agazzi q. Francesco ¹²⁷	n. 16 N.D. Elisabetta Cornaro Foscarini relictà q. N.H. Pietro Foscarini	n. 16 N.H. Abate Bortholamio Gradenigo q. Gierolamo
	n. 18 Zuanne Mandelli q. Andrea	n. 18 N.H. Giovan Battista Albrizzi Procurator di San Marco q. Alessandro	n. 18 N.H. Antonio Donà q. Zuanne
	n. 19 NN.HH. Francesco e Antonio Baglioni	n. 19 N.D. Paulina Contarini Contarini relictà q. N.H. Marco Contarini	n. 19 NN.HH. Angelo e Giulio fratelli Contarini da Mula q. Domenico (procura Antonio Triffoni Novello)
	n. 20 Sig. Giacomo Saletti q. Orazio		n. 20 N.H. Angelo Grassi q. Paolo
	n. 21 Sig. Scipion Nazzetti [Nasseti] q. Camillo		n. 21 Bortholamio Bernardi q. Pietro
	n. 22 N.H. Annibal Fonte q. Pier Zuanne		n. 22 N.H. Abate Bortholamio Gradenigo q. Gierolamo
	n. 23 Antonio e Fratelli Codognato q. Simone	n. 23 N.H. Nicolò Berlendis q. Giulio	n. 23 Angelo Vecchia ¹²⁸

¹²⁵ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²⁶ Non ho trovato l'istrumento di Godimento, ma è presente la sottoscrizione nel Progetto.

¹²⁷ Il nome non è presente nelle sottoscrizioni del Progetto, ma vi è l'istrumento di Godimento.

¹²⁸ Il nome non è presente nel Progetto di godimento.

PUNTO 3 – Affrancazione di palchi *versus* Godimento di palchi

LORENZO MANDELLI b. 9281 (marzo 1748-febbraio 1749)

AFFRACAZIONE da parte dei NN.HH. Grimani verso:						GODIMENTO da parte di Zaunne Fiorini verso:			
Data e Carta n.	Nomi dei contraenti	Capitale	Teatro	Palco n.	Atti	Data e Carta n.	Nome dei Contraenti	Capitale	Palco n.
27 mar. 1748 c. 23 v	N.H. Marc'Antonio Dolfin	d[uca]ti 2.050	San Samuele	pepian n. 7 I ord. n. 12 II ord. n. 6	Scrit[tura] pri[vata] 27 feb. 1744, not[tificata all'Ufficio dell'Essaminador] il 23 marzo 1746.	Nel progetto si legge: «Marco Antonio Dolfinio per li Palchi num. 3 Proscenio, e n° 13 ambi pepiano affermo.»			
						6 mag. 1748 c. 94 v.	Sig. Francesco Rotta	d. 1.900	I ord. n. 5
6 mag. 1748 c. 99	Iseppo Fanio erede del Sig. Titan Rapelli	Affrancazione di Livello d. 3.500		Gia. Bonzio 15 dic. 1738; not. 13 mar. 1739.		6 mag. 1748 c. 100 v.	Sig. Iseppo Fanio q. Pietro	d. 2.300	I ord. n. 15
7 mag. 1748 c. 106	Sig. Carlo Bariol di Sebastiano	d. 1.250	2 palchi al San Gio. Grisostomo	metà III ord. proscenio n. 34 [250 d.]	Bart. Mandelli 9 dic. 1741; not. 4 gen. 1741 m.v.	7 mag. 1748 c. 103	Sig. Carlo Bariol di Sebastian ¹²⁹	d. 2.200	II ord. n. 13
				Let. A pepian proscenio [d. 1.000]	Bart. Mandelli 8 gen. 1741; not. 9 gen. 1741				
7 mag. 1748 c. 110 v.	Sig. Giuseppe Mozzoni q. Floravante	d. 400	San Gio. Grisostomo	metà I ord. n. 27	Bart. Mandelli 1 feb. 1741				
						7 mag. 1748	Sig. Angelo Tramontin q. Zuanne	d. 2.200	II ord. n. 11

¹²⁹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, c. 105 v.: «Die dicta. Costituito avanti me Nodaro, e Testimonis l'infrascritti il sopradetto Signor Carlo Bariol, e volontariamente dichiara d'haver fatto il sopradetto Instrumento di Galdimento per nome, et interesse, e con proprij dennari dell'Illustrissimi Signori Bartholamio Berlendis quondam Camillo, et Gio. Berlendis quondam Piero, zio e Nipote rispettive per conto a metà de quali doverà rimaner il galdimento del sudetto Palco secondo ordine numero tredici, et a loro commodo, et incomodo rispettivamente non intendendo detto Signor Bariol averne per il Medesimo alcun beneficio, ne Malefizio et sic.»

						c. 111 v.			
8 mag. 1748 c. 116 v.	Sig. Antonio Triffoni Novello procuratore del N.H. Pietro Pasqualigo q. Vincenzo	d. 1.000	San Samuele	II ord. n. 23	Gia. Bonzio 27 set. 1747, not. 5 ott. 1747	8 mag. 1748 c. 114	N.H. Pietro Pasqualigo q. Vincenzo (procura del Sig. Antonio Triffoni Novello)	d. 2.000	II ord. n. 7 sporto in fuori
8 mag. 1748 c. 121	Signor Antonio Triffoni Novello q. Domenico	d. 970	4 palchi al San Gio. Grisostomo	IV ord. n. 16 [100 d]	Zua. Boldini 13 apr. 1734, not. 15 apr. 1734, scr. pri. 17 mag. 1730	8 mag. 1748 c. 118 v	Sig. Antonio Triffon Novello q. Domenico	d. 2.000 cor.	Pepian n. 27 sporto in fuori
				III ord. Proscenio Let. B [500 d.]	Boldini 12 giu. 1734, not. 17 giu. 1734				
				IV ord. N. 17 [d. 200]	Boldini 24 set. 1734, not. 27 sett. 1734				
				IV ord n. 18 [d 170]	Gia. Bonzio 8 mag. 1745, not. 15 mag. 1745				
10 mag. 1748 c. 141	Sig. Antonio Triffoni Novello q. Domenico	d. 1.000	Livello affrancabile		Gia. Bonzio 17 mar. 1742, not. 20 apr.				
						8 mag. 1748 c. 122	Sig. Ruggier Beccari q. Antonio	d. 2.000	II ord. n. 10 sporto in fuori
						12 mag. 1748 c. 154	Sig. Ruggier Beccari q. Antonio	d. 1.800	II ord. n. 28
						8 mag. 1748 c. 124 v.	Sig. Bortholamio Bernardi q. Pietro	d. 2.200	II ord. n. 21
9 mag. 1748 c. 127 v.	Sig. Mattia Zathari q. Lorenzo (per nome di Angela Maria Uberti)	d. 400	San Gio. Grisostomo [o San Samuele?]	II ord. N. 26	Pie. Zuccoli 13 apr. 1730				

9 mag. 1748 c. 130	Sig. Carlo Cenoti di Francesco	d. 1.100	Tre Palchi: due al San Gio. Grisostomo e uno al San Samuele	G.G IV ord. n. 12 [d. 250]	Gia. Bonzio 4 lug. 1739, not. 12 ago.	9 mag. 1748 c. 127 v.	Sig. Carlo Cenoti di Francesco	d. 2.000	II ord. n. 4 sporto in fuori
				G.G II ord. n. 30 [d. 600]	Ise. Uccelli 24 lug. 1742, not. 28				
				S. II ord. n. 11 [d. 250]	Gia. Bonzio 13 giu. 1745, not. 14				
9 mag. 1748 c. 131	Sig. Giuseppe Smith Console Britannico	d. 1.000	San Samuele	II ord. n. 26	Gia. Bonzio 20 feb. 1745, not. 26 mar. 1746	9 mag. 1748 c. 135 v.	Sig. Giuseppe Smith Console Britannico ¹³⁰	d. 2.100 [aggiunta d. 200]	I ord. n. 14 faccia [sostituito al n. 30 sporto]
						9 mag. 1748 c. 131 v.	N.D. Luchese Loredan Ruzini ¹³¹ consorte del N.H. Pietro Priuli	d. 2.300	pepian n. 31 proscenio
						10 mag. 1748 c. 138 v.	N.H. Angelo Grassi q. Paolo	d. 2.200	II ord. n. 20
						10 mag. 1748 c. 142 v.	Sig. Gio. Antonio Lamberti q. Zuanne e fratelli	d. 2.200	II ord. n. 14
27 mag. 1748 c. 269 v.	N.H. Zuanne Querini q. Polo Procurator	Lire 5.470	San Samuele	I ord. n. 29	Zua. Boldini 15 giu. 1732 (proroga Boldini 15 giu. 1735 e 26 mag. 1737), not. 27 ott. 1747	11 mag. 1748 c. 145 v.	N.H. Gio. Francesco Querini q. Polo Cavalier	d. 1.800	pepian n. 6
12 mag. 1748 c. 153 v.	Sig. Zuanne Mandelli q. Andrea	d. 1.000	San Gio. Grisostomo	I ord. n. 9	Ise. Mozzoni 2 gen. 1741	12 mag. 1748 c. 148 v	Sig. Zuanne Mandelli q. Andrea	d. 2.200	pepian n. 18

¹³⁰ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9282, c. 83 v. (9 maggio 1749, concambio). Infra *Appendice 8. Ricostruzione del San Samuele: trascrizioni dei documenti d'archivio*, punto 8, pp. 446-448.

¹³¹ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9282, c. 1 (1 marzo 1749): La N.D. Lucchese Loredan Ruzzini Priuli obbliga ducati 2.300 provenienti da un deposito fatto all'ufficio di Procurator dei NN.HH. Piero e fratelli Cassati con Costituito di Giro dell'8 giugno 1748, per l'istrumento rogato in atti Mandelli in data 9 maggio 1748.

						12 mag. 1748 c. 150 v.	N.H. Almorò Barbaro q. Alvise	d. 2.300	II ord. n. 33 primo proscenio
13 mag. 1748 c. 157	Sig.ra Eufemia Querini consorte di Mattia Querini	d. 1.000	2 palchi San Gio. Grisostomo	III ord. n. 20 e 33	Gia. Bonzio 20 mar. 1741, not. il 27				
						13 mag. 1748 c. 157 v.	NN.HH. Francesco e fratelli Baglioni	d. 2.200	pepian n. 19
						14 mag. 1748 c. 161 v.	Sig. Scipion Nasseti q. Camillo	d. 4.000	II ord. banda n. 5 e pepian faccia n. 21
18 mag. 1748 c. 232 v.	N.H. Alessandro Zen q. Marco	d. 600	San Gio. Grisostomo	metà palco pepian n. 13	Vet. Todeschini 25 novembre 1726	14 mag. 1748 c. 164 v.	N.H. Alessandro Zen q. Marco	d. 2.300	II ord. n. 31 proscenio
14 mag. 1748 c. 174	Sig. Giacomo Saletti Medico e Fisico	d. 8.600	d. 2.850	Per capitale somministrato ai Grimani in più volte		14 mag. 1748 c. 167 v.	Sig. Giacomo Saletti q. Orazio	d. 8.600	pepian nn. 10, 14, 15, 20 faccia
			d. 5.750	metà palco pepian n. 12 [d. 600]	Zua. Boldini 30 apr. 1735, not. 4 mag.				
			San Gio. Grisostomo	III ordine n. 30 [d. 200]	Boldini 4 apr. 1735, not. 4 mag.				
				III ordine pergoletto n. 17 e n. 35 [d. 900]	Boldini 1 set. 1735, not. 5 ottobre				
				III ordine n. 11 [d. 400]	Boldini 11 mar. 1735, not. 24 mag.				
				pepian nn. 3 e 4 [d. 1.500]	Boldini 4 apr. 1735, not. 24 maggio				
				n. 26 III ordine d. 200	Boldini 22 mag. 1738, not. 30 mag.				

				III ordine n. 28 [d. 200]	Boldini 28 mag. 1738, not. 30 mag.				
				III ordine n. 14 [d. 425]	Cessione del N.H. Vincenzo Correr: Ise. Uccelli 21 mar. 1743, not. 3 apr.				
			San Samuele	III ordine nn. 34 e 35 [d. 500]	Bonzio 21 lug. 1745, not. 25 ott.				
				III ordine n. 21 [d. 600]	Bonzio 2 set. 1745, not. 25 ott.				
14 mag. 1748 c. 170 v.	N.H. Girolamo Maria Balbi q. Mauro	d. 4.100	3 palchi al San Gio. Grisostomo [2.500 ducati]	pepian lettera A, II ordine n. 21, III ordine n. 32	Gia. Bonzio 1 sett. 1742, not. 19 set. 1742				
			2 palchi al San Gio. Grisostomo e 1 al San Samuele [1.600 ducati]	G. G. (II ordine n. 29, III ord. n. 19). S. (I ord. n. 8)	Gia. Bonzio 9 mag. 1741, not. 1 feb. 1742				
						14 mag. 1748 c. 171 v.	N.D. Paulina Contarini vedova q. N.H. Marco Contarini Cavalier	d. 2.300	I ord. n. 19 faccia
15 mag. 1748 c.181	N.H. Abbate Bortholamio Gradenigo q.	d. 7.400	San Gio. Grisotomo [d. 1.000]	pepian n. 19	Zua. Boldini 20 sett. 1734, not. 23	15 mag. 1748 c. 178	N.H. Abbate Bortholamio Gradenigo q. Gierolamo Procurator di San Marco ¹³²	d. 8.200	II ord. nn. 16, 22, 26, 27

¹³² ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, c. 19 (17 marzo 1750, Costituata): il N.H. Gerolamo Gradengo fu dell'III. Pietro Procuratore di S. Marco si costituisce al notaio e ai testimoni come erede testamentario del N.H. Bortholamio Gradenigo (16 marzo 1749, atti Marco Ginerini, pubblicato stante la morte il 7 gennaio 1749 *m.v.*). Nel testamento si cede a beneficio della N.D. Gaetana Gradenigo, consorte del N.H. Andrea Menotto, il palco numero 23 secondo ordine nel teatro di S. Samuele.

	Gierolamo Procurator di San Marco (procura Giacomo Moreni)		3 palchi al San Gio. Grisostomo [d. 4.400]	pepian lettera B, I ord. n. 17, II ord. n. 6	Istrumento 17 agosto 1742 Giacomo Bonzio, notificato il 20 agosto e il 3 ottobre				
			2 pachi al San Samuele [d. 2.000]	I ord. n. 4 e 28	Bonzio 7 dic. 1744 e 27 gen., not. 9 dic. 1744				
						16 mag. 1748 c. 188 v.	Sig. Conte Gio. Stefano Seriman q. Salvador ¹³³	d. 1.800	pepian n. 8 banda
						16 mag. 1748 c. 188 v.	N.H. Marc'Antonio Valier fu di ser Christoforo per conto anche del N.H. Anzolo Lion fu de ser Paolo.	d. 2.000	II ordine n. 30 sporto ¹³⁴
						16 mag. 1748 c. 191v.	Sig. Alvise Balbi di Marc'Antonio per li nomi che dichiarerà ¹³⁵	d. 2.300	II ordine proscenio n. 32
						17 mag. 1748 c. 195	N.H. Conte Lodovico Vidiman q. Zuanne	d. 2.300	II ord. n. 1 proscenio
17 mag. 1748 c. 198	N.H. Gio. Batta Albrizzi q. Alessandro	d. 500	San Gio. Grisostomo	pepian n. 24	Gia. Bonzio 6 nov. 1740, not. 22	17 mag. 1748 c. 199	N.H. Gio. Batta Albrizzi Procurator di San Marco fu di Alessandro	d. 2.300	I ord. n. 18 faccia
17 mag. 1748	Sig.ra Elena Ferro Zandolfi	d. 700	San Gio. Grisostomo	Pepian n. 4	Gia. Bonzio 4 feb. 1741, not. 7 set. 1746				

¹³³ ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9281, cc. 185v.-188v.: in data 22 maggio 1748 si trova un istrumento di costituito con il quale Seriman dichiara di aver agito per conto e volere del N.H. Marco Foscarini Cavaliere e Procuratore di San Marco del NH Nicolò Cavalier [si tratta del Foscarini futuro doge (1762-63): nel 1745 Pietro Foscarini, d'un ramo minore della sua famiglia, molto ricco e senza eredi, nominò Marco Foscarini suo erede universale. Assieme al denaro, il Foscarini iniziò a frequentare Elisabetta Corner, vedova di Pietro. Se non è certo che Elisabetta Corner fosse l'amante del futuro doge, certo è che furono legati per tutta la vita da un sentimento di forte amicizia]. ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9285, c. 81 v. (2 agosto 1752, Cessio): Marco Foscarini di Nicolò cede alla N.D. Elisabetta Cornaro vedova di Pietro Foscarini il godimento del palco numero 8 pepiano posto nel Teatro di S Samuele.

¹³⁴ A lato dell'istrumento si legge: «Die Veneris 27 Mensis Septembris 1748 / Nella quale si concambia il palco n. 30 secondo ordine sporto nel palco n. 24 sporto in fuori pur sempre secondo ordine».

¹³⁵ A lato dell'istrumento si legge: «24 aprile 1749 / Per cui il Balbi avrebbe fatto l'acquisto per il Sign. Lorenzo Rusteghella.» ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, c. 36 (30 aprile 1751): dichiarazione del Sig. Lorenzo Rusteghella che il godimento stipulato il 16 maggio 1748 tra Fiorini e il Sig. Alvise Balbi di Marc'Antonio, per il palco n. 32 proscenio secondo ordine, fu da costui contratto per nome del Conte Nicolò Gambara fu del Conte Carlo Antonio.

c. 202 v.									
						17 mag. 1748 c. 203	N.H. Gregorio Barbarigo q. Francesco	d. 2.400	I ord. n. 32 proscenio
17 mag. 1748 c. 206	N.H. Alvise primo Contarini del N.H. Cavalier Zorzi	d. 2.350	San Gio. Grisostom [d. 1.050]	pepian n. 20	Gia. Bonzio 27 sett. 1736, not. il giorno seguinte	17 mag. 1748 c. 207	N.H. Alvise primo Contarini del N.H. Cavalier Zorzi	d. 2.000	pepian n. 7 sporto in fuori
			San Samuele [d. 1.300]	pepian nn. 1 e 19	Bonzio 1 giu. 1742, not. 20 apr. 1744				
18 mag. 1748 c. 210	N.H. Pasqual Malipiero q. Anzolo	d. 1.000	San Gio. Grisostomo	Il ord. n. 6	Fra. Arduini 17 lug. 1743, not. 20				
						18 mag. 1748 c. 211 v.	N.D. Maria Vendramina vedova q. N.H. Conte Carlo Zanobio	d. 2.300	pepian proscenio n. 32
						18 mag. 1748 c. 215	N.H. Pietro Duodo q. Francesco	d. 2.100	I ord. n. 4 sporto
						18 mag. 1748 c. 218	N.H. Pietro Gradenigo q. Vincenzo Procurator	d. 2.100	I ord. n. 7 sporto
						18 mag. 1748 c. 221	Sig. Ignazio Grimani per conto della N.D. Marina Memo Bonvicini	d. 2.000	pepian n. 30 sporto (invece di pepian n. 29)
						18 mag. 1748 c. 225	N.H. Carlo Pisani Cavalier e Procuratore per sé, fratelli e nipoti	d. 2.500	I ordine n. 17 pergoletto
						18 mag. 1748 c. 229	N.D. Laura Corner Querini Cavaliera	d. 2.200	pepian n. 12 (invece di pepian n. 30)

19 mag. 1748 c. 233	Sig. Bartholomio Zanchi q. Francesco	d. 250	San Gio. Grisostomo	IV ord. n. 13	Zua. Boldini 28 mag. 1738 atti di				
						20 mag. 1748 c. 234	N.H. Gio. Thomà Mocenigo Soranzo q. Francesco	d. 2.300	II ord. n. 3 proscenio
20 mag. 1748 c. 241	N.H. Francesco Loredan q. Andrea	d. 620	San Gio. Grisostomo [d. 400]	III ord. n. 11	Zua. Boldini 17 lug. 1734	20 mag. 1748 c. 237 v.	N.H. Francesco Loredan q. Andrea per nome suo, del fratello e del nipote	d. 2.400	I ord. n. 31 proscenio
			San Gio. Grisostomo [d. 220]	III ord. n. 30	Boldini 2 ott. 1734				
20 mag. 1748 c. 243	N.H. Zuanne Loredan q. Andrea, per sé, fratello Francesco e Andrea q. Gierolamo suo nipote (eredi di Zuanne Loredan q. Lunardo)	d. 1.300	San Gio. Grisostomo	pepian n. 2	Bar. Mandelli 20 mar. 1734				
20 mag. 1748 c. 244	N.H. Piero Grimani q. Marin	d. 1.032	San Samuele	II ord. n. 13	Gia. Bonzio 30 set. 1746	20 mag. 1748 c. 244 v.	N.H. Piero Grimani q. Marin	d. 2.400	II ord. n. 17 pergoletto
						21 mag. 1748 c. 248	N.H. Vincenzo Capello q. Andrea	d. 2.200	II ord. n. 15 faccia
						21 mag. 1748 c. 251	N.H. Antonio Donà q. Zuanne	d. 2.200	II ord. n. 18 faccia
22 mag. 1748 c. 261 v.	N.H. Rugier Soderini q. Gio. Antonio	d. 1.155	San Samuele [d. 800]	II ord. n. 12	Scr. pri. 15 feb. 1741, Ise. Uccelli 16 mag. 1746 (proroga 22 mar. 1747), not. il giorno seguente	22 mag. 1748 c. 258 v.	N.H. Rugier Soderini q. Gio. Antonio	d. 2.000	pepian n. 24 sporto
			San Samuele [d. 355]	metà palco II ord. n. 29	Gia. Bonzio 23 mar. 1747				

25 mag. 1748 c. 267	N.H. Gaetano Gradenigo q. Gerolamo Procurator di San Marco	d. 3.110	San Gio. Grisostomo [d. 110]	IV ord. n. 20	Zua. Boldini 13 apr. 1734 e 2 set. 1741, not. 16 apr.	25 mag. 1748 c. 263 v.	N.H. Gaetano Gradenigo q. Gerolamo Procurator di San Marco per la N.D. Gaetana Gradenigo Minotto sua figlia	d. 4.000	II ord. n. 12 e pepian n. 28
			San Gio. Grisostomo [d. 1.800]	I ord. n. 21	Gia. Bonzio 22 dic. 1742, not. 18 gen. 1742 m.v.				
			San Samuele [d. 1.200]	pepian nn. 10 e 11	Gia. Bonzio 9 set. 1743, not. 10 ott. 1747				
25 mag. 1748 c. 269	N.D. Christina Dursere Consorte del N.H. Gaetano Gradenigo	d. 600	San Gio. Grisostomo	pepian n. 28	Zua. Boldini 18 mar. 1735, not. 17 giugno				
30 mag. 1748 c. 274	N.H. Antonio Zorzi q. Gabriel	d. 600	San Gio. Grisostomo	pepian n. 4	Bar. Mandelli 21 giu. 1738, not. 3 luglio; Ise. Uccelli 2 giu. 1740, not. 14				
31 mag. 1748 c. 275	N.D. Contessa Eleonora Corner relicta q. N.H. Lorenzo Gabriel	d. 3.000	San Gio. Grisostomo	pepian n. 10, II ord. nn. 24 e 30	Gia. Bonzio 2 giu. 1744, not. il giorno seguente				
						5 giu. 1748 c. 276 v.	N.H. Anibale Fonte q. N.H. Pier Zuanne	d. 2.200	pepian n. 22
						6 giu. 1748 c. 279 v.	N.H. Pietro Correr q. Zuanne	d. 2.300	pepian n. 2 proscenio
						17 ago. 1748 c. 294	Sig. Antonio Triffon Novello q. Domenico	d. 2.000	pepian n. 4 sporto
						7 sett. 1748 c. 372 v.	Sig. Alberto Pezzi q. Andrea per conto del Sig. Ruggier Beccari q. Antonio	d. 1800	II ordine n. 6 (4 anni)
11 sett. 1748 c. 380	Sig. Bortolamio Bernardi q. Pietro, come cessionario del Sig. Antonio	d. 700	San Samuele	pepian n. 16	Scr. pri. 30 dic. 1741, Ise. Uccelli 21 ott. 1747, not. 15 sett. 1747	11 sett. 1748 c. 381	L'ill.mo Signor Bortholamio Bernardi q. Signor Pietro	d. 2.100	n. 10 sporto I ordine (5 anni)

	Girardi q. Francesco								
16 set. 1748 c. 388	N.D. Elisabetta Cornaro relicta e procuratessa del N.H. Pietro Foscarini	d. 5.000	livello affrancabile		Bar. Mandelli 14 mar. 1739	16 set. 1748 c. 386	N.D. Elisabetta Cornaro relicta q. N.H. Pietro Foscarini Procuratore di San Marco	d. 2.300	I ord. n. 16
17 set. 1748 c. 394 v.	N.H. Gierolamo Vendramin q. Andrea	d. 500	San Gio. Grisostomo	pepian n. 27	Zua. Boldini 23 mar. 1733, not. 8 apr. 1733				
17 set. 1748 c. 395	N.H. Gierolamo Vendramin q. Andrea (Commissario testamentario q. N.D. Elisabetta Vendramin consorte del N.H. Pietro Primo Capello)	d. 10.000	Livello affrancabile		Ott. Malipiero 11 set. 1744				
						19 set. 1748 c. 406 v.	NN.HH. Angelo e Giulio fratelli Contarini da Mula q. Domenico (procura Antonio Triffon Novello q. Domenico)	d. 2.200	II ord. n. 19
						23 set. 1748 c. 409	Angelo Vecchia	d. 1.800	II ord. n. 23
						17 dic. 1748 c. 433	N.D. Contarina Contarini relicta q. N.H. Alvise Mocenigo Valier	d. 2.300	I ordine n. 12 in faccia (5 anni)
20 dic. 1748 c. 438 v.	Sig. Carlo Cenotti	d. 1.400	San Samuele	pepian n. 29 [d. 400] IV ord. nn. 11, 12, 20 e 21 [d. 800]	Ott. Malipiero 2 ago. 1744, not. 4 agosto Gia. Bonzio 15 nov. 1745, not. 9 dic. 1745	20 dic. 1748 c. 436	Sig. Carlo Cenotti per sé e per chi da lui dichiarato	d. 2.100	I ord. n. 11 (per 5 anni)

				IV ord. n. 15 [d. 200]	Bonzio 19 nov. 1745, not. 9 dic. 1745				
16 gen. 1749 c. 459 v.	N.H. Nicolò Berlendis q. Zan Giulio	d. 3.400	San Gio. Grisostomo	II ord. n. 20 [d. 900]	Bor. Mandelli 19 mag. 1740, not. 27 mag. 1740	16 gen. 1749 c. 460 v.	N.H. Nicolò Berlendis q. Gio. Giulio	d. 4.100	pepian n. 11 (5 anni), I ord. n. 23 (5 anni)
				II ord. n. 18 [d. 750]	Bonzio 17 ott. 1743, not. 23				
			San Samuele	II ord. n. 18 [d. 350 grossi 20]	Gia. Bonzio 17 giu. 1740, not. 18				
				I ord. n. 2 [d. 1000]	Boznio 13 mag. 1745, not. 21				
						1 feb. 1748 (m.v.) c. 480 v.	Sig. Conte Andrea de Cassis q. Christofolo	d. 2.000	II ord. n. 30 sporto (3 anni)
						4 feb. 1748 m.v. c. 494 v.	Sig. Antonio Codognato q. Simone per nome suo e dei suoi fratelli	d. 2.000	pepian n. 23
26 feb. 1748 (m.v.) c. 505	Sig. Paulo Bertoli q. Domenico	d. 2000	San Samuele	I ord. n. 21 [d. 1.200]	Gia. Bonzio 27 gen. 1745, not. 12 mag. 1746	26 feb. 1748 (m.v.) c. 506	Sig. Paulo Bertoli q. Domenico	d. 3.700	pepian n. 26 e I ord. n. 6
				pepian n. 10 [d. 800]	Bonzio 13 gen. 1745 e 27 del detto mese, not. 12 mag. 1746				
27 feb. 1748 (m.v.) c. 508 v.	N.H. Lodovico Francesco Manin q. Lodovico	d. 3000	San Gio. Grisostomo	I ord. lettera B proscenio	Bor. Mandelli 19 feb. 1732, not. 21	6 mag. 1748 c. 97	N.H. Conte Alvise Manin q. Lodovico	d. 2.400	I ord. n. 3

LORENZO MANDELLI b. 9282 (1 marzo 1749- 28 febbraio 1750)

AFFRACAZIONE da parte dei NN.HH. Grimani verso:						GODIMENTO da parte di Zaunne Fiorini verso:			
Data e Carta n.	Nomi dei contraenti	Capitale	Teatro	Palco n.	Atti	Data e Carta n.	Nome dei Contraenti	Capital e	Palco

14 mar. 1749 c. 10	N.H. Barnardo Manin q. Francesco	d. 7.700 e lire 16	Capitale consegnato per mezzo dell'Ufficio de Procuratori (3 mar. 1749)		Ise. Uccelli 22 dic. 1741 e 18 lug. 1743.				
15 mar. 1749 c. 13	Sig. Gerolamo Spaciani procuratore di Angela Carriera vedova di Antonio Pellegrini	d. 300	San Gio. Grisostomo	III ord. n. 11	Gia. Bonzio 20 marzo 1731, not. 12 mag.				
2 apr. 1749 c. 43	Sig. Zuanne Antonini q. Antonio, procuratore di Zuanne Schiavo q. Pietro	d. 900	San Gio. Grisostomo	pepian n. 11	Gia. Bonzio 4 mar. 1732, not. 11 mag. 1733				
30 apr. 1749 c. 75	Sig. Iseppo Bertella q. Giorgio procuratore di Domenica Astori rel. di Zan Giacomo Hertz	d. 500	San Gio. Grisostomo	III ord. n. 12	Zua. Boldini 2 ago. 1732, not. 11.				
20 mag. 1749 c. 88	Sig. Giuseppe Tartagna procuratore della N.D. Pisana Comer Consorte del N.H. Alvise Mocenigo al presente ambasciatore dal pontefice	d. 2.000	San Gio. Grisostomo	I ord. n. 14	Zua. Boldini 1733				
23 mag. 1749 c. 98 v.	N.H. Alvise Contarini primo di ser Zorzi Cavalier	d. 2000	San Samuele	Pepiano n. 11 I ord. n. 11	Gia. Bonzio 17 apr. 1744, not. 20				

28 mag. 1749 c. 103 v.	Sig. Francesco Agresta q. Antonio ¹³⁶	d. 250	San Gio. Grisostomo	III ord. n. 8	Emi. Velano 21 apr. 1736, not. 24				
29 mag. 1749 c. 105	Sig. Sebastiano dall'Asta di Gio. Antonio	d. 1.500	San Samuele	III ord. n. 14, II ord. nn. 34 e 35	Gia. Bonzio 19 feb. 1745, not. 21 mar. 1746	29 mag. 1749 c. 106	Sebastiano dall'Asta di Gio. Antonio per se e per i nomi che dichiarerà	d. 1.900	I ord. n. 29 (3 anni)
31 mag. 1749 c. 112 v.	Sig. Nicolò Orsetti procuratore del N.H. ser Lunardo Dolfin q. Piero	d. 600	San Gio. Grisostomo	n. 30 II ordine	Gia. Bonzio 1 ott. 1729, not. 5				
		d. 600	San Gio. Grisostomo	pepian n. 31	Gia. Bonzio 10 dic. 1729, not. 29 ¹³⁷				
2 giu. 1749 c. 116 v.	N.H. Alvise Contarini primo del N.H. Zorzi Cavalier e il Sig. Nicolò Orsetti procuratore del N.H. Lunardo Dolfin	d. 1000	San Gio. Grisostomo	pepiano n. 11	Zua. Boldini 23 mag. 1733, not. 1 giu.				
2 giu. 1749 c. 118	Sig. Mattio Zattari q. Lorenzo	d. 400	San Samuele	II ord. n. 30	Pie. Zuccoli 13 feb. 1729				
6 giu. 1749 c. 119	Sig. Antonio Fianello q. Cristoforo e Zuanne Zannoni	d. 1.700	Per 9 palchi al San Gio. Grisostomo	Soffitta nn. 9-10 - 11-5-let. A-22- 24- 28-29	Scr. pri. 16 giu. 1745	6 giu. 1749 c. 119 v.	Sig. Antonio Fianello q. Cristoforo per se e per i nomi che dichiarerà	d. 1.900	I ord. n. 28
12 giu. 1749	N.H. Piero Garzoni q. Francesco	d. 1.800	Livello Affrancabile		Pie. Zuccoli 23 feb. 1736, not. 16 mar. 1737	12 giu. 1749 c. 130	N.H. Piero Garzoni q. Francesco facendo come commissario del fu N.H. Paulo Antonio Labia	d. 2.300	II ord. n. 2 proscenio

¹³⁶ Come cessionario del N.H. Gio. Batta Semenza fu di ser Michiel Angelo Secondo e come procuratore del N.H. Zorzi suo fratello e della N.D. Isabella Rossi sua madre e N.H. Iseppo Semenza suo zio paterno.

¹³⁷ Qual Sig. [Francesco] Ferrari poi con costituito rogato in atti Carlo Gabrielli 1 febbraio 1729 *m.v.* dichiara di aver fatto detto instrumento per conto, nome e denari del N.H. Lunardo Dolfin fu di Piero.

c. 129 v.	commissario del fu N.H. Paulo Antonio Labia								
18 giugno 1749 c. 141	Sig. Iseppo Agazzi q. Francesco, anche per nome di Carlo suo fratello	d. 800	San Samuele	pepian n. 26	Gia. Bonzio 28 ago. 1747, not. 4 set.	18 giu. 1749 c. 141 v.	Sig. Iseppo Agazzi q. Francesco	d. 2.200	pepian n. 16 (per 2 anni)
						19 giu. 1749 c. 144	Sig. Ruggier Beccari q. Antonio	d. 3.600	II ord. n. 8 e 9 (per quattro anni)
26 lug. 1749 c. 168	Sig. Zuanne Michieletti di Tomaso	d. 150	San Gio. Grisostomo	IV ord. n. 19	Gia. Bonzio 4 ott. 1730				
2 ago. 1749 c. 184	N.D. Contarina Contarini rel. del N.H. Alvise Mocenigo Valier	d. 1.500	San Gio. Grisostomo	II ord. proscenio Let. B	Bar. Mandelli 13 mar. 1734, not. 24				
2 ago. 1749 c. 184 v.	N.H. Coriolano Piovene q. Antonio	d. 1154 lire 20	San Samuele	IV ord. n. 14 [d. 354 lire 20] III ord. n. 25 [d. 800]	Gia. Bonzio 18 set. 1745, not. 27 Gia. Bonzio 19 mar. 1746, not. 18	c. 185v 2 agosto 1749	Il NH s Coriolano Piovene fù del NH s Co Antonio	D 1.900	n. 26 primo ordine per tre anni
4 ago. 1749 c. 188	Sig. Antonio Ferraccina q. Antonio	d. 354 lire 20	San Gio. Grisostomo	III ord. n. 9	Pie. Zuccoli 27 ago. 1729, not. 10 sett.				

LORENZO MANDELLI b. 9283 (2 marzo 1750- 27 febbraio 1751)

AFFRACAZIONE da parte dei NN.HH. Grimani verso:						GODIMENTO da Zaunne Fiorini verso:			
Data e Carta n.	Nomi dei contraenti	Capitale	Teatro	Palco n.	Atti	Data e Carta n.	Nome dei Contraenti	Capital e	Palco
						18 mar. 1750 c. 20	Sig. Zuanne Bossatini q. Marco e Francesco Sornaldi q. Gi.o Batta per nome suo, fratello e sorella	d. 1.800	Pepian n. 5 banda (5 anni)

						24 apr. 1750 c. 48 v.	Sig. Cornino Baietti di Gio. Batta	d. 950	metà palco I ord. n. 8
--	--	--	--	--	--	-----------------------------	------------------------------------	--------	------------------------------

LORENZO MANDELLI b. 9284 (2 marzo 1751- 27 febbraio 1752)

AFFRACAZIONE da parte dei NN.HH. Grimani verso:						GODIMENTO da Zaunne Fiorini verso:			
Data e Carta n.	Nomi dei contraenti	Capitale	Teatro	Palco n.	Atti	Data e Carta n.	Nome dei Contraenti	Capitale	Palco
						2 apr. 1751 c. 32 v.	N.D. Virginia Trevisan relicta del fu N.H. Zaccaria Canal Cavalier e Procurator di S. Marco	d. 1.800	Pepian n. 9 (1 anno)
26 mag. 1751 c. 56	N.H. Andrea da Lezze q. Andrea	d. 1.900	Livello affrancabile		Nic. Fedrici 16 mar. 1634	16 mag. 1751 c. 46 v.	N.H. Andra da Lezze q. Andrea e per i NN.HH. Fratelli	d. 1.900	I ord. n. 9 (5 anni)

LORENZO MANDELLI b. 9285 (2 marzo 1752-9 ottobre 1752)

AFFRACAZIONE da parte dei NN.HH. Grimani verso:						GODIMENTO da Zaunne Fiorini verso:			
Data e Carta n.	Nomi dei contraenti	Capitale	Teatro	Palco n.	Atti	Data e Carta n.	Nome dei Contraenti	Capitale	Palco
17 aprile 1752 c. 17 v.	N.H. Pasqual Malipiero q. Angelo	d. 1.000	San Gio. Grisostomo	I ord. n. 26	Gia. Bonzio 20 ott. 1738, Fra. Domenici 11 mag. 1744				

Appendice 10

Ricostruzione del Santi Giovanni e Paolo: trascrizione dei documenti d'archivio

PUNTO 1

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, cc. 51v-55v (*Presentatio Contracto*) [minuta b. 9350, fasc. 34].

Die Lune 27 Mensis Aprilis 1750

Il Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne ha presentato a me Nodaro alla presenza delli Testimonii infrascritti la presente Carta affermando esser un Contratto privatamente seguito tra esso Sig. Fiorini da una parte, et li NN.HH. Ser Ferigo, e fratelli Morosini dall'altra Pregandomi registrarlo in atti miei a perpetua memoria, e dargliene copie autentiche per valersene nell'occorrenze, et è del seguente tenore cioè

Adi p[ri]mo Aprile 1750

Con la presente privata Scrittura, che valer debba come se fosse rogata da mano di Pubblico Nodaro di questa Città si dichiara qualmente li NN.HH. ser Ferigo, e Fratelli Morosini furono de ser Domenico danno, et in affitto concedono per anni Vintinove, da rinnovarsi ogni 29 anni, al Sig. Zuanne Fiorini q Zuanne un Terreno con Fabriche di Teze di loro ragione in Contrada di S. Marina attasso [?] il distrutto Teatro detto di SS. Gio[vanni] e Paolo, qual Terreno si ritrova al presente affittato alli Sig.ri Gaetano e Fratelli Marsilii per Ducati ottantasei [86] all'anno, et ciò con le condizioni, e patti contenuti ne seguenti Capitoli

P[rim]o Dovrà il Sig. Fiorini pagare annualmente ai NN.HH. Morosini l'annuo affitto di Ducati Centotrenta [130] corr[en]ti da L 6:4 l'uno, di sei mesi in mesi sei sempre anticipati, e per ogni rinovazione d'affittanza ogni 29

[c. 52r] anni, come pure alla sottoscrizione della presente Libre vintiquattro [24] di Cera lavorata senza che mai li possa essere accresciuto detto affitto, dovendo l'affittuale sudetto assegnare la riscossione di detti D[uca]ti 130 corr[en]ti a detti NN.HH. Morosini dalle Scole Grandi livellati di questa città sopra capitale libero investito, che renda al quattro per cento [4%] li sudetti D 130 all'anno.

2 do In ogni e qualunque caso Pubblico e privato d'evizione di Capitale, o minorazione di prò doverà esser sostituito da detto Sig. Fiorini o aventi causa da esso altro assegnamento in Scuola, o Arti come sopra a piacere di detti NN.HH. Morosini, ond'habbia ad esser sempre immancabile a detti NN.HH. Morosini la riscossione annuale delli sudetti Ducati Cento trenta [130] correnti e perciò oltre il d[ett]o Terreno di loro ragione, sarà sempre obbligato ogni Fondo Libero spettante a detto affittuale, e così il Fondo rovinoso del vicin Teatro in essa Sig. Fiorini pervenuto coll'Istrumento 11 giugno 1749 ed ogni e qualunque Fabrica che sopra detti Fondi potesse esser fatta costruire.

3° Le Fabriche delle Teze sono di ragione delli Sig. Gaetano e Fratelli Marsilii esistenti al presente in detto Terreno, doveranno essere assunte dal sudetto Sig Fiorini affittuale per intendersi, e pagarle a detti Sig. Fratelli Marsilii come tra di loro fosse

[c. 52v] convenuto e così per il Credito tengono di D 380 correnti verso detti NN.HH. Morosini doverà restar a peso di detto Sig. Fiorini per esser da lui pagato come sarà con esso Sig. Marsilii convenuto, e ciò a contemplazione della presente affittanza dovendo far tener a detti NN.HH. Morosini le ricevute di Saldo, e dovute quietanze dalli Sig. Marsilii suddetti.

4° Succedendo evizione di d[ett]o Terreno, o spoglio per parte, e fatto Morosini, o aventi causa da essi, in tal caso saranno tenuti detti NN.HH. Morosini heredi, e successori loro pagare tutte le Fabriche, che in esso Terreno con la fede della presente affittanza si costruissero a tenore di quanto fosse stato speso giusto le Polizze giurate e saldate, che esibite fossero da detto Sig. Fiorini affittuale, o aventi causa da esso a detti NN.HH. Morosini Eredi, e successori loro quando però siano consistenti, e ben mantenute, e così li detti D[ucati] 380, che haverà pagato alli detti Sig. Marsilii, quali D 380 saranno pure rissarciti nel solo caso, che l'evizione del Terrenno sud[ett]o seguisse dentro li primi anni 29, dovendo per altro essere sempre rissarcito delle spese fatte da esso Sig. Fiorini in ogni tempo e caso per le Teze al presente esistenti ipotecando detti NN.HH. Morosini ogni sorte de Beni liberi di loro

[c. 53r] ragione presenti, e venturi especialm[en]te quelli provenienti dal Testamento del fu N.H. ser Domenico fu loro Padre.

5° Sarà in [non comprendo parola] libertà di d[ett]o Sig. Fiorini di far fabricar ad ogni suo voler sopra detto Fondo e Terreno ogni, e cadauna sorte di Fabriche di Muro, e di Tavole in qualsi sia tempo, senza, che mai da d[et]ti NN.HH. Morosini eredi, e successori loro possa essere contradetto, o impedito, non dovendo però inferir pregiudizio, o servitù alle Fabriche vicine di ragione di detti NN.HH. Morosini, restando sempre in libertà a med[esi]mi di fare in quelle ogni alzimento, e quanto le paresse osservate sempre le dovute legali distanze, e di non portar pregiudizio o servitù alle Fabriche di detto Sig. Fiorini.

6° Venendo detto Sig. Fiorini in rissoluzione di demolir il Stabile sopra la Teza, o Granaro di ragione di detti NN.HH. Morosini, ora affittato alli NN.HH. Sier Michiel e fratelli Grimani furono de ser Zan Carlo, e di ridurlo

in altra forma sia in libertà di farlo, previo però il farsi rinunciare da detti NN.HH. Grimani l'affittanza che tengono da detti NN.HH. Morosini, quali saranno tenuti confermarla a detto Sig. Fiorini, e in di lui nome con l'istesse prerogative, condizioni, anzianità, e patti, che tengono

[c. 53v] detti NN.HH. Grimani nel qual caso però doverà detto Sig. Fiorini cautare essi NN.HH. Morosini per la scossione delli D[ucati] 75 cor[ren]ti e la regalia, d'un paro Pernici dovuto pagarsi ogn'anno da detti NN.HH. Grimani per detto Granaro, così che essi D[ucati] 75 e Pernici siano inmancabili ogn'anno a detti NN.HH. Morosini, ed in oltre doveranno esser fatti disegni, e modelli dello stato presente a piacere di detti NN.HH. Morosini a spese di detto Sig. Fiorini per esser rimesso il tutto come s'attrova nella forma med[esi]ma in caso di storno della presente affittanza, e in qualunque caso, e tempo per colpa [?] di detto Sig. Fiorini e avanti causa da esso, e suoi rappresentanti, il quale però non sarà tenuto a ciò fare in caso di evizione come sopra.

7° Se saprà il Fondo del distrutto Teatro acquistato dal med[esi]mo Sig. Fiorini dal Mag[istra]to ecc[ellentissi]mo de Provveditori di Comun li 11 giugno 1749, e di sua particolar ragione, ne venisse costruito un nuovo per cui devono stare detti NN.HH. Morosini alle antiche Carti, e Convenzioni con li NN.HH. Grimani, però resta dichiarato anche con la presente, che succedendo tal rifabrica e ritrovandosi a Recitare Opere in Musica come negl'anni successivi al 1668, sino al 1714

[c. 54] doveranno restar contenti essi NN.HH. Morosini di quanto fu stabilito, e convenuto in dette antiche Carte sin l'anno 1663, cioè del libero ingresso alla Porta per tutti di sua sola Casa, ed dell'uso, e possesso d'un Palco Proscenio 2d° ordine affermando in tutto e per tutto le med[esi]me, e rinunciando in tal caso all'accordo provisionale delli D[uca]ti 120 seguito li 21 maggio 1749, e presentato al Magistrato ecc[ellentissi]mo di di Petizion, con p[?]esto però, che se per caso si tralasciasse in qualche anno dalle recite stabilite in dette antiche Carte, habbia in tal caso ad haver luoco il Provisionale sudetto 21 maggio 1749 e per tutto quel tempo solamente, che si mancasse dal recitare come sopra, rattificando detto Sig. Fiorini le Convenzioni stesse, e Contratto Provisionale sudetto anco quanto al fatto proprio, ed in propria specialità a tenore del Costituto 27 7mbre 1749 salvi annotato al Mag[istra]to Ecc[ellentissi]mo del Proc[urato]r di Comun, e da essi NN.HH. Morosini accettato.

8° Se poi in detto nuovo Teatro si Recitasse ancora nella Fiera dell'Assensione, doveranno in tal caso essi NN.HH. Morosini rillasciare a detto Sig. Fiorini D[uca]ti dieci [10] corr[en]ti del corpo delli D[ucati] 130 sudetti per ogni volta che seguissero Recite in detta staggione, salvo però in tal caso le antiche Carte, e Convenzioni sudette, e privilegi in esse descritte a favore, et interesse di Ca' Morosini.

[c. 54v] 9° In caso, che per parte di detto Sig. Fiorini si mancasse ad una, o più delle convenzioni sudette, corisponsioni d'affitti, Regalie e manutenzioni de patti in esse Carte vecchie stabiliti e spetialmente in quella 1663, restino in tal caso Patroni essi NN.HH. Morosini d'obligare detto Fiorini al riprisino delle Fabriche loro di Granaro, e restituzione di Terreno ora da essi NN.HH. Morosini con la presente affittato come sopra per il che doverà d[ett]o Sig. Fiorini far fare li Modelli, e disegni come si è detto di sopra.

X.mo La presente scrittura doverà haver il suo principio, et il suo effetto doppio mesi sei dalla sostituzione di esse e mentre dalli SS.ri Marsilii sia liberato il detto Terreno dalle Tavole, che in esso esistono e siano effettuati gl'impegni, e condizioni tutte nella presente espresse, e dichiarite, e fatto l'assegno dell'annuo affitto sopra Capitale libero investito sopra le Scole Grandi, o Arti, come sopra, senza le quali cose, sarà la presente nulla e di niun valore come se fatta non fosse.

Alla manutenzione di quanto nella presente fu espresso, convenuto, e dichiarato, s'obligano detti NN.HH. Morosini con heredi e successori loro con cadauna sorte de Beni suoi presenti

[c. 55r] e venturi, e così detto Sig. Fiorini ogni sorte de Beni suoi presenti e venturi et in particolare il Capitale libero che sarà a favore di detti NN.HH. Morosini investito, et ipotecato per la riscossione de sudetti affitti, ed in oltre ogni fondo libero, e Fabriche sopra esso di d[ett]a ragione e sarà la presente sotos[crit]ta dalle Parti alla presenza di due Testimonii, dovendone esser fatte due simili per poter essere anco registrate in atti di Publico Nod[ar]o a piacere delle Parti Sudette

Ser Ferigo Morosini fu de ser Dom[eni]co affermo

Tomaso Morosini aff[er]mo quanto di sopra

Francesco Morosini aff[er]mo q[uanto] s[opra]

Giovanni Fiorini affermo

Giulio Garzadori fui presente Testimonio

Antonio Nani fui presente Testimonio

Presentibus Rivialti in scriptoria mea D. Iosepho Mazzoni q. Floravantis et d. Antonio Brancalioni fil. Natalis Aurifficie [?] Testibus.

Die Lune 27 Mensis supra dicti Constituto avanti me Nod[ar]o e Testimonii infrascritti il soprascritto Sig. Zuanne Fiorini, e volontariamente dichiara che il Sopras[critt]o Contratto seguito tra esso Sig. costituente da una et li NN.HH. ser Ferigo e fratelli Morosini dall'altra de di primo Aprile corr[en]te e presentato in atti mie il giorno sud[det]to haver quello fatto et intender che correr habbia per li nomi

[c. 55v] che dichiarirà non volendo in quello quanto alla sua spetialità rissentirne in alcun tempo mai in beneficio ne Maleffizio di sorte alcuna

Actum Venetiis Rivialti in Scriptoria mea presentibus S. Iosepho Mazzoni q. d. Floravantis et D. Antonio Brancalioni filis Natalis Aurifficie [?] Testibus.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, c. 31 (Peritorum ellectio) [minuta b. 9350, fasc. 16].

Die Sabbati 4 Mensis Aprilis 1750

Constituiti avanti me Notaro, e Testimonii infrascritti li SS[igno]ri Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne da una, et Sig. Gaetano Marsilii q[uonda]m Zuanne per nome suo e fratelli dall'altra et in esecuzione del convenuto col Capitolo terzo della privata scrittura seguita il primo aprile corrente seguita tra i NN.HH. ser Ferigo e Fratelli Morosini da una, e detto Zuanne Fiorini dall'altra con cui fu concesso in affitto per anni vintinove [29] da rinnovarsi ogni vintinove [29] anni, il Terreno con Fabbriche di Tezze di ragione di detti NN.HH. Morosini attacco il distrutto Teatro in Contrada di S. Marina [c. 31v] detto di S. Gio e Paolo ora tenuto in affitto da detti Marsili, con le condizioni come in detta scrittura, tra le quali fu stabilito in detto terzo Capitolo di essa, che le Fabbriche delle Tezze sono di ragione di detti Sig. Marsili esistenti in detto Terreno abbiano ad esser assunte dal med[esi]mo Sig. Fiorini per intendersi, e pagarle a d[etti] Sig.ri Marsilii come tra di loro fosse convenuto, e così il Credito tengono li med[esi]mi di D[uca]ti 380, e con quei patti che in essa scrittura si legono, e perciò essendosi intesi detti SS. Constituenti di doversi prima di tutto far stimare il vero valore delle dette Tezze da due Periti da ellegersi uno per parte li quali in caso di discordia debbano ellegger il 3° non sospetto alle parti che abbiano in loro coscienza a stimare le Fabbriche di Tezze sudette per esser poi pagate da detto Sig. Fiorini assieme con detti D[uca]ti 380, nelle forme, che poi saranno tra essi SS.ri Fiorini, e Marsilii stabilito e convenuto, così al presente sono divenuti alla nomina delli loro Parti cioè il Sig. Francesco Costa per parte e nome di detto Sig. Fiorini, e il Sig. Paulo Rossi per parte e nome di detti Sig. Marsilii rimanendosi intieramente ne medesimi et in caso di discorsia nel terzo che da essi Periti venisse elletto non sospetto come sopra, promettendo le parti stesse di [c. 32] stare a quanto da Periti medesimi fosse giudicato, e di non contravenire mai alle stime stesse, quali doveranno essere dalli stessi Periti presentato in atti miei a perpetua memoria per esser qui sotto registrato Actum Venetiis Rivialti in Scriptoria mea presentibus D. Iosepho Mozzoni q. Dne Floravantis et D. Melchior Framello fil. And.a Auiriff [?] sie Testibus.

Segue le Perizie sudette

Die Mercurii 20 Mensis Aprilis supradicti

Il Sig. Gio. Batta. Gafforello ha presentato a me Nod[ar]o alla presenza delli Testimoni infrascritti la presente Carta et è una Perizia seguita in ordine al soprascritto Constituto in Atti miei de di 4 Aprile corr[en]te che sia registrata sotto il med[edi]mo et è del seguente tenore cioè.

L.D. A[di] 27 Aprile 1750 N.a

In virtù del Constituto dichiarato nella Scrittura fatta negl'atti del Ill[ustriss]imo Sig. Lorenzo Mandelli Publico Nod[ar]o quale dichiara che dovendosi fare una perizia di due Teze tenute ad affitto dalli Sig. fratelli Marsilii furono eletti due Publici Peritti, uno de quali è il Sig. Francesco Costa per una parte, et il Sig. Paulo Rossi per l'altra, e per eseguire a quanto dichiara la medesima scrittura fu elletto Sig. Gio. Batta. Gafforello per terzo d'ambe le parti per dovere unitamente considerare

[c. 32v] diligentemente il valore delle sopra accennate Tezze, e ritrovandole costruite con suoi Pilastri di pietre cotte, e fra un pilastro e l'altro le sue ponte in piedi di legni overo Tosgni [?] di Larese, con sue filagne sopra, le sue cadene che compone il Coperto con suoi luminalli, il tutto coperto con suoi coppi; si ritrova poi da un lato delle med[esi]me Tezze corrispondente alla Cale un Seraglio overo pure di Tavole ordito con sue ponte in guedio [?] e trasversalmente, et altri pare che dividono le istesse con suoi ponti di Larese e così da noi il tutto considerato, giudichiamo unanimi e Concordi debbino importare il valore del tutto Ducati corr[en]ti quattrocento ottanta dico

D 480

elitto per parte del Sig. Zuanne Fiorini Io Gio. Francesco Costa P.o P.o Aff[ermia]mo ut supra

Io Paulo Rossi P.o P.o elitto per parte delli Sig.ri Marsilii aff[er]mo ut supra

Io Gio. Batta Gafforello elitto per terzo aff[er]mo ut supra

Fine di detta Perizia come sopra registrata

Presentibus Rivialti in Scriptoria mea D[omin]o Iosepho Mozzoni q. D[omin]o Floravantis et D[omin]o Carlo Bariolfilio Sebastiani Testibus.

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9283, c. 96 (Intimatio) [minuta, b. 9350, fasc. 54].

Die Matis 2 Mensis Junij 1750

Scrittura del Sig. Zuanne Fiorini da lui med[esi]mo presentata acciò sia registrata nell'atti miei et intimata come in quella del tenor della quale segue cioè

Facendo risposta il Sig. Zuanne Fiorini q. Zuanne alla scrittura estragiudiziale presentata negl'atti del Sig. Iseppo Uccelli N[odaro] V[eneto] A[di] 29 mag[gi]o passato per parte e nome delli SS.ri Gaetano e Fratelli Marsili, dice lo stesso di non aver mai dissentito del giusto, ed esser pronto a quanto egli può convenire, esaminate le carte, e le condizioni di esse per l'accordato rilascio da detti Sig. Marsilii del terreno ingombrato da Tavole, e concesso in affitto con la solenne convenzione al med[esi]mo Sig. Fiorini, per anni 29 rinnovabile di 29 in 29 anni, e con li patti che in essa si legano espressi con li NN.HH. ser Ferigo, e Fratelli Morosini, assentita da detti SS.ri Marsilii, e che sarà intieramente

[c. 96v] eseguita ne convenuti termini con gli stabiliti esborsi, e con qual più, che sarà di giustizia a senso delle Carte med[esi]me. Tanto ad ogni buon fine, et effetto si lascia intendere, senza alcun suo preg[iudizi]o, e la pres[en]te sarà reg[istra]ta negl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Veneto.

PUNTO 2

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9284, fasc. sciolto.

Die Sabbati 22 Mensis Jannuriis 1751 [m.v.]

Il Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne con la presenza et assenso delli NN.HH. ser Ferigo et ser Tomaso fratelli Morosini furono del ser Dom[eni]co e come Proc[urato]r esso N.H. ser Tomaso del N.H. ser Fran[ces]co altro fratello ha presentato a me Nod[ar]o infra[scrit]to alla presenza delli Testimoni inf[rscrit]ti al presente progetto sottoscritto di proprie Mani cosi del d[ett]o Sig. Fiorini che delli detti NN.HH. Fratelli Morosini insieme con due Fogli uno seg[na]to A altro seg[na]to B. Pregandomi registrarlo in atti miei a perpetua memoria e rilervarlo in forza di Publico Istromento et è del seguente tenore cioè

[...]

[aggiunta successiva:] Adi 9 Aprile 1753 Venezia

Ho ricevuto io Franc[esc]o Bognolo Architetto dalli Sig.ri Nodari Deputati all'Archivio delle Scritture del Archivio de Notari Morti il Disegno di un Teatro che fu presentato in Atti del q[uonda]m D. Lorenzo Mandelli.

L. X @ [Adi]15 Gennaro 1751/52 Venezia

Fra li diversi Teatri, che da più d'un Secolo fiorirono in questa Ser[enissi]ma Dominante il più rinomato si rese q[ue]llo eretto in Contrada di S. Marina detto di SS[anti] Gio[vanni] e Paolo molti anni prima, che si edificasse l'altro egualmente famoso a S. Gio[vanni] Grisostomo, i quali per le particolari, e distinte rappresentazioni de' Drammi in Musica, sempre sostenute con Nobiltà, e decoro furono celebrati da tutto il Mondo.

Vedendosi però rovinato, e tottalm[ente] distrutto negl'anni prossimi decorsi il primo, e cosi pure ridotto l'altro in presente ad uso di Commedie, per cui è incerta la speranza di potersi per ora più avere recite cosi decorose al Publico s'è aperto l'additto di studiare il modo più facile d'erigerne un altro più magnifico, e distinto di tutti pur a SS[anti] Gio[vanni] e Paolo sopra fondo, ove anticamente esisteva ancora Teatro, ed ora concesso dalli NN.HH. ser Ferigo, ser Tomaso, e ser Francesco Fratelli Morosini furono de ser Dom[eni]co propriet[r] di d[et]to Fondo, ad uso, e libera disposizione del Sig. Zuanne Fiorini q[uonda]m Zuanne, e per l'oggetto di detta nuova erezione di Teatro, in cui con il minore aggravio ed incomodo della Nobiltà, e de' particolari, anzi con loro vantaggio a distinzione di tutti gl'altri Teatri possa sostenersi col decoro di questa Città la continuazione in esso perpetuam[ente], com'è universal desiderio, dell'Opera in Musica serie, e nobili, come si praticò per il passato nelli due mentovati Teatri, escluse sempre in questo le Commedie, e le Opere buffe, che mai potranno in esso introdursi.

Dovendosi per tanto dare un saggio al Publico dell'idea, con l'esposizione d'un vantaggioso progetto, e per cui possa rendersi facile il modo di tale nuova erezione, e della continuazione sicura delle recite d'Opera sud[det]te; Quindi è che detto Sig. Zuanne Fiorini col mezzo della presente privata Scrittura, che sarà registrata negl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[e]to come autore di tale impresa, e dispositore assoluto a tal uso del Fondo stesso, viene ad eccitare li NN.HH. tutti di questa Città, ed altri Particolari ancora a voler concorrere con la sottoscrizione alle condizioni ne' seguenti Capitoli contenute, quali accettate si dovrà senz'altro passare all'erezione del Teatro med[esi]mo, e sola annessa giusta il disegno formato dal Sig. Francesco Bognolo Architetto, e che sarà eseguito in tutte le sue parti dal Sig. Antonio Visetti, volendosi sperare, che sia d'aggradimento commune, e di lustro maggiore d'ogni altro Teatro d'Italia.

Primo. Il Teatro adunque sarà composto di quattro Ordini, ed il Peppiano in eminenza alzato di Palchi 31 o 33 per Ordine, cioè un Pergoletto di mezzo, sei Proscenj, dieci di faccia, e li rimaneti di Banda giusto d[et]to disegno, e con le giuste innalterabili misure di lunghezza, altezza, e larghezza in esso a Palco, per Pacho descritte, dovendo avere le due Scale di pietra, ed esser dipinto di perfetto gusto nel più breve possibile termine, e dentro il giro di mesi dieci otto prossimi avvenire, ed in appresso una magnifica sala, che servir possa ad uso d'una Nobile Bottega d'acque corrispondente al primo Ordine, per maggior comodo de' concorrenti, ed a ricreazione, e passeggio della Nobiltà, o per qualche di loro propria festa di ballo, esclus'in essa in ogni tempo qualunque sorte di giuoco, niuno eccettuato.

2do Si principierà però a recitare in detto Teatro nel prossimo venturo anno 1753, con libertà di far recitare ancora, previe le pub[blich]e licenze nella Fiera dell'Ascensione, sempre però Opere Serie in Musica Nobili, e decorose, e non altrimenti.

3zo Tutti quelli, che intendessero concorrere all'Impresa sud[det]ta doveranno sciegliere qual Palco, che più fosse di loro piacere, da esser dichiarito con la sottoscrizione della presente, e con l'esborso di d[ucati] 1.100 cor[rent]i dico mille, e cento per cadauno ne' modi, e forme, che saranno qui espresse, dichiarandosi, che siccome il numero de Palchi disponibili del Peppiano, Primo, e Secondo Ordine non dovrà esser maggiore delli ottanta, e non più; restando cosi prefisso, e chiuso il numero de' medesimi, eccettuando in d[et]ti 3 ordini il Palco Pergoletto di faccia primo ordine, risservato ad uso di NN.HH. Morosini, il Palco Pergoletto 2do Ordine disponibile con affittanza d'anno in anno, e cosi li quattro Palchi contrassegnati con li num. 14.15.17.18 in d[et]to primo ordine di

faccia riservarsi per i Pubblici oggetti per l'estrazioni solite farsi d'anno in anno per li Ambasciatori salve le consuete contribuzioni, e li Num. 4 e 28 del Peppiano a libera disposizione del detto Sig. Fiorini perpetuamente, e per farne ogni suo libero volere.

4to Subito, che seguite saranno le sottoscrizioni tutte delli 80 interessati sud[detti], e dentro il giro di mesi tre da principiarsi col primo di Marzo Venturo, doverà dal Corpo de' medesimi in Consorzio uniti ellegersi con la pluralità de' voti la Pressidenza di tre Soggetti in figura di Pressidenti Direttori della Fabbrica, uno de' quali con titolo ancora di Cassiere a piacere di d[et]ti 80 ed in mano del med[esi]mo saranno esborsati da tutti essi 80 ducati cinquecento [500] cor[ren]ti dico D[ucati] 500 fra otto giorni susseguenti a detta elezione quali uniti tutti li d[et]ti 80 Interessati concor[ren]ti formano la summa di d[ucati] 40.000, parte de' quali, cioè ducati dodici mille cinquecento cor[ren]ti d[ucati] 12.500 doveranno esser da pred[et]to Cassiere investiti con l'intervento ancora di d[et]ti NN.HH. Morosini, e con l'assistenza di d[et]to S. Fiorini, ne' pub[blici] Depositi, Scole grandi, o Arti di questa Città, per subrogare li prò de' medesimi alle rendite de' stabili dei NN.HH. Morosini sud[det]ti concessi per tal fine, a tal uso, che devono diroccarsi per tal erezione di Teatro, quali rendite sono di D 500 circa che è appunto il prò proveniente da d[et]to Capitolo di D[ucati] 12.500, e li altri ducati vintisette mille cinquecento d[ucati] 27.500 cor[ren]ti, che vengono a formare la sud[det]ta summa di d[ucati] 40.000 doveranno esser tutti dal d[et]to Sig. Cassiere esborsati, e somministrati per la Fabbrica stessa a conto de' materiali, legname, Periti assist., ed Operarj tutti, che con polizze tansate dal Sig. Francesco Bognolo Perito destinato alla Fabbrica, e sottoscritte da uno di d[et]ti tre Pressidenti saranno di volta in volta esibite.

5to. Il rimanente esborso, che sarà d'altri ducati seicento d[ucati] 600 cor[ren]ti per cadauno di d[et]ti 80 Doverà esser fatto da concorrenti, terminata, che sarà la Fabbrica del Teatro, e dentro del Mese di Genaro 1752/53 m.v. depositati, e scritti nel Pub[blico] Banco Giro al Cassiere del Consorzio del d[et]to Teatro per esserne di questi investita dal sud[det]to con l'assistenza come sopra la summa di d[ucati] 37.500 a cauzione del contratto presente, e come sarà spiegato nel seguente Capitolo, e gl'altri ducati dieci mille cinquecento [10.500] a disposizione del sud[det]to Sig. Cassiere della Fabbrica per l'intiero adempimento della medesima Teatro, Sala, e Luochi, annessi, giusto il sopradetto disegno, e per la Pittura del med[esimo] Dotte di scena, ed attrezzi inservienti ad essa da esser contati dal sud[det]to Cassiere con l'ordine stesso, che si è divisato delli altri d[ucati] 27.500, quali uniti alli sud[det]ti d[ucati] 10.500 formano la summa di ducati trenta otto mille cor[ren]ti d[ucati] 38m[ille] per l'oggetto della Fabbrica stessa di cui sopravanzando dinaro sarà ancor questo investito a maggior vantaggio dell'Impresa sud[det]ta, ed a tal fine sarà presentato un distinto Bilancio dal sud[det]to Sig. Cassiere con le polizze, e ricevute del speso terminata la Fabbrica negl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nod[ar]o Ven[et]o a cognizione di tutti li sud[det]ti 80 Interessati il qual conteggio sarà tenuto dal d[et]to Sig. Fiorini, dicchiarendosi, che non seguendo ne' tempi, e modi sud[det]ti li pred[etti] esborsi, restino li diffettivi decaduti dal benefittio della scelta, e del primo esborso fatto colla sottoscrizione della presente.

6to Adempiti, che saranno d[et]ti intieri esborsi, ed eseguite le investite sud[det]te, cioè la prima di d[ucati] 12.500 per la rendita annua dovuta a Ca Morosini, e l'altra di d[ucati] 37.500 doverà andar il prò sopra Capitale d'anno in anno con le reinvestite de' medesimi, e per anni 34 continui susseguenti che s'intenderanno principiati l'anno 1753 – il primo di Marzo, e terminati con l'anno 1785 tempo in cui sarà agromento con li prò, e prò di d[et]ti pro il capitale sudetto di d[ucati] 37.500 a d[ucati] 138.770. dico ducati cento trenta otto mille settecento settanta cor[ren]ti, come dall'ingionto conteggio Fog. A appare ed allora tutti li 80 concorrenti in d[et]to anno 1785 ad un medesimo tempo saranno affrancati intieram[en]te delli d[ucati] 1.100 da cadauno d'essi esborsati in presente.

7mo Dibattuti per tanto d[ucati] 88m[ille] dalla pred[etta] summa delli d[ucati] 138.770 resterà allora un capitale di ducati cinquanta mille settecento settanta dico d[ucati] 50.770 di questi doveranno esser perpetuam[ente] Investiti d[ucati] 50.000 a cauzione del presente contratto, perche dei pro', che anderà d'anno in anno correndo doveranno estrarsi a sorte ogn'anno due grazie di d[ucati] 500 l'una cor[ren]ti à favore di due di d[et]ti 80 Interessati Eredi, e Successori loro in infinito, con quel metodo, et ordine, che sarà da med[esimi] Stabilito per d[et]ta estrazione sino a tanto, che li stessi vorranno, che ciò abbia a continuare, e come espressam[ente] si dicchiara nelli Capitoli 12 e 22 susseguenti, restando li rimanenti prò per anni sei susseguenti investiti a maggior vantaggio dell'Impresa, e doppo per adempimento delli contratti seguiti con li NN.HH. Morosini sud[det]ti perpetuam[en]te ogn'anno, che si reciti in d[et]to Teatro, et a norma del Conteggio Formato nel Fol. B e li restanti ducati settecento settanta [770] del Capitale a favore d'esso Sig. Fiorini, quali contratti saranno sempre mantenuti, et osservati in tutte le sue parti.

8vo Li sud[det]ti 80 Interessati de Palchi cosi disposti s'intenderano sempre nel possesso, e godimento del Palco loro perpetuam[ente], avendo massime ius in re p[er] la Fabbrica col di loro proprio denaro costrutta, e con tutto che abbino rimborsato il suo Capitale saranno sempre con loro Eredi, e Successori suoi assoluti dispositori potendo d[et]ti Palchi vendere, donare, permutare, ipotecare, e di essi dispore, come di cosa sua propria, libera, et espedita, in ogni tempo, e caso con le azioni, ragioni, e ius, che sopra essi hanno, o potessero avere in perpetuo, ma con li patti però sempre del presente progetto.

9no Anco li Palchi del 3zo e 4to ordine, esclusi pergoletto 3zo ordine li due proscenj num[er]o 1 e 31, e li due di faccia num[er]o 11 e num[er]o 21 in d[et]to Ordine, con li due Saloncini sopra li Proscenj nel 4to ordine risservati a libera disposizione perpetuamente anche questi del sud[det]to S. Fiorini per farne ogni suo libero volere, quelli rimanenti tutti potranno esser disposti nel seguente modo, nel giro però di mesi tre venturi da principiarsi al primo giorno di Marzo prossimo; cioè con l'esborso, o sia regalo di ducati trecento d[ucati] 300 cor[renti] per cadauno di quelli del 3zo ordine e ducati duecento d[ucati] 200 cor[renti] per cadauno di quelli del 4to ordine, dovendo il terzo d'esso prezzo passare liberam[ente] in mano del d[et]to S. Cassiere dentro otto giorni dopo la di lui elezione, come sopra per regalo ed ingrandim[en]to della Fabbrica, per cui non occorrendo tal soldo doverà esser fatto investire a vantaggio perpetuo dell'impresa, come s'è espresso nel Capitolo 5to e li altri due terzi saranno da tutti esborsati nel mese di Genaro 1752/53 per esser questi pure investiti dal d[et]to S. Cassiere con l'assistenza come sopra, ed il prò d'essi d'anno in anno a maggior vantaggio dell'impresa sud[det]ta, ma condizionato però tal Capitale dei due terzi sud[det]to a di loro cauzione, per il qual esborso resteranno tali concor[ren]ti perpetuam[ente] al godim[en]to del Palco scelto in detti due Ordini, e con le inf[s]crit[ite] condizioni, ne questi si intenderanno compresi nel num[er]o delli 80 sud[det]ti, q[ua]li non potranno mai disporre del Palco rispettivo, che solo col mezzo di affittanze, restando sempre per loro d[et]to Capitale investito; ne venendo in detto giro di tempo fatta scelta resteranno in potere dell'impresa tutti li rimanenti Palchi, che non fossero statti scelti, per esser questi solamente affittati d'anno in anno, e di stagione in stagione, come sopra, et a cauzione anch'essi del presente contratto, escluse le vendite de medesimi, o godimenti in qualunque tempo, passati, che siano d[et]ti mesi tre.

10mo E se per parte di Cà Morosini seguisse per impossibile per qualche escogitato caso, e vizione, o spoglio d'esso Teatro, e Fabbriche dentro li d[et]ti 34 anni, o dopo, e in qualunque altro tempo, resterà cautato l'interesse de' Capitalisti sud[det]ti con le investite delli sudetti d[ucati] 37.500, e pro' dipendenti da med[esi]mo, che potranno esser invase in tal caso, e divise unitam[ente] tra di loro, ancor'alli d[ucati] 12.500 sud[det]ti, e al ritratto delle Fabbriche del Teatro, e Sala, che venissero pagate, e ciò con l'ordine stesso, che sarà espresso nel Capitolo 12 della presente salve le investite delli due terzi delle somme a quelli, che avessero scelti Palchi nel 3° e 4° Ord[in]e che ritorneranno in tal caso a di loro libera disposiz[i]one.

11mo In Caso d'Incendio di Teatro, che Dio tenga lontano, sarà sempre continuato il metodo suespresso per rimborsare l'intero Capitale a cadauno degl'Interessati, e per l'estrazioni susseguenti delle grazie come sopra, e tornandosi esso Teatro a refabricare averanno detti 80 Interessati de' Palchi, e quelli del terzo, e quarto ordine il ius dell'Aria, e del sito ora scelto in godimento, onde rimettere cadauno il suo rispettivo Palco con quelle condizioni, che fossero allora tra essi convenute, et accordate.

12mo Se passati anni 40 venissero in opinione detti 80 Interessati di rissecare l'Impresa sud[det]ta, senz'attendere all'estrazione delle grazie annue stabilite, e vender d'accordo, o cedere ad altri il Teatro stesso, e Sala con la divisione de' Capitali investiti, e ritratto delle Fabbriche medesime possano farlo a loro piacere, e con l'assenso dei 5 sest di essi, dividendo però nel seguente modo, cioè d[ucati] 25m[ille] cor[renti] investiti a favore di Ca' Morosini, unitamente agli altri d[ucati] 12.500, che in tutti fanno d[ucati] 37.500, oltre il Palco primo ordine di faccia Pergoletto, per il qual Capitale abbiano sempre a ricavare li d[ucato] 500 per il fondo concesso presentem[ente] e d[ucati] 1.000 accordati a medesimi in oltre dopo detti anni 40 ogn'anno però, che si reciti, e come appare da d[et]to Fol[i]o B, e salva la prelazione a d[et]ti NN.HH. Morosini a pari prezzo di chi ne facesse l'acquisto; tutto il rimanente per, e delle investite, e di quanto si ricavasi dal Teatro, e Sala, doverà esser diviso in cinque parti, una delle quali a libera disposizione di d[et]to Sig. Fiorini, Eredi, e Successori suoi, o di chi da esso fosse ordinato, oltre li Palchi dal med[esi]mo a sua disposizione risservati, e le altre quattro parti divisibili egualm[ente] fra d[et]ti 80 Interessati a suo piacere, restando anco in tal caso le investite fatte di quelli del 3° e 4° ordine a di loro disposizione.

13zo Perché poi vi sia sempre sicurezza di recite, e vi si ritrovi una congrua Dotte per l'aperta continua di d[et]to Teatro, saranno tenuti tanto li d[et]ti 80 Interessati, q[uan]to q[ue]lli del 3^{zo} e 4^{to} ordine, che averanno scelti Palchi con il metodo sud[det]to esborsare ongni anno, che si reciteranno Opere in Musica in Autunno, e Carnevale li qui in fine stabiliti prezzi, per censo del loro Palcho, col riflesso alla situazione rispettiva de' Palchi med[esimi], e purché si recitino Opere in Musica seria, e nobili, come sopra, e non altrim[en]ti, e l'esborso delle rispettive somme doverà esser fatto pontualm[en]te mettà nel mese di 7mbre, e l'altra mettà nel Mese di Genaro susseg[uen]te ogn'anno, che si reciti, come sopra senza ritardo, o contradizioni veruna in mano del Cassiere, che sarà destinato dalli 80 sud[det]ti.

14to Saranno elletti d'anno in anno dal N[umero] delli sud[det]ti 80 Interessati sei soggetti fra essi in figura di Pressid[enti], e Cassiere di d[et]to Teatro, da esser scelti dal mag[gior] num[er]o d'essi nel mese di 7bre nella sud[det]ta Sala vicina al Teatro, e q[ue]sti elletti n[on] averanno per quell'anno obbligo alcuno di contribuzione per il loro rispettivo Palco, e saranno esenti dal censo, potendo però cadauno d'essi alla sottoscriz[i]one della p[rese]nte rinunciare per sempre a tale elezione, ed al beneficio del Carrito, che in tal caso

sarà disposto fra gl'altri, che non averanno sottoscritto con tali risserva, e questi doveranno solo invigillare, e soprintendere con l'assistenza al sud[det]to Sig. Fiorini, che condurrà l'Impresa sud[det]ta per la buona condotta del Teatro, proteggendo il med[esi]mo, onde non succedano in alcun tempo sconcerti, e disordini, ma siano eseguite le regole nella presente descritte.

15to Chi non pagasse ponteualm[ente] a tempi sud[detti] la summa stabilita sarà escluso dal pr[ese]nte progetto, e perderà l'uso del di lui Palco, per quell'anno, che non pagasse, restando la disposizione del Palco stesso all'Impresa.

16to Con tale esborso d'annuo censo tutti quelli, che averanno Palchi nel Teatro med[esi]mo del num[er]o delli 80 sud[det]ti potranno conseguire dentro però il mese di 9mbre ogn'anno, che si reciti sino al num[er]o di 300 Big[liet]ti da Porta per cadauno pagabili a lire una, e soldi dieci per ogni Biglietto, e quelli del 3zo e 4to Ordine sino alla summa di 150 per uno a detto prezzo di L[ire] una, e soldi dieci come sopra, restando poi ad arbitrio del Conduttore dell'Impresa, e delli sei Pressidenti sud[det]ti di fissare per gl'altri tutti, che non fossero interessati il prezzo alli Big[lietti] da Porta, che sarà conciliato d'anno in anno di Commune interesse, e secondo la qualità delle Compagnie de' Virtuosi, che saranno stabilite col parere di detti sei Pressidenti, et in caso di recite nella Fiera dell'Ascensione potranno conseguire li med[esimi] il terzo di d[et]ti Big[lietti] al prezzo sud[det]to di L 1:10, e non più.

17mo Li Scagni si pagheranno li seguenti prezzi inalterabilm[ente], cioè tutte le prime recite d'Opera nuova, e l'ultima recita di Carnovale L 4 l'uno, tutte le Domeniche L 2 l'uno, l'altre sere poi L 1 l'uno.

18vo Li Sevitori, escluse le Femine, saranno introdotti gratis nel loco destinato sotto il giro de' Palchi, ne Potrà alcuno d'essi esser introdotto in Platea senza Big[lietto] di Scagno, a risserva delle solite Livree, e servitori della Casa ducale, e delle Corti dovendo tutti gl'altri d'essi, niun eccettuato, che volessero introdursi in Platea indispensabilm[ente] Pagare il Big[lietto] del Scagno.

19mo Se qualche anno si recitassero Opere in Musica, come sopra in tempo della Fiera dell'Ascensione li sud[det]ti interessati né Palchi saranno tenuti esborsare la mettà di quello pagano per Auttuno, e Carnevale da esser esborsato, come sopra nel Mese di Aprile di quell'anno, che seguir dovesse tal recita, e con tutti li patti, e condizioni sudette, restando anco in libertà di cadauno di rinonciare per detta Stagione il Palco e all'Impresa.

20mo E se per qualche escogitato caso si volesse per impossibile contro l'istruzione presente, e patti stabiliti far recitare qualch'anno in esso Teatro Commedie, ovvero Opere Buffe, invece di Opere serie, e Nobili in Musica, in tal caso li 80 Interessati sud[det]ti, e quelli del 3° e 4° Ordine non saranno tenuti ad alcuna contribuzione per quell'anno, che seguisse tal sorta di recite, e goderanno gratis li loro Palchi, agi per patto espresso.

21mo Durante la vita del sud[det]to Sig. Fiorini il Teatro stesso sarà da lui, o da chi da esso fosse dicchiarito in sua vece condotto, col metodo nella presente espresso, sciogliendo lo stesso col consiglio, e parere sempre delli sei Pressidenti le Comp[agnie] de Virtuosi, Ballerini, Suonatori, e cosi ogn'altra sorte di persone inservienti al Teatro med[esimo], ad ogni suo piacere, quando da alcuno d'essi 80 Interessati non si volesse assumer l'impresa stessa, e far andar il Teatro con le migliori Compagnie, e con spese più grandi, nel qual caso sarà sempre da med[esimo] a cadaun d'essi dopo il p[ri]mo anno rinonziata, previo il regalo ogn'anno allo stesso di D[ucati] 500 cor[ren]ti, oltre li Palchi gia risservati per lui come sopra; rinonziando a chi n'assumesse l'incarico la porzione dell'utilità provenienti da d[et]ta Impresa e come sarà dicchiarito nel Capitolo 23, e la disposizione assoluta della med[esima] con tutti gl'impegni però qui espressi, e dicchiariti; potendo quelli d'essi 80 ch'assumessero d[et]ta Impresa aggiungere, e stabilire tra d'essi tutte quelle Leggi, regole, e facilità, che fossero conciliate per la più perfetta sua direzione, e sussistenza a mag[gior] decoro della Città.

22do Doppo la morte di d[et]to Sig. Fiorini resterà in possesso, ed uso pieno unitamente alla Sala, Bottega, e Ingressi di d[et]ti 80 Interessati dalli di cui sei Pressidenti d'anno in anno sarà fatto ogni di loro volere per far seguire le recite, e la disposizione dell'Impresa stessa col metodo qui dicchiarito, e con tutte le condizioni qui espresse, e cogl'oblighi dal med[esimo] assunti per occasione di d[et]to Teatro, e come fosse dal Consorzio d'essi 80, meglio allora fra medesimi conciliato del loro interesse, vedendosi stabilita per il Teatro stesso dai Palchi disposti di sicura Dotte la summa di ducati sei mille D[ucati] 6.000 circa cor[ren]ti oltre altri Palchi disponibili con affittanze Big[lietti] da Porta, Scagni, Botteghini, utilità di Feste da Ballo, Stampe, et altri proventi, che fanno sicura l'impresa sudetta per cui la spesa ogn'anno da farsi dovrà essere di ducati tredici in quattorredici mille circa [13.000 / 14.000] senza la spesa occor[rente] per le Feste di Ballo, e volendosi assumere dopo la morte di d[et]to Sig. Fiorini dalli NN.HH. Morosini, Eredi, e Successori loro resti a medesimi risservata la prelazione con li precisi, impegni, patti, e condizioni del p[rese]nte progetto, e non altrimenti.

23zo Tutto il soldo proveniente dalle contribuzioni dei Palchi, affittanze annue de non disposti, Big[liet]ti da Porta, e Scagni, affitti de' Botteghini, civanzi [?] del ritratto delle Feste di Ballo, che potessero farsi in sala con

se publ[iche] sovrane permissioni, et a disposizione delli sei Pressidenti ed altre utilità provenienti dal Teatro doverà tutto esser posto in cumulo in un Scigno in mano del Cassiere sud[det]to da esser chiuso a tre chiavi una delle quali appresso il med[esi]mo l'altra appresso uno delli sei Pressidenti, la terza appresso il Conduttore dell'Impresa per valersene alle occorrenze delle recite, perche in fine detratto il pagamento di Virtuosi, Ballerini, Suonatori, Assist[enti] Pittori, Operari, sfadigenti, con le altre spese tutte occorrenti all'impresa stessa, l'avanzo sia diviso nel modo seguente, cioè due di esse parti a disposizione del sud[det]to Conduttore, e l'altra in deposito a guardia delle recite avvenire, et investita a maggior vantaggio dell'impresa med[esi]ma, e delli 80 Interessati, cadendo il tutto dopo la di lui morte a beneficio, e disposizione del Consorzio med[esimo], come s'è dichiarato nel Capitolo 21, et in caso di perdita, che non si crede, non doveranno esser d[et]ti 80 Interessati ad alcun danno soggetti, dovendosi osservare d'anno in anno il metodo suespresso, e le regole nella presente contenute.

24to Succedendo, che per divietto Pub[blico], o altro accidente non si recitasse in esso Teatro non saranno detti interessati tenuti ad alcun esborso, e tutta via conseguir dovranno doppo li anni 34 sudetti la loro affrancazione, succedendo sempre ogn'anno, ancorche non si recitasse l'estrazione delle due grazie dei d[ucati] 500 sud[det]ti, che sarà sempre fatta per mano delli detti sei Pressidenti nel mese di Marzo ogn'anno nella Sala sudetta, e a loro piacere.

25. Se per il corso di sei anni continui si lasciasse di recitare in d[et]to Teatro, e si rilevasse artificiosa la sospensione, e per difetto del Conduttore, in tal caso sia in libertà delli 80 Interessati sud[det]ti, di voler far seguire le recite a loro arbitrio con quei modi, che crederanno, o di rissecare l'impresa invadendo dopo li anni 40 sud[det]ti li depositi, e le investite per farne ogni di loro valere, ed in tutto, e per tutto, come si è detto nel Capitolo 12 circa l'ordine della divisione di detti Capitali, e investite in ogni tempo, e caso, che quella dovesse seguire, rispetto massime a Ca' Morosini, escluso il 5to risservato in d[et]to Capitolo al sud[det]to Conduttore, q[uan]do per sua mancanza, o difetto restasse per detti anni sei successivi chiuso il Teatro, e non altrimenti.

26to E siccome il Titolo de' Palchi, o per successioni, o per Testamento, o per Dotte, o per altro titolo può trasfondersi in più persone, così resta dichiarato, che un solo per cadaun Palco abbia da figurare, benche in più persone vi fosse la rappresentanza, dovendo esser sempre il num[ero] dei soli 80 del Consorzio, e non più ad oggetto di sfuggire le confusioni, per il che il maggiore d'età sarà prescelto, passando egli inteso a parte con gl'altri rappresentanti, così per patto espresso.

27mo Per aversi ancora un qualche dettaglio della Compagnia, e del metodo di essa dichiara, che questa doverà esser sempre composta di sei Virtuosi di musica almeno, e così N[umero] 10 Ballerini delle migliori al possibile, e secondo le circostanze dell'Impresa, degl'anni correnti d'essere tutti cambiati d'anno in anno a piacere del Conduttore sud[det]to, e col consiglio sempre delli sei Pressidenti sopra il Teatro med[esimo], come si è dichiarato, onde resti appagato il Consorzio d'una buona scelta ogn'anno, e sia d'universale contento.

28mo Il Scenario doverà esser fatto ogn'anno con dodici scene nuove almeno, il vestiario, l'Orchestra, e tutte le decorazioni saranno delle più particolari, e distinte, dichiarandosi ancora, che il numero delle recite non dovrà esser minore di 60, ogn'anno ed a piacere del sud[det]to Conduttore, col consiglio, e soprintendenza delli sud[det]ti sei Pressidenti.

29no Nel giro di mesi tre da principarsi il primo giorno del venturo Mese di Marzo doverà esser il pr[ese]nte Progetto sottoscritto da chi intendesse concorrere nel num[ero] delli 80 sud[det]ti, passato il qual termine s'intenderà del tutto spirato, e sarà in libertà del d[et]to Sig. Fiorini di fare sopra il d[et]to Fondi, e del Teatro stesso, che si fabbricasse tutto ciò, che fosse del di lui mag[gior] interesse.

30mo E perché il presente riesce un solo contratto con euguali condizioni per tutti, benche relativo a più persone contrahenti, ed a più Instro[menti] che doveranno esser tutti rogati per atti del Sig. Lorenzo Mandelli N[odaro] V[eneto] a spese de concurr[enti], resta perciò dichiarato, che tutti, quelli, che scieglierano nel periodo di d[et]ti mesi tre, conottando con la sua firma nella presente Scrittura, il numero, et ordine, che desidera dovranno tutti godere un equal, e simile privileggio, ed anzianità, per render eseguiti li patti sud[det]ti, senza poter pretender quello, che averà scielto, e sottoscritto primo alcuno anzianità di titolo, o diritto di pagam[en]to sopra il Palco di quello, che sarà stato posteriore nella scelta, dovendo perciò la nottificazione da farsi al Mag[istra]to Ecc[ellentiss]imo dell'Esam[inador] della pr[ese]nte Scrittura servir egualmente a tutti che nella medesima saranno sottoscritti, e che al solo num[ero] di 80 saranno accettati dichiarandosi nulli se altri Istromenti potessero farsi in qualunque modo oltre li 80 sud[det]ti, e per quelli del 3to, e 4to ordine entro li sud[det]ti tre mesi.

E per Maggior osservanza de Capitoli tutti nella pr[ese]nte Sc[rittura] di Progetto espressi, e contenuti e che mai sarà alli patti de med[esimi] contravenuto in qualunq[ue] tempo, e dissentito da alcuno, sarà il p[rese]nte sottos[critto] da cadauna delle Parti sud[det]te alla pr[ese]nza di due Testim[on]i sott'obligaz[ione] in forma.

Io Ferrigo Morosini affermo quanto sopra

Io Tomaso Morosini affermo quanto sopra come procuratore ancora del Sig. Francesco Fratello appare procura in atti N[odaro] Uccelli
 Giovanni Fiorini affermo quanto sop[r]a
 Gio[van] Fra[nces]co Avvocato Morosini fui p[rese]nte Testim[oni]o alle sud[det]te sottoscrizioni
 Io Andrea Biave fu presente Testimonio alle sudette sottoscrizioni.

Siegue la notta de' prezzi delle contribuzioni annue sopra li Palchi, che doveranno pagarsi dalli 80 Interessati, e da quelli, che facessero le investite, e il regalo per li Palchi del 3zo, e 4to ordine, quando si recitino Opere in Musica serie, e nobili, come sopra.

Palchi Prosceni Peppian, e Primo Ordine pagheranno _____	d 70 l'uno
Simili 2do ordine _____	d 60 l'uno
Di faccia Peppian, e primo Ordine _____	d 60 l'uno
Simili 2do ordine _____	d 50 l'uno
Alla banda peppian, primo e 2do ordine _____	d 40 l'uno
Proscenj 3zo ordine _____	d 40 l'uno
Di faccia in d[et]to ordine _____	d 40 l'uno
Alla Banda in d[et]to ordine _____	d 20 l'uno
Di faccia quarto ordine _____	d 30 l'uno
Alla Banda in d[et]to ordine _____	d 16 l'uno

Seguono le sottoscrizioni delli 80 Interessati

- 1 Cecilia Grimani stessa affermo per il palco n. 20 p[ri]mo ord[i]ne di faccia dico n. venti
- 2 Io Vettor Regonò per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco pepian n° 17 dico diecisette
- 3 Io Alvise Minoto fu ser Alvise aff[er]mo per il Palco n° 13 p[ri]mo Ordine dico n° 13
- 4 Antonio Bianchini per nome del ser Piero Corer fu de Zuanne affermo per il Palco primo ordine Proscenio n° 30 che deve essere d'equal misura del 31
- 5 Io Gierdimo Gradenigo aff[er]mo per il Palco n° 30 Pepian Proscenio dico num[er]o trenta
- 6 Io Forcanni [?] aff[er]mo per il Palco proscenio pepian n° 31
- 7 Piero Duodo aff[er]mo per il Palco Proscenio Primo Ordine numero ventinove dico n° 29
- 8 Gio. An. Antonelli per nome del N.H. Ferigo Venier aff[er]mo per il Palco Pepian n° 1 – dico – n° 1 – proscenio
- 9 Barbara Bembo Lazari Gussoni aff[er]mo per il Palco n° dodici secondo ordine di faccia dico n° 12 secondo ordine
- 10 Francesco Ramiscona proc. di [? non capisco] affermo per il palco pepian n° 2 proscenio dico n° due
- 11 Nicola Gambarà affermo per il palco proscenio pepian n° 29 dico n° vintinove
- 12 Bornodia [?] Pollani aff[er]mo per il Palcho n° 18 di faccia pepiano dico numero dieciotto
- 13 Io Gio. Maria Scala aff[er]mo per il Palco Peppian n° 15 dico il Numero quindici e questo per il nome che dichiarirò della Casa Mocenigo e il su[ddetto] Numero è di Faccia
- 14 Iseppo Mangilli per il nome che dichiarirò affermo per il Proscenio p[rim]o ordine n. 1 = uno
- 15 Iseppo Mangilli per il nome che dichiarirò affermo per il Palco n° 15 2do ordine di faccia
- 16 Iseppo Comincioli per il nome che dichiarirò affermo per il Palco n° 19 primo ordine di faccia dico n° disnove primo ordine
- 17 Dom[eni]co Fusarini come a conto della N.D. Luchese Loredan Ruzini Priuli affermo il palco primo ordine n° 31 proscenio in scena
- 18 Io Antonio Donado fu ser Zuanne affermo per il Palco Proscenio di mezzo Primo Ordine numero due dico n° 2
- 19 Andrea Biave per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco Proscenio peppian N° 3 dico n° tre
- 20 Io Lorenzo Co. Sceriman affermo per il Palco numero dieci otto di faccia secondo ordine Dico nu° 18
- 21 Io Marco Capello affermo per il Palco primo ordine proscenio n° 3
- 22 Io Girolamo Marangoni come pro[curato]r da chi dichiarirò aff[er]mo il Palco n. 12 dico dodesi di faza del p[ri]mo ordine con il patto però di non voler essere eletto in alchuna carica [...]
- 23 Io Girolamo Marangoni come pro[curato]r da chi dichiarirò aff[er]mo per il Palco pepian n° 14 del secondo ordine sarà di faza con il patto però di non voler essere eletto in alcuna carica [...]
- 24 Marco de Monti per il nome che dichiarirò affermo per il Palco Pepian n. quattordici di faccia, per non dover per altro esser eletto in alcuna delle cariche che saranno per disporsi nell'unione indicata nella parte [...]
- 25 Io Daniel Zauli per il nome che dichiarirò aff[er]mo per il Palco numero tredici pepian dico al 13
- 26 Io Girolamo dall'Acqua per il nome che dichiarirò affermo per il Palco pepian n° 19 dico disnove

[da 27 a 80 vuoto]

Siegue le sottoscrizioni di quelli, che volessero investirsi ne' Palchi del 3zo e 4to Ordine

Iseppo Comincioli affermo per chi dichiarirò per il palco n° disette terzo ordine dico n° 17 3° ord[in]e

Angelo Guadi [?] affermo per chi dichiarirò per il Palco n° quindici terzo ordine dico n° 15 3°
 Io Girolamo Agazzi affermo per il palco n° diciotto terzo ordine di faccia dico n° 18 3° ordine
 Io Angelo Capra per il Nome che dichairirò affermo per il Palco 3zo ordine numero disnove dico n° 19
 Io Leon Caragiani aff[er]mo per il palco n° dodici in faccia T[erz]o ordine dico n° 12
 Io Ant. M. Zanetti e Giu. [?] per li nomi che dichiarirò affermo per il Palco 3° ordine n° 20 vinti di faccia dico
 num[er]o vinti
 Io D. Antonio Pasqualini affermo per chi dichairirò per il palco n° 15 del quarto ordine dico numero quindese
 Io Don Antonio Pasqualini affermo per chi dichiarirò per il palco n° 17 del quarto ordine dico numero diecisette

[sempre a conclusione del protocollo sono inserito i fascicoli sciolti A e B allegati al documento precedente]

FOGLIO A

Conteggio, che dimostra la certezza [il foglio è rovinato e mancano delle lettere] dell'affrancazione in C[non si legge] anni 34 di tutti li 80 Interessati Compagni nel Teatro, e l'agromerazione del Capitale fino alla summa di cor[ren]ti D[ucati] 138.770 com'è dicchiarato Capitolo 7° del Proggietto

L'esborso di D 1.100 per cad[au]no Interessato al N° di 80 sono cor[renti]	_____ d 88.000
Si batte per la Fabrica, Pittura, ed altre adiacenze	_____ d 38.000
	Resto _____ d 50.000
Si batte per la prima investita da farsi a Ca' Morosini	_____ d 12.500
	Restano da investire _____ d 37.500
Per l'anno 1753 a 4 per c[en]to danno di prò detratto le spese di D 50 da reinvestire p[ri]mo Pro'	_____ d 1.450
	Monta Capitale _____ d 38.950
Per l'anno 1754 a 4 per c[en]to danno di prò detratto le sud. Spese di D 50 si dovrà reinvestire, il secondo Prò	_____ d 1.508
	Monta Capitale _____ d 40.458
Per l'anno 1755 a 4 per c[en]to danno di prò batude le spese di D 50 s 8 dovrà reinvestirsi il terzo Pro'	_____ d 1.568
	Monta Capitale _____ d. 42.026
Per l'anno 1756 a 4 per c[en]to monta di prò difalcate le spese di D 50:1 dovrasì reinvestire il q ^{to} .4 Pro'	_____ d 1.631
[(...) e in questo modo continua anno per anno fino al 1785]	
	Monta Capitale _____ d 133.481
Per l'anno 1785 a 4 per c[en]to monta li prò neti di spese di D 50 s 6 per reinvestir il Tren. 4 Pro'	_____ d 5.289
	Monta Capitale _____ d 138.770
Si dibatte D 88.000 Capital delli 80 Interessati, quali restano in detto Anno 1785 intieramente affrancati	_____ d 88.000
	Restando sopra _____ d 50.770

Per l'oggetto, che sarà spiegato nel foglio B e come nel Cap[ito]lo 7° del Proggietto

FOGLIO B

Conteggio, che dimostra la disposizione delli cor[ren]ti _____ D 50.770
 Rimasti in conto di Capital a favore delli 80 Interessati per l'annua estrazione delle due grazie di D 500 l'una tra
 li medesimi e per adempimento delli contratti seguiti con li NN.HH. Morosini, come nelli Capitoli 7mo e
 duod[icesi]mo del Proggietto, dopo l'affrancazione espressa nel Foglio A
 Il sud[det]to Capital de' cor[ren]ti D 50.770 resterà disposto nel modo seguente, cioè _____ Cor^{ti}. d 50.000
 Investiti a 4 per c[en]to che renderanno di prò cor^{ti}. d 2.000

Annui, e li altri cor[renti] D 770 resteranno a libera disposizione del Sig. Fiorini, dico _____ Cor^{ti}. d. 770

Che sono in tutto li sud[det]ti _____ Cor^{ti}. d. 50.770

Delli cor[ren]ti d 2.000 di prò, si estraeranno ogn'anno due grazie di d 500 l'una a favore di detti 80 Interessati in perpetuo, come s'è spiegato nel Capitolo 7^o del Proggieto, quali grazie montano _____ Cor^{ti}. d 1.000

Li altri d 1.000 per Anni sei susseguenti a maggior vantaggio dell'impresa, e doppo a disposizione ogni anno, che si reciterà delli NN.HH. Morosini, come nel Capitoli 7^o e 12^o del Proggieto, dico _____ Cor^{ti}. d 1.000

Che sono in tutto il prò sud[detti] di _____ Cor^{ti}. d 2.000

E non seguendo recita li d[et]ti cor[ren]ti d 1.000 vadino reinvestiti sempre a maggiore vantaggio dell'Impresa, e a favore anco questi delli 80 Interessati, ad ogni loro disposizione.

PUNTO 3

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9285, fasc. sciolto.

Primo Luglio 1752 Venezia

Per effettuare con la mag[gi]ore Facilità l'esibito Progetto negl'atti del Sig. Lorenzo Mandelli N.V., in cui s'attrovano sottosc[rit]ti li concorrenti al n° di 27. ne Palchi del Pep[ian]o Primo, e 2do Ord[i]ne., oltre quelli nelli altri due Ordini 3°, e 4° del nuovo Teatro da errigersi in Contrada di S. Marina in Calle della Testa, si divisa di restringere il num[er]o delli 80 Interes[sa]ti prefissi nel Progetto med[esi]mo al solo num[er]o di 30, e non più soli compratori, Possessoti, e dispositori assoluti, perpetuam[en]te del Teatro sud[det]to regolando in tal parte, et aggiungendo al Progetto med[esi]mo le infrasc[rit]te condizioni, quando restino col la sottosc[rit]zione della presente regolazione et aggiunta che sarà pure presentata negl'Atti del sud[det]to Sig. Not[ai]o accordate, et assentite.

P[ri]mo Saranno tanto d[et]ti 30 quanto quelli del 3°, e 4° Ord[i]ne essenti dell'esborso del censo, o sia canone annuo per il suo Palco scelto, e solo dovranno accrescere per cadauno gl'infrascritti prezzi, che saranno respettivam[en]te affranc[a]ti come sarà dichiarato ne seguenti Capitoli; quelli che hanno Palchi Proscenij P[ri]mo Ordine accresceranno alli D[ucati] 1.100 altri D[ucati] 600, e quelli di facc[i]a in d[et]to Ord[i]ne altri d[ucati] 500, quelli che hanno Palchi Proscenii pep[ia]n accresceranno come sop[r]a altri D[ucati] 500, e quelli di faccia in d[et]to Ord[i]ne D[ucati] 400, e così pure d[ucati] 400 quelli di faccia, e Proscenii nel 2do Ord[i]ne per cadauno respettivam[en]te che computando in questi il n° di 30 Palchi veranno a comporre la summa di D[ucati] 47.200.

2° Quelli poi ch'hanno sottosc[rit]to nel 3° e 4° Ord[i]ne, e che pure anderanno esenti del d[et]to canone, ma non s'intenderanno compresi nel n° delli 30 sud[det]ti, ne averanno altra facoltà, e Padronia che solo per il loro respettivo Palco, e non altrim[en]ti esborseranno in aggiunta come sop[r]a D[ucati] 300 per cadauno che in 8 di quelli del 3° a d[ucati] 600 per uno formano d[ucati] 4.800 e li 2 del 4° fanno altri d[ucati] 1.000 sono in tutto d[ucati] 5.800 quali aggiunti alli d[ucati] 47.200 summano in tutto d[ucati] 53.000 per conseguire anch'essi l'affrancaz[i]o[n]e ut infradichiarita.

3° Tali esborsi dovranno esser fatti in mano del Cassiere che sarà eletto del n° dei 3 Pressidenti sop[r]a la Fabbrica di d[et]to Consorzio dei soli 30 quelli tre Pressidenti non dovranno avere altri inspezione che solo su la Fab[bri]ca stessa cioè d[ucati] 500 otto giorni dopo d[et]ta elezione, altri d[ucati] 500 nel mese di Xbre vent[ur]o, il rimanente term[ina]ta la Fab[bri]ca, e così quelli del 3°, e 4° ord[i]ne a detti tempi il 3° per cadauno delle loro summe, e di d[et]to primo esborso, che sarà in tutto d[ucati] 16.933, si dovrà estrarre d[ucati] 12.500 per il fondi a Ca' Morosini, e li rimanenti d[ucati] 4.433 per incominciam[en]to della Fabbrica, e così il secondo esborso delli altri d[ucati] 16.933 per il proseguim[en]to della med[esi]ma, che in tutti fanno d[ucati] 33.866 e li rimanenti d[ucati] 19.134 per intiero adempimento, e ingrandim[en]to della stessa.

4° Saranno particolarm[en]te assegnati, e stabiliti n° 12 Palchi de migliori de Teatro per esser questi venduti col maggiore vantaggio finita la Fab[bri]ca a piacere ed arbitrio dei nuovi Pressidenti, che saranno eletti da d[et]to Consorzio per la direzione del Teatro con quei contratti che saranno giudicati opportuni, per esser di questi investito il Capitale ed assegnato il Prò o l'affitto che d'anno in anno si ricavasse ad affrancaz[i]o[n]e di detti 30 e di quelli pure del 3°, e 4° Ordine per anni 40 continui da essere estratto a sorte uno d'essi all'anno, con quell'ordine, e regola, che sarà giudicato conveniente dal Consorzio stesso, e passati li anni 40 cederà d[et]to Prò per quegl'anni che si reciterà a Cà Morosini a pag[amen]to delli D[ucati] 1.000 allora a d[et]ti NN.HH. spettante, e in caso che non si recitasse qualch'anno, cederà a benef[ici]o e vantagg[i]o dell'impresa, dichiarandosi, che tanto d[et]ti 30 Compatroni, quanto quelli del 3°, e 4° Ord[i]ne abbiano a perdere il 3zo del respettivo loro Capitale esborsato attesa l'esenz[i]o[n]e de Canonii sud[det]ti e segua per essi l'affrancaz[i]o[n]e delli soli due terzi del med[esi]mo, e non più con l'estrazione sud[det]ta da stabilirsi tra essi come sopra.

5° E perché prima di d[et]ti anni 40 ragionevolm[en]te con il prò dipendente dalla vendita di detti 12 Pachi o dagl'affitti de med[esi]mi tutti saranno affrancati così il prò degl'anni susseg[uen]ti a d[et]ta affrancaz[i]o[n]e doverà ancor questo in tal caso cedere a benefittio dell'impresa stessa sino tanto che segua la contribuzione dopo d[et]ti anni 40 a Ca' Morosini delli d[ucati] 1.000 sud[det]ti, e con tali cinque Capitoli resteranno regolati li Capitoli del Prog[et]to 3° 4° 5° 6° 8° 9° escluso il 7° 13° 15° e il 19° e 24° dello stesso.

6° Li altri Palchi tutti del Teatro non disposti oltre li 30, e li 12 sud[det]ti, e quelli disposti dal 3°, e 4° Ord[i]ne saranno in arbitrio di d[et]ti 30 Compatroni potendo quelli esser da Pressid[en]ti Proggettati, o in vendita, o in affitanza d'anno in anno, come fosse creduto di mag[gi]or interesse per stabilirsi una sicura congrua Dotte al Teatro per la continuaz[i]o[n]e perpetua delle recite, ed il ricavato posto incumulo a pagam[en]to de Virtuosi come vien nel Prog[et]to dichiarato, e l'avanzo diviso come nel med[esi]mo restando tutte le facoltà, e ius ristretti tra d[et]to solo n° di 30 eredi, e succ[esso]ri loro, che soli Patroni del Teatro dovranno in esso sempre comandare dirigere, e disporre independentem[en]te da chi si sia salvi li patti presenti, e facendo sempre però seguire le recite d'opera serie, e nobili escluse in ogni tempo, e caso le Commedie, e le Opere buffe, che mai doveranno esser in d[et]to Teatro introdotte intendendosi regolati li Capitoli 12.22.23.25 e fermo il 26°, che sarà regolato quanto alla minoraz[i]o[n]e del n° dei concor[ren]ti escluso il n° 20 del Prog[et]to med[esi]mo.

7° Li Biglietti da Porta, e quelli dei scagni saranno fissati a quel prezzo, che da med[esi]mi Pressid[en]ti sarà giudicato coll'assenso del Consorzio med[esi]mo, mantenendo però per se med[esi]mi e per quelli del 3°, e

4° Ord[i]ne li Big[liet]ti da Porta a L 1:10 l'uno come nel Prog[et]to in qual num[er]o però, e quantità che fosse tra essi convenuta con ciò regolati li Capitoli 16, e 17 del Prog[et]to stesso.

8° Sarà in arbitrio di detti 30 Compatroni, oltre l'elezione dei tre Pressidenti, e Cassier sop[r]a la Fabbrica, l'elezione ancora d'anno in anno, o di tre in tre anni di sei, o di tre Pres[iden]ti sud[det]ti per la direzione del Teatro con quei modi, e forme che crederanno opportune da cui dovrà sempre dipendere il Sig. Zuanne Fiorini Conduttore dell'impresa, e da essi sempre sarà per ricevere gl'ordini tutti, e le regole per la buona condotta del Teatro, restando a med[esi]mi colla intelligenza dello stesso la scelta de Virtuosi, Ballerini, Suonatori, Serventi, ed altri tutti, col riflesso sempre di non sorpassare la spesa delli d[ucati] 14m[ila] che eccederebbe alla divisata Dotte del Teatro stesso; potendo bensì qualunque d'essi 30 coll'assenso dei Pressid[en]ti prò tempore far andare ad ogni loro piacere l'impresa med[esi]ma con spese maggiori, salvo il regalo ad esso Fiorini di d[ucati] 500 che sarà a lui riservati in tal caso sua vita durante, qualunque potesse essere il guadagno dell'impresa stessa; restando altresì la libertà al Consorzio dei 30 di stabilire in ogni tempo e caso tutte quelle Condizioni, e leggi, che più fossero del loro piacere ed vantaggio dell'impresa, e di decoro maggiore della Città; non intendendosi però mai con esse pregiudicato l'interesse delli NN.HH. Morosini, e del d[ett]o Fiorini a cui resta graziosam[en]te accordato quanto nel Progetto vien dichiarato, restando regolati in tal parte li Cap[ito]li 14.21.27. e 28 del med[esi]mo.

Così per tanto regolato et aggiunto al Sistema del Progetto stesso, con l'abolimento delli due Fogli A e B del conteggio stabilito per l'affrancaz[i]one degl'anni 34, e per l'estraz[i]one delle due grazie, e per il num[er]o degl'Interessati con la presente regolazione, et aggiunta stabilita al solo n° di 30, e di quelli del 3°, e 4° ord[i]ne che nella presente si sottoscriveranno nel giro d'altri mesi uno resterà fermo nel resto ogn'altro patto che non s'intenderà mai derogato, ma da cadauno d'essi laudato, approvato, et assentito in fede di che

Ferigo Morosini affermo quanto sopra

Io Tommaso Morosini fu di Domenego in nome mio, e come prosuratore ancora del N.H. ser Francesco mio Fratello

Giovanni Fiorini affermo

Gio. Fran[ces]co Avoc[ato] Morosini fui presente Testimonio

Eustachio Nomicò fui p[rese]nte Test[imoni]o

Antonio Michiel Kav. Aff[er]mo

Nicolò Gambarà aff[er]mo per il mio palco proscenio

Antonio Donado fu ser Zuanne affirмо per il Palco Proscenio di mezzo Primo Ordine n° 2 come nell'altra mia sottoscrizione

Io Antonio Bianchini per Nome del N.H. Piero Corner fu de ser Zuanne affirмо per il Palco P[ri]mo ordine Proscenio n° Trenta, che deve esser di egual misura del n° Trentauno.

PUNTO 4

ASV, Notarile Atti. Protocolli Lorenzo Mandelli, b. 9285, cc. 69 v.-71 (Intimatio) [minuta b. 9351, fasc. 64].

Die Sabbathi 15 Mensis Julij 1752

Scrittura presentata da D[omin]o Zuanne Fiorini assieme con regolazione del Proggietto per la errezione del Nuovo Teatro a Santa Marina, da essere conservato nelli Atti miei, assieme con il Proggietto, presentato pure in Atti miei, sotto di 22 Gennaio 1751, qual

[c. 70] Scrittura da esser registrata in Atti miei, et Intimanta com' in quella. Il tenor della quale segue cioè Presentata negl' Atti del Sig. Lorenzo Mandelli Nodaro Veneto la regolazione, et aggiunta stabilita nel Progetto esibito li 22 Gennaio prossimo passato negl' Atti stessi per la nuova errezione di Teatro in Contrada di Santa Marina, che restò anco firmato, e Sottoscritto, colla scelta de rispettivi Palchi, da più riguardevoli Soggetti; ed essendosi per dar mano alla divisata Fabricha stessa, coll'effettuazione di quanto in essa aggiunta, e regolazione vien stabilito, e col ristretto numero di soli 30 Associati, e non più, così ad oggetto, che restino notiziati tutti quelli NN.HH. ed altri ancora che nel Progetto stesso si sono sottoscritti, e perché non restino pregiudicati nella scelta dei Palchi, come sopra, da essi fatta, restano però colla presente reverentissima Estragiudiziale Scrittura umilmente eccittati da D[omin]o Zuanne Fiorini Esibitore del Progetto stesso a volersi compiacere nel restante giro di tutto il corrente Mese di Luglio di accettare con la nuova lor' firma la d[ett]a regolazione, et aggiunta al Progetto medesimo, o a rinunciare assolutamente alla scielta de Palchi

[c. 70v.] da essi fatta per poter esser poi liberatamente di quelli disposto in loro vece ad altri, che fossero per associarsi, intendendosi ancora decaduti dal benefizio della scelta stessa in caso del loro silenzio, o che in detto termine non effettuassero le loro sottoscr[izio]ni, non dovendo poi alcuno lagnarsi, se a tanto non volessero assentire; Dichiarandosi, che sarà a cadauno d'Essi, e da qualunque fosse ricercato, data Copia, sì del Progetto, come di detta Aggiunta, e regolazione ad ogni di loro piacere, e richiesta, onde possano farvi tutte quelle considerazioni, esami, riflessi, che credessero del loro intresse, detto però detto termine, e non altrimenti.

Tanto con il Maggiore rispetto resta notificato a cadauno, et intimato ad ogni buon fine, et effetto, e la presente sarà reggistrata negl' Atti del Sig. Lorenzo Mandelli sudetto Nodaro Veneto.

Die 17 dicti, Refferi Francesco chiamato Comandador publico haver heri intimato

Al N.H. se Alvise Minotto

Alla N.D. Barbara Lazari Gussoni

Al N.H. ser Bernardin Polani

Al N.H. ser Vincenzo Capello

A D. Daniel Zanchi per li nomi, che dichiarirà

A D. Marco de Monti per li nomi, che dichiarirà

A D. Vettor Reganò per li nomi, che dichiarirà

[c. 71] A D. Gerolemo Maragani per li nomi, che dichiarirà

A D. Antonio Bianchi per li nomi, che dichiarirà

Al Sig. Lorenzo Seriman

Al Sig. Leon Caregiani

Al Sig. Angelo Gualdi

Al Sig. Antonio Maria Zanetti

Ad Sig. Antonio Antonelli per nome del N.H. ser Ferigo Venier

Al Circop.o Sig. Gerolamo Agazzi

A tutti la soprad[ett]a Scrittura per Polizze alle loro respetive Case in mano d'huomini e donne, in tutto, e per tutto come in qualla, et ad Istanza come Sopra.

[A lato di c. 69 r. si trova scritto: Adi 24 Luglio riferi Francesco Chimato Comandador Publico haver li 23 detto Intimato a Domino Anzolo Capra per li nomi che dichiarirà,

nec non a D[omin]o Francesco Ramis, come agente, e per nome della Ecc[ellentissi]ma Casa Foscarini.

Nec non al Sig. Don Paulo Casini per nome della N.D. Elisabetta Procuratessa Foscarini.

Nec non a D[omin]o Andrea Biave per li nomi che dichiarirà.

Nec non al N.H. ser Gerolemo Gradenigo.

Nec non al Sig. Iseppo Mangili.

Nec non a D[omin]o Domenico Fusarini per nome della N.D. Luchese Loredan Ruzini Priuli.

Per Polize alle loro Case respetivamente in Man di huomini e Donne la Contrascritta Scrittura, in tutto e per tutto come in essa, et Istanza ut Contra]

A tutti la sopradetta scrittura per Polizze alle loro respetive Case in Mano d'huomini, e Donne, in tutto, e per tutto come in qualla, et Ad Istanza come Sopra.

Omesso il registro della sopradetta Regolazione di Progetto esistene nel Fine del Presente Protocollo, unitamente con il Progetto presentato li 22 Gennaio 1752.

PUNTO 5¹³⁸

Archivio Privato Giustinian-Recanati, b. 586 (busta rossa n. 2), fasc. 7.

L.D.M. Adi 30 Maggio 1752 Venetiae

Disposto il Sig. Angiolo Mingotti d'intraprendere in Stati alieni e lontani viaggi che possono per le di lui imprese trattenerlo pur lontano da questa Città molto tempo, e pensando all'impegno dell'Affittanza contratta 20 Febr[ai]o 1749 con li NN.HH. ser Gerolemo, et ser Antonio Fratelli Iustinian furono de ser Lorenzo del loro Teatro a S. Moisè per anni seri termineranno l'ultimo giorno del Carnevale 1755, e volendo anche assicurare li NN.HH. predetti per gl'affitti, et oblihi dell'Affittanza med[esi]ma per gl'anni venturi, resta dichiarato, et accordato come segue

P[ri]mo avendo detto Sig. Mingotti ceduto in affitto il Teatro med[esi]mo l'Auttuno, e Carnevale venturi dell'anno corr[en]te al Sig. Zuanne Fiorini q. Zuanne viene questo dalli NN.HH. Zustiniani accettato, e ricevuto per subaffittuale del Teatro med[esi]mo per l'Auttuno, e Carnevale sud[dett]o perche lo stesso abbia a pagare l'Affitto del Teatro nelli modi, forme e tempi prescritti dall'Affittanza sud[dett]a 1749 20 Febr[ai]o, et terminate le recite, riconsignar il d[ett]o Teatro all'Ag[en]te di d[ett]i NN.HH. nel modo, e forma che fu consignato allo stesso Sig. Mingotti, ferma sempre in caso di qualunque difetto di d[ett]o Sig. Fiorini, o sia per gl'affitti, o per altro a tenore dell'Affittanza, la responsabilità principale di d[ett]o Sig. Mingotti, o salve le raggioni di essi NN.HH. in ogni caso, tanto contro l'uno che contro l'altro, dovendo a tanto obligarii il Fiorini con separata Carta d'obligatione verso li NN.HH. predetti.

2do Per gl'anni poi susseg[uen]ti sino al termine dell'Affittanza promette, e d'obliga espressam[en]te il Sig. Mingotti di cautare li NN.HH. Patroni in uno delli tre seguenti modi da esser esibito alli med[esi]mi NN.HH. entro il Mese di Marzo di cadauni anno precedente alla Fiera dell'Ascensione, Autunno, e Carnevale di detti Anni rispettive cioè, o di ritrovarsi in Marzo come sopra esso Sig. Mingotti in Venezia, e con Carta dichiarerà voler esso far correre, et aprire in quell'anno per conto proprio detto Teatro, o pure di esibire, o far in sua assenza esibire da Persona sua munita di sufficiente facoltà altro Impresario che per d[ett]o anno conduca il Teatro giusto l'Affitto e quello riconsegna qual esibito Impresario esser dovrà sufficiente, e capace, et accettate dalli NN.HH. Patroni per obligarsi di sottostare al debito dell'Affittanza sud[dett]a per quell'anno, con tutti li patti in quella contenuti si per l'Affitto, che per la riconsegna, et altro, o per terzo, nonatrovandosi in Venetia il detto Sig. Mingotti, o non sostituendo altro Impresario sufficiente, e capace come sopra, et accettato dalli NN.HH. stessi, s'obliga di dar Pieggio cauto e sicuro ad essi NN.HH. per l'affitto di quell'anno, sempre dichiarandosi però che o l'uno, o l'altro delli tre sud[dett]i modi di cauzione devono essere prestati, e dati nel mese di Marzo di cadaun'anno, e non doppio.

3° Nel caso poi che nel prescritto Mese di Marzo di cadaun'anno delli restanti dell'Affittanza come sopra non venissero cautati li NN.HH. Padroni in uno delli tre sopradichiariti modi resteranno li sud[dett]i NN.HH. in piena libertà di dispondere del loro Teatro spirato subito il mese di Marzo e resterà sciolta, et annullata l'Affittanza per quegl'anni tuttiche ancora vi mancassero al compim[en]to e ciò per patto espresso, e voluto dalli NN.HH. stessi.

4° Se mai per qualunque caso niuno eccettuato non potessero esigere li NN.HH. Patroni l'Affitto da quell'Impresario sostituito dal Sig. Mingotti in cadaun'anno benche accettato da essi NN.HH. intendono per espresso li med[esi]mi, che resti sempre obligato verso di essi lo stesso Sig. Mingotti per tutto ciò restassero o in tutto, o in parte Creditori dall'Impresario Sotituito per l'Affitto, come pure per gl'altri oblihi dell'Affittanza, e della riconsegna del Teatro, contro il quale Sig. Mingotti saranno sempre salve le proprie raggioni come principal debitore, et Affittuale, e senza alcun pregiudicio d'ogni loro azione, rag[io]ne, et Atti anco contro lo stesso Impresario sostituito per l'esecuzione dell'Affittanza sud[dett]a in ogni sua parte.

Tanto promette il Sig. Mingotti attendere, osservare, e mantenere sotto obligatione generale in forma, e cosi pure accordano li NN.HH. Zustiniani, e la presente con altra simile sarà sottoscr[it]ta dalle Parti e da Testimonii.

Gerolemo Zustinian aff[er]mo

Angelo Mingotti aff[er]mo

Io Antonio M.a Groggia fui presente Testimonio

Io Girolemo San[?]nio fui presente Testimonio

¹³⁸ Ringrazio Giovanni Polin per le generose segnalazioni e per il proficuo confronto.

PUNTO 6

Archivio Privato Giustinian-Recanati, b. 586 (busta rossa n. 2), fasc. 8.

L.D.M. A[di] 24 Marzo 1753 Venetia

Con la presente privata Scrittura che valer debba come se fatta fosse per mano di Publico Nottaro di questa Città. Il Sig. Angelo Mingotti q. Dalentin subloca, et in semplice Affitto concede al Sig. Antonio Codognato q. Simion, qui presente, et in affitto per il tempo infr[ascrit]to accettante, il Teatro posto in Contrada di S. Moisè già affittato dalli NN.HH. ser Gerolemo, e ser Antonio Fratelli Giustiniani furono de ser Lorenzo con affittanza de di 20 Febraro 1749 a d[ett]o Sig. Angelo Mingotti con tutte le facultà, e libertà come in essa, e questo ad uso di Opera in Musica a piacere di d[ett]o Sig. Conduttore per Sensa, Auttuno, e Carnevale prossimi venturi, per il prezzo, patti e condizioni infrascritti.

P[ri]mo Sarà tenuto il sud[det]to Sig. Antonio Codognato pagar d'Affitto al sud[det]to Sig. Angiello Mingotti per d[ett]o Teatro per il soprad[ett]o tempo di Sensa, Auttuno e Carnevale Ducati seicento e cinquanta cor[ren]ti da L. 6:4 l'uno e questi doveranno esser compensati, e bonificati d[ett]o Sig. Mingotti, o per di lui nome, e conto, alli NN.HH. Giustiniani sud[det]ti con il pagamento come segue. Ducati cento come sopra entro il prossimo mese di Maggio, e cento Ducati per ogn'uno delli susseguenti mesi d'Ottobre, Novembre, Dicembre, Gennaio e Febraio, da esser esborsati pro ratta per ogni mese prima della metà sino alla summa delli ducati seicento et il rimanente terminate subito le recite del soprad[ett]o Carnevale per saldo delli Ducati Seicento cinquanta giusto importo, et accordo dell'Affitto sud[det]to così s'obliga d[ett]o Sig. Antonio Codognato con detti NN.HH. Giustiniani di pontualm[en]te, effettuare, obligando in mancanza suoi Beni presenti e futuri in qualunque tempo e luoco, eccetuati pero li soliti casi d'incendio di Teatro, e Publico divieto, che dio tenga lontano.

2do Doverà parim[en]ti pagare il d[ett]o Sig. Antonio Codognato al sud[det]to Sig. Angiello Mingotti per d[ett]o tempo Ducati cinquanta cor[ren]ti per una volta tanto per l'affitto del Botteghino nel nuovo ingresso fatto fabricare a spese del med[esi]mo Sig. Mingotti, e da lui tenuto in affitto, quale parimenti resta in presente sublocato al d[ett]o Sig. Conduttore per li detti D 50 da esser esborsati alla sottoscrizione della presente con la consegna del Teatro med[esi]mo.

3° Il sud[det]to Sig. Antonio Codognato sarà Patrone assoluto di tutti li Palchi di d[ett]o Teatro affittati, e in affittati stabili a commodo, et incommodo del med[esi]mo, così della riscossione delli Palchi Livellarii terminato che sarà il Carnevale per la summa delli Ducati 457 sottisfatto che sarà l'affitto sud[det]to, esclusi, et eccetuati li tre Palchi p[ri]mo ord[i]ne n° 1, n° 10, n° 11. Pergoletto quali tre Palchi giusto il solito, e convenuto con d[ett]a Affittanza restar dovranno risservati per uso, e commodo de sud[det]ti NN.HH., et a loro assoluta dispositione, et così pire il n° 13 p[ri]mo ordine resta accordato, e risservato a libera dispositione del d[ett]o Sig. Angiello Mingotti per patto della presente Locatione così parimenti sarà per intiero conto del sud[det]to Sig. Codognato l'introito della Porta, Scagni, e Botteghini, e tutto ciò fosse appartenente al Teatro sud[det]to.

4° Sarà formato un distinto Inventario di tutte le Scene, et attreci, Chioca [?], Tendone, Orizzonte ed altri utensili tutti, che si ritrovano presentem[en]te in Teatro per essere questi consegnati a d[ett]o Sig. Conduttore per valersene ad ogni suo piacere per d[ett]o tempo, così pure tutte le seradure de Palchi con sue chiavi, e Palchi aggiustati, perche terminato il Carnevale il tutto debba essere riconsegnato al d[ett]o Sig. Mingotti, o in sua assenza all'Agente delli NN.HH. Giustiniani sud[det]ti nel stato, et essere che presentem[en]te sarà stata fatta la consegna; questo resta dichiarato che facendosi Scene nuove remaner debba per augumento di Dotte del Teatro stesso, giusto il solito; e praticato, eccettuando sempre le Machine, et altro abelimento straordinario.

5° Doverà esser Porta franca per tutti SS.EE. Patroni Giustiniani, Famiglia e Domestici di Casa, dovendo dare il solito regalo di biglietti da Porta, e Libreti, così pure dovranno esser consignati antecipatam[en]te a d[ett]o Sig. Mingotti, o chi esso commetterà in sua assenza in raggion di Biglietti quatro per ogni recita da farsi, da esser consignati di 12 recite, in 12 recite a n° 50 per volta, principiandosi la consegna, prima che vada in Scena la prima Opera, tanto la Sensa, quanto l'Auttuno, e Carnevale, e così in seguito, e questi senza alcuna distinzione, o segno diverso dagli altri Biglieti, per farne quell'uso che piacerà al Sig. Mingotti, o comesso, specificandosi che il presente contratto abbia ad essere in tutte le sue parti intieram[en]te osservato, e mantenuto.

Io Antonio Codognato affermo

Io Gerolemo Mauro fui presente Testimonio

Io Gio. Antonio Pedroncin fu p[rese]nte Testimonio

PUNTO 7

ASV, Notarile Atti. Protocolli Domenico Maria Spinelli, b. 12394, cc. 6v-11: 8-11, n. 175.

Die Sabbathi 4 Mensis Juny 1757

Nelli Luochi Infrascritti / Affittanza Perpetua

[...]

Segue il Progetto sopra enunciato

[c. 8] L.D.M. Adi 24 Aprile 1756 Venezia

Divenuti Patroni li NN.HH. ser Michiel, ser Alvise Aba[t]e, e ser Zuanne Fratelli Grimani furono de q. ser Carlo delli stabili a S. Bene[de]tto, erano di ragione del N.H. ser Sebastian Venier sopra li quali fabricato un nuovo Teatro ad uso di Opere serie in Musica che per il venturo Carnovale dovrà essere riddotto nel suo intiero compimento. Con la presente che sarà posta in Atti di Publico Nodaro, e notificata al Mag[istra]to Ill[ustrissi]mo dell'Esaminador propongono essi NN.HH. li seguenti Capitoli.

P[ri]mo Si prendono impegno essi NN.HH. Fratelli Grimani eredi, e successori loro in perpetuo di far recitare ogn'anno immancabilmente in detto Teatri di San Benedetto Opere Seria in Musica con la possibile

[c. 8 v.] magnificenza nel tempo di Carnevale. E giovando ad essi NN.HH., eredi di fare Opera anco nel tempo dell'Auttuno, avrà a goderne il beneficcio chi avrà acquistato titolo sopra li ventisei Palchi che saranno qui a piedi descritti,¹³⁹ col mezzo della Perpetua Affittanza infra dichiarita, senza che possino essi NN.HH. eredi o successori loro prettenderne maggior affitto di quelli

Secondo. Restano destinati Pachi n° vintisei solamente negl'Ordini Pepian, Primo, e Secondo in Affittanza perpetua, con il regalo, o sia riccognizione ad essi NN.HH. Fratelli per una volta tanto, secondo la qualità del Palco, come si dirà, et con l'affitto annuo a quelli assegnato e questi a disposizione di quelli, che ne faranno la scelta, da verificarsi con la sottoscrizione della presente in qualunque degl'Ordine sudetti; esclusi dalla scelta il Prosceno Pepian n° Vintinove, il Pepian vintidue, e li quattro Palchi n° cinque Primo Ordine, e n° sei, dodeci, quatordecim secondo Ordine, quali resteranno esenti dalle condizioni infrascritte.

Terzo. Compita la scelta delli Palchi vintisei, ut supra assegnati, tutti gl'altri Palchi di tutti gl'altri ordini, restar dovranno in perpetuo per Dotte immancabile del Teatro, che assicurino per sempre l'appertura del mede[si]mo con Opere Serie in Musica. E perchè una tal Dotte abbia ad essere perpetuamente intangibile, restano obligati essi NN.HH. Fratelli Grimani, eredi, e successori loro per qualunque

[c. 9 r.] escogitata vicenda dell'avvenire, o per qualunque altro titolo di non vendere, alienare, ne in perpetuo, ne ad tempus, ne in godimento, ne con regalo parte alcuna, ne de Palchi, ne della rendita di qualunque sorte di detto Teatro; e contravvendo in qualunque maniera, resti, non solamente in libertà, chi avesse acquistato titolo con la soprad[de]tta affittanza di prettender la restituzione del regalo, o sia riccognizione esborsata, ma resti anco ipso facto nullo qualunque Contratto, che in contravvenzione venisse fatto, e li Acquirenti in contravvenzione restino senza alcuna azzione sopra il Teatro stesso.

Quarto. Chi averà fatta scielta de Palchi, verificata con la sottoscrizione sudetta, all'atto di questa avrà ad esborsare liberamente a detti NN.HH. Fartelli ducati duecento [200] correnti; dichiarando altresì, che la sottoscrizione, deve essere fatta col giorno, nome, Ordine, e numero del Palco scielto, perché nel termine poi di mese uno dovrà esborsare il rimanente del prezzo, o sia riccognizione nella summa infradestinata, per essere tutte le riccognizioni, o siano esborsi de ventisei Palchi sudetti impiegate, et in affrancazione d'aggravj di detto Teatro, e in sottisfazione di spese occorse per la Fabrica, e che per renderlo intieramente compito occorressero. E mancando al pronto esborso nel tempo, e modi stabiliti, deccada da beneficcio della scielta, e da qualunque uso del Palco, che resterà tutto a beneficcio del

[c. 9 v.] Teatro. E possino essi NN.HH. Fratelli sostituirne altro in luoco di quello, o quelli avessero mancato all'impegno.

Quinto. Se in un qualche anno nel Carnevale succedesse tali accidenti, che si dovesse tralasciare di recitare in detto Teatro Opere serie in Musica; Chi averà acquistato titolo con l'esborso, et Affittanza soprannominata non sarà tenuto pagare Affitto e prettender possi, o possino il Prò del Capitale, o sia regalo esborsato in ragione di quattro per cento (escluso però il solo caso di Publico Divietto).

Sesto. Accadendo, che in cambio di Opera Seria in Musica nel Teatro medesimo, si dovesse nel Carnevale recitar Opera Buffa, avranno a corrispondere, chi avrano scielto Palco la mettà solo dell'Affitto. Quale tanto nel caso sudetto, che ne casi suespressi avrà ad essere pagato a detti NN.HH. Fratelli Grimani, eredi prima, che terminino le Recite del Carnevale. E riccusando di tenere il Palco nel caso sudetto di Opera Buffa sarà ciascheduno rispettivamente in libertà di rinunciarlo un mese prima le Recite a detti NN.HH., eredi, nel qual caso si obligano essi NN.HH. Fratelli, e successori loro, di corrisponderle per quel tempo, che sarà stato privo del Palco, il Prò dipendente dal regalo esborsato in ragione di quattro per cento.

Settimo. Se alcuno, che avrà incontrata l'Affittanza nel modo sudetto, volesse in qualunque tempo cedere o rinunciare le sue ragioni, ed il suo titolo ad altri, abbiano ad averne prelazioni essi NN.HH. Fratelli

[c. 10 r.] Grimani, eredi, e ciò per patto espresso.

¹³⁹ Suppongo non sia un caso che 26 palchi corrisponda al numero delle sottoscrizioni per il primo Progetto del Santi Giovanni e Paolo.

Ottavo. Venendo alcuno de sudetti vintisei Palchi concessi in Affitto, estratto per uso degl'Ecc[ellentissimi]mi Ambasciatori, si obligano essi NN.HH. Fratelli, eredi di assegnare altro equivalente nell'Ordine stesso, con le condizioni di sopra espresse, e ciò per tutto quel tempo, che resterà il Palco stesso soggetto all'uso medesimo.

Nono. L'assegnazione de vintisei Palchi sudetti in Affittanza perpetua dovrà essere ne seguenti modi eseguita da chi ne bramasse incontrarla, previa la sottoscrizione del presente; A quali Palchi resta assegnata la seguente valutazione di regalo, e l'infrascritto affitto, deccadendo del beneficio ogni qualvolta non venisse prima, che termini il Carnovale pagato l'Affitto med[esim]o. Con dichiarazione espressa, che ogni acquirente sarà sempre ad equal condizione con tutti gl'altri, servendo la nottificazione del presente contratto egualmente per tutti.

Li Palchi Proscenio, e Pargoletto Pepian N° 1.2.3.27 e 28. e Primo Ordine N° 1.2.3.27.28.29
per cadauno D 1200
Et di annuo affitto D 60

Li Palchi di Facciata di detti Ordini, Pepian, e P[ri]mo
Cioè 10.11.12.13.14 e 16.17.18.19.20 D 1000
Et di Affitto annuale D 50

Li Pachi alla Parte degl'Ordine medesimi D 1000
Et di affitto D 40

Li Palchi Prosceni, e Pargoletto del 2d°. Ordine D1100
Et di affitto D 50

Li Palchi di Facciata, cioè 10.11.13 e 16.17.18.19 e 20 D 1000
Et di affitto D 40

[c. 10 v.] Li Palchi alla parte dell'Ordine medesimo D 1000
Et di Affitto D 30

Si avverte, che si alzeranno la Platea, e Scena, onde li Palchi del primo, e secondo ordine diveranno di uniforme altezza agl'altri Teatri.

Michiel Grimani affermo

Alvise Grimani affermo

Zuañe Grimani affermo

Adi 13 maggio 1756

[a lato si legge: vi nunziato con Cost°. 17 Giugno 1757] Nicolò Gambarà affermo per il Palco Proscenio p[ri]mo Ordine n° Uno.

16 Giugno 1756

Io D. Giuseppe Coruzzi q. Giuseppe mi sottoscrivo per li nomi, che dichiarirò per li Palchi Peppian n° due Pepian n° 13 e n° 18, e Peppian n° 15

16 detto

Alessandro Forestier q. Abel mi sottoscrivo per li nomi, che dichiarirò per li Palchi p[ri]mo Ordine n° 2 n° 15 Pargoletto, e n° 27 di detto Ordine.

Adi p[ri]mo Luglio 1756

Io Pietro Mocenigo per nome mio, e di Ill. Giovanni Cav[alie]r e Procc[urato]r ancora mio Fratello si sottoscriviamo per il Proscenio n° 28 P[ri]mo Ord[in]e nel Teatro di S. Bene[de]tto.

Detto

Io Iseppo Mangili q. Sebastian mi sottoscrivo per il nome, che dichiarirò per il Palco Pepian n° 12

Adi 11 Agosto 1756

Io Antonio Colombina q. Leon per nome della N.D. Regina Condulmer Zabatti mi sottoscrivo per il Palco Secondo Ordine n° 17

[c. 11 r.] 17 8bre 1756

Io Luchese Loredan Ruzzini Priuli mi sottoscrivo per il Palco n° 19 primo Ordine.

Adi 20 9bre 1756

Io Iseppo Mazzoni q. Simon mi sottoscrivo per li Palchi n° dieci 10, e n° quattordeci 14 Pepian.

Adi 7 Marzo 1757

Io Lorenzo Antonioli q. Alessandro mi sottoscrivo per il Palco Pepian n° sedici 16, per li nomi, che dichiarirò.

Adi 16 Marzo 1757

Io Gio. Battista Mocenigo de ser Marc'Antonio mi sottoscrivo per li Palchi n° 19 diecinove Pepian, e n° disdotto 2d°. Ordine.

Adi 4 giugno 1757

Io Filippo Farsetti mi sottoscrivo per il Palco Proscenio n° 29 ventinove secondo Ordine

Et qui è il Fine di detto Progetto

Ut supra Registrato

PARTE SECONDA

CAPITOLO PRIMO

«ROMANZESCO, ROMANZO E COMMEDIA ROMANZESCA» A VENEZIA VERSO LA METÀ DEL XVIII SECOLO

Appendice 11

Le commedie di Pietro Chiari tratte da romanzi

Le principali commedie romanzesche di Chiari andate in scena dal 1749 al 1753 sono nove:

- *L'amica rivale*, ispirata alla *Clarisse Harlowe* (1748) di Samuel Richardson; per questa commedia vi è un serio problema di datazione: per alcuni critici risale al 1749 (appartenente alle prime commedie dell'abate),¹ ma se si suppone la dipendenza con il testo inglese, bisognerà aspettare la traduzione in francese di Prevost datata 1751 (escludendo la conoscenza dell'inglese del drammaturgo).² Inoltre se *L'amica rivale* è stata composta sulla falsariga de *Il vero amico*, bisognerà sicuramente posticiparla dopo il carnevale 1751.
- La dilogia della Marianna (*Marianna o sia l'orfana*, *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*) ispirata alla *Vie de Marianne*, il romanzo incompiuto di Marivaux; commedie rappresentate nel gennaio 1751.
- La trilogia dell'orfano (*L'orfano perseguitato*, *L'orfano ramingo* e *L'orfano riconosciuto*) tratta dal *Tom Jones* (1749) di Henry Fielding; anche in questo caso la datazione è incerta, ma sicuramente successiva o coeva al 1751.
- *La contadina incivilita dal caso* e *La contadina incivilita dal matrimonio*, datate 1752, sono composte sulla falsariga della *Paysanne parvenue* del De Mouhy (1735).
- *I nemici del pane che mangiano*, del 1751 o 1752, si rifà all'*Histoire de Gil-Blas de Santillane* (1715-1735) di Alan-René Lesage.

Messa in scena	Commedia	Romanzo di riferimento	Traduzione italiana
Stagione 1751-52 (?)	<i>L'orfano perseguitato</i>	<i>Tom Jones</i> di Henry Fielding (1749)	<i>L'Orfano fortunato ovvero le avventure del Sig. N.N., gentiluomo inglese</i> (1751)
	<i>L'orfano ramingo</i>		
	<i>L'orfano riconosciuto</i>		
Carnevale 1751	<i>La Marianna, o sia l'orfana</i>	<i>La Vie de Marianne ou les aventures de la comtesse de ***</i> di Pierre de Marivaux (1731-1742); XII parte apocrifia de <i>La vie de Marianne</i> (1745).	<i>La vita di Marianna, ovvero l'avventure della contessa di ... opera del signor di Marivaux dalla lingua francese trasportata nell'italiana</i> (1746-48)
	<i>La Marianna, o sia l'orfana riconosciuta</i>		
Autunno 1751	<i>La contadina incivilita dal caso</i>	<i>La Paysanne Parvenue</i> di De Mouhy (1735) e <i>La nouvelle paysanne parvenue</i> di Pierre-Alexandre Gaillard de la Bataille (1744)	<i>La contadina ingentilita o sia le memorie della signora marchesa di L.V. del Signor Cavaliere di Mouhy traduzione dal francese</i> (1750) e <i>La nuova contadina incivilita opera del Sig. G*** de la Bataille, traduzione dal francese</i> (1752).
	<i>La contadina incivilita dal matrimonio</i>		
Dopo il carnevale 1751 (?)	<i>L'amica rivale</i>	<i>Clarisse Harlowe</i> di Samuel Richardson (1748)	
Carnevale 1752 (?)	<i>I nemici del pane che mangiano</i>	<i>Histoire de Gil Blas de Santillane</i> di Alain Rene Laesage (1715)	<i>Gil Blas di Santillano. Storia Galante tratta dall'idioma francese nell'italiano dal dottor Giulio Monti Canonico bolognese</i> , è pubblicata a Venezia presso Antonio Bortoli in sei tomi a partire dal 1732

¹ ALBERTI, 1986, 17 e MARCHI, 1986, p. 85. Cfr. RICCÒ, 2000.

² Esiste una traduzione tedesca del 1749, ma è alquanto improbabile la conoscenza di Chiari del tedesco.

Appendice 12. Schema dell'azione scenica

L'Incognita

+	I-1		I-4		I-13		I-20			II-9	II-14				III-6				III-21 (u.s.)
		I-1		I-5		I-14		I-22		II-5		II-14	II-15		III-5		III-10/11/12	III-17	III-18/19
-			I-2		I-6		I-14	I-19		I-22	II-4			II-17	III-2			III-14/15/16	

La Marianna o sia l'Orfana

+	I-1		II-2				V-1			V-8 (u.s.)
		II-2		II-3		III-9		IV-9		V-2
-					III-7	III-9	IV-3 e IV-9			V-5/7

La Marianna o sia l'Orfana riconosciuta

+		I-1				II-4	II-6										V-scena ultima
		I-1	I-2	I-3		II-4		III-1						V-2	V-3	V-4	
-	I-1				I-7/8	II-1			III-5/6	III-7/8	IV-1	IV-4	IV-8				

PARTE SECONDA

CAPITOLO SECONDO

MARIVAUX E PIETRO CHIARI: IL DITTICO DELLA MARIANNA

Appendice 13

Vicenda editoriale, fortuna e rapporto romanzo e teatro ne *La vie de Marianne*

La vicenda editoriale legata a *La vie de Marianne* di Marivaux è piuttosto complessa in quanto il romanzo viene stampato in undici «puntate» tra 1731 e il 1742 e rimane incompiuto. La composizione della prima parte dovette precedere di almeno tre anni la pubblicazione nella primavera del 1731; infatti il manoscritto venne consegnato al censore Blanchard il 16 febbraio 1727 e l'approvazione è datata 28 aprile 1728, mentre il privilegio 13 maggio 1728.¹ Questo è il periodo (1731-1742) più produttivo e maturo dell'attività letteraria di Marivaux: l'autore scrive tredici delle sue trentaquattro commedie, undici argomenti de *Le Cabinet du Philosophe* (1734) e cinque parti de *Le Paysan parvenu* (1734-35). Marivaux assume come modello d'ispirazione per *La vie de Marianne: Les Mémoires de Monsieur de B**** di Gatien Courtilz de Sandras del 1711 (che narra le vicende di un bambino ritrovato dopo l'assalto di alcuni ladri a una carrozza) e *Les Illustres Francaises* di Robert Chasles del 1713 (per ciò che concerne un amore contrastato tra una fanciulla di umili origini e un giovane nobile e ricco).² La pubblicazione a puntate in un periodo dilatato consente di modificare ed organizzare il contenuto sulla base della fortuna della parte precedente: come se Marivaux volesse sfruttare l'enorme ventaglio dei «possibili narrativi», tanto che nel testo sono preannunciati numerosi filoni che nel corso dell'opera sono poi abbandonati.³ L'esistenza di alternative continuazioni da selezionare puntata dopo puntata presuppone la mancanza di un progetto iniziale unitario e il continuo orientamento della prospettiva finale. Si ha in questo modo l'effetto di un'accumulazione vertiginosa di *plot* narrativi in cui è alto il potenziale pericolo della dispersione della trama.

Cronologia delle edizioni: ⁴		
Prima parte	1731 giugno	Parigi, Prault padre.
Seconda parte	1734 fine gennaio	Parigi, Prault padre.
Terza parte	1735 novembre	Parigi, Prault figlio. ⁵
Quarta parte	1736 marzo	Parigi, Prault figlio.
Quinta parte	1736 settembre	Parigi, Prault figlio.
Sesta parte	1736 novembre	Parigi, Prault figlio.
Settima parte	1737 febbraio	Parigi, Prault figlio.
Ottava parte originale	Data ignota del 1737	Parigi, Prault figlio.
Ottava parte	1738 gennaio	A La Haye, Gosse et Neaulme.

¹ MDe, p. XIX. Per le approvazioni del censore al romanzo si veda WEIL, 1986, p. 72 (le altre approvazioni sono datate: 25 gennaio 1734, 17 novembre 1735, 19 marzo 1736, 4 settembre 1736, 27 ottobre 1736, 27 gennaio 1737). Per il privilegio di stampa ivi, p. 81, 83 e 84-85.

² DELOFFRE, 1961, pp. 115-129. Per l'episodio della carrozza si veda MDe, p. XIII-XV e per i modelli ivi, pp. XX-XXVII.

³ Per *La vie de Marianne* come romanzo a puntate cfr. WEIL, 1986, pp. 45-61.

⁴ Tratta da MDe, pp. XCI-CIII. La cronologia propone solo la prima pubblicazione di ogni parte, non le numerose ristampe. Per un discorso più organico e per la complessità delle 35 emissioni del romanzo tra il 1731 e il 1750 cfr. WEIL, 1986, pp. 507-511 (si vedano anche ivi, pp. 227, 231 e 256). Per una cronologia in rapporto al *Paysan parvenu* cfr. WEIL, 1986, pp. 48-49.

⁵ WEIL, 1986, p. 83 (il 4 ottobre 1731 Parault vende al figlio tutti i diritti de *La Marianne*, a esclusione delle prime due parti).

		Il 21 maggio 1737 Neaulme a La Haye annuncia di avere tra le mani un'ottava parte.
Nona parte apocrifa	1739	A La Haye, Gosse et Neaulme.
Nona, decima e undicesima parte	27 marzo 1742	A La Haye, Jean Neaulme. Il 27 marzo 1742 Neaulme annuncia la vendita della nona/decima/undicesima parte datate 1741. Ristampa di Pierre Prault. ⁶
Dodicesima parte apocrifa	1745	Amsterdam, aux dépens de la Compagnie.
Stampa completa, con dodicesima parte apocrifa	1741-1748	A La Haye, Jean Néaulme. «douze parties en trois ou quatre volumes, en caractères plus petits que les éditions originales. – Années diverses suivant les parties et les exemplaires (de 1741 à 1748) – Titres ornés – douze gravures, soit huit de Schley (datées de 1735 ou 36 pour la première partie, 1736 pour les quatre suivantes, 1737 pour la sixième et la septième, de 1738 pour la huitième), et quatre de Fokke (de 1742 pour les trois dernières parties de Marivaux, sans date pour la douzième partie apocryphe)». ⁷
Dodicesima parte di Madame Riccoboni	1761	<i>Le Monde comme il est</i> di Bastide, Amsterdam (1760-1761), terzo tomo (1761), capitolo VII, pp. 166-218.

La Vie de Marianne est le plus gros succès de la librairie des romans pour les années 1728-1750, si l'on juge d'après le nombre de ses émissions,⁸ précédant immédiatement *La Paysanne parvenue* de Mouhy et les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*.⁹

La fortuna del romanzo percorre due strade distinte, una segnata dal pubblico, l'altra dagli intellettuali. La critica segue l'iter delle pubblicazioni¹⁰ e accusa a più riprese Marivaux per aver utilizzato neologismi, dipinto il sentimento d'amore in maniera troppo viva e pericolosa per l'innocenza delle anime semplici, scritto descrizioni troppo libere prendendo per oggetto il vile e il basso, ma soprattutto inserito nel romanzo troppe digressioni moraleggianti che interrompono l'azione, tanto da acclamare: «meno spirito e più azione».

[Marianne] conte bien, mais elle moralise trop [...] c'est pourtant une vraie discoureuse, qui, au lieu de se contenter de bien peindre et de narrer avec une vivacité expressive (ce qui est son talent), s'interrompt elle-même fréquemment pour se jeter sans nécessité dans des raisonnements abstraits, et qui la font passer quelquefois pour une précieuse.¹¹

Le critiche non sono unanimi e le due grandi opere romanzesche di Marivaux (*La vie de Marianne* e *Le paysan parvenu*) suscitano anche dei vaghi giudizi elogiativi. Ad esempio nel *Journal littéraire*, nella *Bibliothèque française* e nelle *Nouvelles de la cour et de la ville* si mette l'accento sul carattere commovente della quarta parte. Anche se in realtà il solo a rendere giustizia a Marivaux è l'abate

⁶ Probabilmente è una ristampa da Pierre Prault, anche se Deloffre specifica: «Nous n'avons pas vu cette édition, que signale Larroumet» [MDe, p. XCVII n. 2].

⁷ MDe, pp. CII.

⁸ Si veda la tabella in WEIL, 1986, p. 556 n. 2: *La vie de Marianne* è il primo romanzo per numero di emissioni (35 tra il 1731 e il 1750), seguito da *La paysanne parvenue* (32 emissioni tra il 1735 e il 1746). Al terzo posto si trova l'opera di Prévost, le *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (31 edizioni tra il 1728 e il 1750), dopo di che il numero di emissioni per opera cala drasticamente, *Le philosophe anglais* ne conta 17.

⁹ RIVARA, 1991, p. 27.

¹⁰ MDe, pp. LXV-LXXXII: I parte [Desfontaines (La Fontaine) *Le Nouvelliste du Parnasse*, 1731, t. II, pp. 210-212, XXV lettre]; II parte [Desfontaines, *Le Pour et Contre*, Nombre XXX, t. II, pp. 344-348; Marivaux risponde nel V foglio del *Cabinet du Philosophe*, Desfontaines replica nel XXXV numero di *Pour et contre* (pp. 119-120)]; IV parte [Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, t. III, pp. 230-233]; V parte [Prévost, *Le Pour et Contre*, t. IX, 1736, pp. 273-275]; VI parte [Desfontaines, *Observations sur les écrits modernes*, VII, pp. 286-287]; VII parte [non fu quasi commentata, se non da un breve annuncio de *La Bibliothèque Française*]; VIII parte [elogio di Prévost, *Observations sur les écrits modernes*, t. XI, p. 259]; non si hanno resoconti sulle ultime 3 parti comparse a La Haye [*Le Journal Littéraire* e *Le Pour et Contre* avevano cessato; *Les Observations* e *La Bibliothèque Française* non dicono nulla]. Giudizi che testimoniano il successo dell'opera presso il pubblico: nel 1749 l'*Espiard de la Cour* scrive: «Marivaux et Prévost sont aujourd'hui les auteurs les plus en vogue» (p. LXXVIII). Sulla fortuna del romanzo si veda: LAGRAVE, 1970 e WEIL, 1986, pp. 165-169.

¹¹ Desfontaines, *Le Nouvelliste du Parnasse*, 1731, t. II, XXV lettre, pp. 210-212.

Prévost, che loda l'analisi condotta sui sentimenti del cuore e la nuova modalità espressiva adatta alla complessità del racconto; ma con l'avvento dell'Illuminismo e a seguito della morte dell'autore, le opere di Marivaux sono a poco a poco dimenticate o criticate.

Solo Lesbros de La Versane nella *Vie historique de l'auteur*, ne *L'Esprit de Marivaux ou Analectes de ses ouvrages* (1769), prima di offrire un'antologia dei testi migliori, scrive una biografia di Marivaux difendendo le opere e lo stile, tracciando un ritratto lusinghiero dell'autore, esaltando le virtù sociali, la bontà e l'umanità. Sarà *L'Eloge* accademico di D'Alembert a Marivaux del 1785 a completare il quadro, insistendo nuovamente sulla bontà, generosità, onestà, indipendenza, delicatezza e fierezza della persona e dell'opera. L'immagine tracciata da D'Alembert del poligrafo francese è obbiettiva: non risparmia qualche critica alle opere giovanili, ma perdona Marivaux alla luce dei due grandi romanzi incompiuti.

I duri giudizi non arrestano la fama di Marivaux che già in vita poteva contare una diffusione senza paragone non solo nazionale, ma addirittura europea.¹² Apprezzato in Inghilterra a seguito delle pagine dello *Spectateur*, nel 1763 Grimm riconosce al romanziere francese: «Marivaux avait de réputation en Angleterre, et s'il est vrai que ses romans ont été les modèles des romans de Richardson et de Fielding, on peut dire que pour la première fois, un mauvais original a fait faire des copies admirables».¹³ Le opere di Marivaux giungono oltremarica grazie alle numerose edizioni impresse nei Paesi Bassi, non solo, ma molto presto vengono tradotte anche in tedesco: Lessing testimonia che in Germania era presente in traduzione quasi tutto il teatro e che egli stesso guardava con ammirazione.

In Italia Marivaux ha conosciuto più fortuna per i romanzi, che per le commedie.¹⁴ Durante il XVIII secolo in Italia del teatro comico francese brillavano i nomi di Madame de Genlis, Destouches, Duval, Picard, Marsollier de Vivetières, Bouilly e Florian. Se le commedie di Marivaux non conoscono traduzioni nel XVIII secolo (le *False confidenze* sono del 1833, *Il cemento* del 1803 e *La Madre confidente* del 1825), diversa è la sorte toccata ai romanzi, anche se delle traduzioni si conservano pochissimi esemplari, sia per lo scarso valore letterario, sia per la distruzione compiuta dalla Restaurazione di molte opere originali francesi o tradotte, perché reputate immorali. Il romanzo di Marivaux più tradotto in Italia è *Pharsamon* (quattro edizioni intorno al 1750),¹⁵ segue *La vita di Marianna* con tre edizioni compiute tra il 1746, il 1789 e il 1790, per finire con una sola traduzione de *Le paysan Parvenue* (1750) e del *Carrosse Embourbé* (1734).¹⁶

In uno studio sulle traduzioni in Francia lungo il XVIII secolo, soprattutto dalla lingua inglese, intitolato *La traduction romanesque au XVIIIe siècle*, si propone una statistica in percentuale di quelli che sono gli autori e le opere più diffuse.¹⁷

¹² Per la diffusione in epoca moderna dell'opera di Marivaux tra romanzo, teatro e saggistica si veda ANSALONE, 1991.

¹³ LAGRAVE, 1970, p. 65 [Correspondance littéraire, édition Tourneux, t. V, février 1763].

¹⁴ Sulla fortuna di Marivaux in Italia si veda VINTI, 1996. Anche Carlo Gozzi si sarebbe cimentato in una traduzione del *Pharsamon* di Marivaux [«Al mio ripartire dopo tre anni, non so per quale evento, vidi stampato il Romanzo intitolato: *Il Tarsamon* del Signor Marivò, prima traduzione dal francese ch'io feci col solo ajuto della gramatica, e del vocabolario a fine di esercitarmi per giungere a capire i libri di quell'idioma.» (*Memorie Inutili*, I, 2, p. 214)] per perfezionarsi nella lingua francese: «Concordando con la posizione espressa da Soldini, ritengo che se l'attribuzione certa della prima di queste imprese alla mano di Gozzi sia improbabile, innanzitutto per lampanti ragioni cronologiche, dal momento che avrebbe dovuto comparire prima del '45, non sia da escludere che Carlo 'da giovane' [...] si fosse effettivamente cimentato con quel Marivaux per perfezionarsi nella lingua francese e avesse fatto ricorso appunto all'esperimento marivaudiano-cervantino come ad un laboratorio formativo ed autodidattico di scrittura narrativa.» [CROTTI, 2010, p. 206]

¹⁵ VINTI, 1996, p. 264. Sulla presenza di Marivaux in Italia lungo il XVIII secolo si veda MELLONI, 1923.

¹⁶ ZAMBON, 1962, p. XVII.

¹⁷ COINTRE-LAUTEL-RIVARA, 2003, pp. 7-10: p. 8: «Si Richardson apparaît comme le romancier anglais le plus connu en France au XVIII siècle, il doit sa célébrité à l'addition de ses trois romans dont le premier en particulier a été au cours de cette période non seulement traduit mais surtout imité et adapté. Fielding est lui aussi bien représenté en particulier par *Tom Jones* qui a également été plusieurs fois adapté au théâtre. Sterne occupe la troisième place.» Per la situazione delle traduzioni in Francia lungo il XVIII secolo cfr. RIVARA, 2002 e COINTRE-LAUTEL-RIVARA, 2003. Per le traduzioni in Italia cfr. ZAMBON, 1962 e DE BERNARDIS, 2010.

Autori	Opere
25% Samuele Richardson	64% <i>Robinson Crusoe</i>
21% Henry Fielding	63% <i>Tom Jones</i>
15% Sterne Laurence	60% <i>Pamela</i>
	44% <i>Gulliver's Travels</i> ¹⁸

Il dato più interessante è notare come la situazione italiana riproduca per analogia quella francese: non solo in Italia arrivano i romanzi francesi più celebri, ma giungono quelli inglesi di maggior successo in Francia, perché attraverso questa intermediazione. In aggiunta proprio dai romanzi di successo, francesi o inglesi in traduzione francese, Goldoni e Chiari scelgono di trarre materiale per le commedie (*Pamela*, *La trilogia dell'Orfano*, *La dilogia di Marianna*, *I due gemelli veneziani*). Infine, l'attività traduttiva settecentesca prevede un adattamento dell'opera straniera a dei criteri letterari, sociali e morali nazionali. Per questo motivo più che di una traduzione, si dovrebbe parlare di una trasformazione, il cui esito è la produzione di un'opera altra rispetto all'originale. Se poi il testo inglese arriva attraverso la traduzione francese, vi è da considerare una doppia operazione dall'allontanamento dallo spirito primario del romanzo: dall'inglese al francese e dal francese all'italiano.¹⁹

Come spesso capitava durante il XVIII secolo, un romanzo uscito in edizioni parziali per differenti librai e rimasto incompiuto vedeva la continuazione anche senza il volere dell'autore, in quanto il finale era vivamente caldeggiato dagli interessi commerciali degli stampatori sulla scia del successo dell'opera.²⁰ Per la *Vie de Marianne* hanno vita tre continuazioni apocrife:

- una IX parte nel 1739²¹
- una XII parte nel 1745
- una XII parte di Madame Riccoboni nel 1761

Nel 1739 presso Grosse e Néaulme a La Haye appare una nona parte anonima con l'intenzione di dar seguito all'ottava parte di Marivaux, apparsa nel 1737 presso Jean Néaulme. Si tratta di un testo destinato a soddisfare i lettori desiderosi di vedere la fine di una storia iniziata ormai sette anni prima. È difficile pensare che Marivaux non abbia saputo nulla di questo tentativo: il mondo dell'editore a La Haye era abbastanza circoscritto e nella stessa città nel 1741 l'autore pubblica le parti IX-X-XI. L'opera di Grosse-Néaulme è di pessima qualità: una stampa poca curata, con refusi ed errori, scritta probabilmente da una mano 'mercenaria', allo scopo di colmare il più in fretta possibile l'imbarazzante incompiutezza; potrebbe addirittura essere che la IX parte apocrifa sia stata promossa dal libraio stesso che voleva sbarazzarsi delle copie invendute della VIII parte oppure, al contrario, voleva sfruttare fino alla fine le vendite e l'interesse rinnovato dall'opera di Marivaux.

La XII parte anonima compare, insieme alle undici precedenti, nel 1745 nell'edizione di Amsterdam «aux dépens de la Compagnie». La conclusione risulta ben legata all'opera, in quanto la coesione è

¹⁸ COINTRE-LAUTEL-RIVARA, 2003, p. 9.

¹⁹ Ivi, p. 10: «une adaptation, c'est-à-dire l'appropriation d'une œuvre étrangère par la littérature indigène et son intégration en fonction de critères nationaux existants et donc sa transformation en une autre œuvre. Situation paradoxale que celle de l'importation de romans étrangers en vue d'une naturalisation de l'admiration pour la production littéraire du pays voisin à condition qu'elle soit accommodée au goût national par un traducteur qui est alors co-auteur.» ZAMBON, 1962, p. X: «Les œuvres anglaises arrivaient donc en Italie 'adaptées à la française', et elles subissaient une deuxième adaptation à travers la nouvelle traduction italienne. Il est vrai que la plupart des traducteurs italiens étaient de pauvres hères qui n'avaient aucune prétention artistique. Ils se contentaient d'offrir une traduction littérale, estimant que l'universalité du goût français les dispensait de toute autre révision artistique. La seule liberté qu'ils prirent fut d'annoter les textes français pour les expliquer ou les justifier. Les passages empreints d'idées nouvelles étaient souvent modifiés selon la bonne tradition locale, ou tout simplement retranchés.»

²⁰ Per una bibliografia sull'incompiuto KOLDERUP, 2011. Per un'analisi sulle conclusioni a *La vie de Marianne* cfr. RIVARA, 1991, pp. 23 e segg. e COULET, 1975 (2).

²¹ Conclusione scoperta da Deloffre in un volume della Biblioteca Méjanes d'Aix-en-Provence: I parte Prault 1731; II parte Prault 1734; III parte Prault 1736; [la quarta?]; V e VI parte J. Ryckhoff Amsterdam 1736; VII parte J. Ryckhoff Amsterdam; VIII parte Grosse et Néaulme La Haye 1738; IX parte Grosse et Néaulme 1739.

generata dalla ripresa di un gran numero di elementi e dettagli de *La Vie de Marianne*: si innesta su temi comuni (l'affetto che lega Marianna a Madame de Miran, le visite in convento, le assenze di Valville o Madamigella Varthon divenuta più ipocrita) e cerca di istaurare un'affinità stilistica (alternanza tra lentezza narrativa e accelerazione, continue interrogative, frasi drammatiche brevi, il dialogo tra narratrice e destinataria, la rivendicazione di una narrazione vera e non di un romanzo). Le edizioni successive stampano regolarmente fino al 1881 questa XII parte attribuendola ora a Marivaux, ora a Madame Riccoboni. A costei, invece, bisogna assegnare un'ulteriore XII parte uscita ad Amsterdam nel 1761. Nata come sfida tra l'autrice e Saint-Foix, amico di Marivaux, questa versione esce su *Le Monde comme il est* di Bastide, sotto il titolo di «Continuazione della Vie de Marianne», ma a sua volta rimane incompleta dato che Madame Riccoboni si rifiuterà di pubblicare altre parti.

Se si potesse ridurre, non senza forzatura, il romanzo alla pura successione di avvenimento (l'intreccio), ci si troverebbe dinanzi alla struttura di una *pièce* teatrale, per il contenuto della trama, per il procedere per *coups de théâtre*, per il gusto all'avventura, ma per il ricorso a artifici retorici tipici della tecnica teatrale.²²

A un'attività letteraria profondamente poligrafa (da commediografo a giornalista, fino a romanziere), consegue una marcata commistione tra generi.²³ Il rapporto è versatile e biunivoco: come esistono elementi romanzeschi nelle commedie di Marivaux,²⁴ allo stesso tempo alcune peculiarità drammatiche approdano al romanzo.²⁵ Secondo Roseann Runte l'opera drammatica e romanzesca di Marivaux presenta una straordinaria unità, della quale l'amore sembra essere il soggetto universale e il reale collante tra i due generi:

Lectures et lecteurs animent le théâtre tout comme spectateurs et spectatrices animent les romans. Les deux genres reposent sur un système de visualisation des sentiments (ou du moins de leurs effets) et sur un système de mise en dialogue des conversations. Les deux genres partagent des structures et un vocabulaire semblables, ainsi que des scènes parallèles et transposables.²⁶

Maria Rosa Ansalone ha individuato ne *La vie de Marianne* alcuni elementi propriamente drammatici, ad esempio la prevalenza degli interni sugli esterni (come se Marivaux stagliasse i suoi personaggi su un fondale da palcoscenico e affidasse i momenti forti dell'azione agli spazi interni più intimistici),²⁷ la

²² ANSALONE, 1985, pp. 25-26.

²³ Cfr. ROUSSET, 1962.

²⁴ «Mais Marivaux n'abandonne pas les formes traditionnelles des *topoi* [romanesques], il va les employer dans plusieurs de ses comédies. Le romanesque avait envahi le théâtre à l'époque baroque et s'y était longtemps maintenu, chez Garnier, Du Ryer, Hardy, Rotrou, Scudéry, Thomas Corneille; ses *topoi* étaient passés dans les tableaux des peintres et, à partir du moment où l'opéra exista en France, dans les tragédies en musique. Luigi Riccoboni, qui en Italie avait cherché son inspiration dans la *comedia* du *Siglo de oro* et dans le théâtre de son propre pays, garda en France une partie de ce répertoire. Ainsi, outre son penchant personnel né de ses lectures de jeunesse, deux exemples pouvaient inciter Marivaux à maintenir une topique romanesque dans ses comédies, l'exemple du théâtre français antérieur aux grands classiques, et l'exemple de Riccoboni.» [COULET, 1991, p. 98]. Per alcuni esempi di ripresa per le commedie dai primi romanzi cfr. MDe, p. XI n. 1.

²⁵ RUNTE, 1989, p. 148: «Sur le plan des structures, les situations parallèles et les scènes répétées du théâtre se retrouvent tout naturellement dans le genre romanesque. [...] Dans l'un et l'autre genre, des scènes semblables se répètent sans cesse: Valville aux pieds de Marianne, Climal aux pieds de Marianne, Valville frappé d'amour pour Marianne, Valville et son coup de foudre pour Varthon, Arlequin séduit par un repas et une bouteille de vin, Sylvia séduite par une belle robe et par le Prince travesti. [...] A l'occasion, le théâtre est même plus romanesque que le roman: que de naufrages et d'îles, de fées et de magie!»

²⁶ RUNTE, 1989, p. 149.

²⁷ «Ne *La Vie de Marianne* i momenti culminanti per lo sviluppo e l'evoluzione della storia, dunque, non saranno mai narrati sotto forma di riassunto, ma sempre rappresentati in forma scenica, prediligendo un espediente tecnico tipicamente teatrale» [ANSALONE, 1985, p. 28].

predilezione del dialogo piuttosto che della narrazione²⁸ e la gestualità (l'espressività del corpo domina come linguaggio non verbale, capace di esprimere il complesso mondo dei sentimenti).²⁹

Studiando il rapporto tra dialogo nel romanzo e nella commedia in Marivaux, Aurelio Principato nota come nel genere narrativo l'autore venga influenzato dalla sua esperienza di commediografo, in quanto si ha l'impressione che la lingua orale irrompa nel testo, con un impiego dominante dello stile diretto. Marivaux darebbe più spazio alle scene dialogiche, che a quelle narrative. Se in Prévost, modello normativo per il romanzo della prima metà del XVIII secolo, il dialogo è limitato all'essenziale, è presente quando le parole in bocca al personaggio hanno una forza maggiore rispetto alla voce del narratore; in Marivaux il personaggio viene caratterizzato dalle sue stesse parole e la narrazione interviene solo per descrivere l'espressione e la reazione, quando un'emozione troppo forte ha lasciato ammutoliti.³⁰

Le facteur le plus général de différence entre dialogue théâtral et récit de paroles, chez Marivaux, est probablement constitué par la portée des commentaires du narrateur. L'auteur a beau laisser parler les personnages au style direct, comme le remarque H. Couelet (1975, p. 426), la portée de ces commentaires, surtout dans *La Vie de Marianne*, contribue à diluer le dialogue jusqu'à lui faire perdre tout pouvoir d'évocation du langage théâtral.³¹

Il teatro irrompe nel romanzo come scelta non solo stilistica e narrativa, ma anche tematica. Si tratta di scene non funzionali all'intreccio, puramente esteriori, inserite come un cammeo di virtuosismo letterario; identificabili nelle sequenze che Beatrice Didier chiama 'scène réalistes': «à vrai dire, elles ne sont pas indispensables au déroulement du récit; elles font plutôt l'effet d'un divertissement, d'une scène de genre.»³² Ad esempio l'episodio, nella seconda parte del romanzo, in cui è raccontata la vivace rissa tra il cocchiere e Madame Dutour,³³ ha le sue radici nella tradizione picaresca, ma ancora più nella farsa³⁴ e nella commedia (Deloffre lo confronta con una scena de *Le Moulin de Javelle*, commedia di un atto di Dancourt).³⁵ «De même, la façon dont est traitée l'attitude des personnages, dans ce type d'accidents [...] est la transposition en récit d'une scène de comédie de situation».³⁶ Pietro Chiari deve aver colto la potenzialità di questa sequenza, ma soprattutto deve aver intuito il sicuro successo della scena, se affidata alla magistrale interpretazione di Sacco-Truffaldino (III-2).

Non solo, ma il comico può comparire nel romanzo a suggellare una scena: il ridicolo può intervenire per stemperare situazioni altamente patetiche. Nella seconda parte, ad esempio, Marianne, caduta e stortatasi il piede, viene soccorsa in casa di Valville da un medico, il quale, ormai ipovedente, data l'età avanzata, si avvicina sempre più alla fanciulla per visitarla, ma lo stesso gesto viene ripetuto dall'innamorato al fine di godere le bellezze della sua amata:

Quand mon pied fut en état, voilà le Chirurgien qui l'examine et qui le tâte. Le bonhomme, pour mieux juger du mal, se baissait beaucoup, parce qu'il était vieux, et Valville en conformité de geste, prenait insensiblement la même attitude, et se baissait beaucoup aussi, parce qu'il était jeune; car il ne connaissait rien à mon mal, mais il se connaissait à mon pied, et m'en paraissait aussi content que je l'avais espéré.³⁷

²⁸ DELOFFRE, 1967 pp. 220-223; DIDIER, 1983; e più in generale HENRY, 1961 e DELOFFRE, 1961.

²⁹ ROUSSET, 1981.

³⁰ PRINCIPATO, 1992, p. 87. Sull'argomento si veda anche COULET, 1975, pp. 505 e segg.; HUET, 1975, p. 46; DELOFFRE, 1967, p. 220. Per una comparazione tra dialoghi teatrali e romaneschi cfr. DELOFFRE, 1967, cap. I: *L'imitation de la phrase parlée*, pp. 427 e segg.; LARTHOMAS, 1972, pp. 21 e segg. e 175-176.

³¹ PRINCIPATO, 1992, p. 91.

³² DIDIER, 1983, p. 56.

³³ L'episodio viene aspramente criticato (da Desfontaines a Raynal, per finire con d'Alembert) come offensivo dei buoni costumi, anche se proprio questo passaggio susciterà degli ammiratori e si legherebbe alla nascita del genere 'poissard' (genere letterario francese della fine del XVIII secolo caratterizzato dal ricorso alla lingua popolare).

³⁴ Jean Fabre arriva a definire questa scena un intermezzo in forma parodica [PRINCIPATO, 1992, p. 88].

³⁵ MDe, pp. XXVIII-XXXI: XXIX.

³⁶ PRINCIPATO, 1992, p. 88-89.

³⁷ MFr, p. 126 > MIIt, p. 125.

Appendice 14

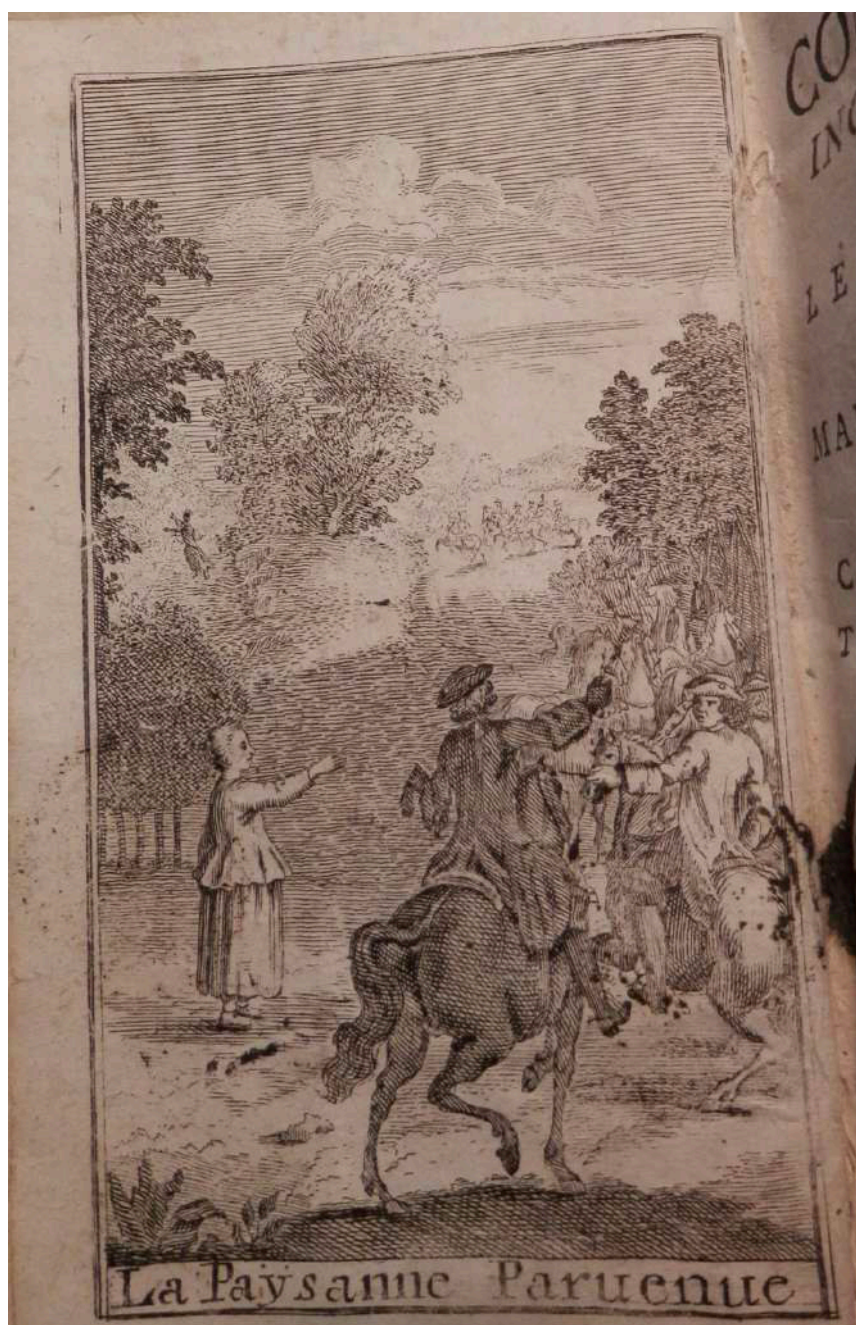
Le incisioni



MARIVAUX, *La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la Comtesse d****, A la Hate, Chés Jean Neulme, 1741-1747, tomo I [frontespizio della prima parte inciso].



MARIVAUX, *La vita di Marianna ovvero l'avventure della contessa di ****, Venezia, Tevernin, 1746-1748, tomo primo [frontespizio inciso].



CAVALIERE DI MOUHY, *La contadina ingentilita, o sia le Memorie della Signora Marchesa di L. V.*, Venezia, Tevernin, 1752, tomo I [frontespizio inciso].

Appendice 15

La qualità della traduzione italiana

Sulla base dell'analisi condotta si possono rilevare alcune caratteristiche della traduzione italiana, di seguito sintetizzate:

1. Una tendenza a tagliare e condensare il testo francese:

- In corsivo la parte tagliata:

M^{me} de Miran avait plus de vertus morales que de chrétiennes, respectait plus les exercices de sa religion qu'elle n'y satisfaisait, honorait fort les vrais dévots sans songer à devenir dévote, aimait plus Dieu qu'elle ne le craignait, et concevait sa justice et sa bonté un peu à sa manière, et le tout avec plus de simplicité que de philosophie. C'était son cœur, et non pas son esprit qui philosophait là-dessus. Telle était M^{me} de Miran, sur qui j'aurais encore bien des choses à dire; mais, à la fin, je serais trop longue; et si par hasard vous trouvez déjà que je l'aie été trop, songez que c'est ma bienfaitrice, et que je suis bien excusable de m'être un peu oubliée dans le plaisir que j'ai eu de parler d'elle.

In questa forma era fatta la Signora di Mirano, di cui molte cose avrei a dirvi ancora; ma troppo sarei lunga; e quando vi paresse forse, ch'io di già avessi questo peccato, ricordatevi, che ella è la mia Benefattrice, e che son degna d'essere scusata, se mi sono un poco distesa, e lasciata trasportar alla consolazione di parlar di lei.³⁸

Le service commença; il y eut un sermon qui fut fort beau; je ne dis pas bon: ce fut avec la vanité de prêcher élégamment qu'on nous prêcha la vanité des choses de ce monde, et c'est là le vice de nombre de prédicateurs; c'est bien moins pour notre instruction qu'en faveur de leur orgueil qu'ils prêchent; de sorte que c'est presque toujours le péché qui prêche la vertu dans nos chaires.

Cominciò la funzione. Ebbevi una Predica assai bella, buona non dico. Intorno alla vanità delle cose del mondo, fu predicato con la vanità del dire, con belle, e ben misurate parole.³⁹

- La traduzione taglia la discendenza : «Ce scélérat d'Abbé, Neveu du Baron de Sercour, comme je vous l'ai raconté» > «Quello scellerato d'Abate, siccome v'ho raccontato».⁴⁰

- Nella terza parte la traduzione taglia le citazioni di personaggi leggendari francesi.⁴¹

2. Traduzione errata:

- In francese si legge «Après cela», con significato «dopo la scelta dell'abito», la traduzione italiana propone «Dentro all'abito».⁴²
- «il vous plaira» sarebbe da tradurre con «quanto volete», piuttosto che con «vi piace»: «en un mot comme en mille, tournez tant qu'il vous plaira, il n'y a rien de tel que d'être sage, et je mourrai dans cet avis.» > «e finalmente in poche parole, cercate quante cose vi piace, non è la più bella, che l'esser saggia, e per me porterò questa opinione al mondo di là».⁴³
- «Queste notizie non furono date tuttavia a mia Madre, se non solamente il *giorno dietro* [l'indomani] ch'io era stata condotta via»: 'giorno dietro' traduce 'lendemain'.⁴⁴
- Nell'XI parte si trovano diversi errori di stampa: 'ha' per 'fa' («la quale non ho veduta molti anni ha»); 'cenna' per 'cena' («nella stessa maniera femmo la cenna»); 'forse' per 'forze' («che non avea tuttavia forse bastanti»); 'comportevole' per 'confortevole' («ch'ella non fosse in positura conveniente alla sua condizione, benchè comportevole»)⁴⁵.

³⁸ MFr, p. 236-237 > MIt, pp. 317-318 (IV parte).

³⁹ MFr, p. 271 > MIt, p. 383 (IV parte).

⁴⁰ MXII, p. 34 > MIt, pp. 36-37 (XII parte).

⁴¹ MFr, p. 192 > MIt, pp. 235-236.

⁴² MFr, p. 93 > MIt, p. 69 (I parte).

⁴³ MFr, p. 102 > MIt, p. 89 (I parte).

⁴⁴ MFr, p. 399 > MIt, p. 199 (VII parte). Si veda anche MIt, pp. 256, 261 e 262.

⁴⁵ MIt, pp. 212, 219, 241 e 245 (XI parte).

- Cambiamento del significato: «et je tâchai de corriger cela par *une action de courage*» > «e perciò procurai di correggere l'errore con *un'azione generosa*».⁴⁶
3. Per quanto la traduzione italiana risulti fedele e didascalica al testo francese, a volte perde l'eleganza stilistica o mostra una sintassi contorta e difficilmente comprensibile:
- La traduzione italiana appiattisce e perde completamente la grazia del testo francese, in cui i segni di interpunzione rendono perfettamente lo stato di stupore di Climal: «l'oncle, qui, tout palpitant encore et d'une main tremblante, ramenait son manteau sur ses épaules (car il en avait un)» > «il quale tutto ancora pallido si racconciava tremando sulle spalle il mantello (che il mantello avea)».⁴⁷
 - Pur di essere fedele alla struttura sintattica francese, la traduzione pecca di poca naturalezza, risultando troppo ridondante: «c'est là ce qui me chagrine, moi» > «Io non ho altro travaglio che di questa cosa io»⁴⁸; «je l'avais pris au mot, moi» > «io avea bene inseso le parole, io»⁴⁹; «Il est inutile de vous adresser à moi davantage, très inutile» > «Non ricorrete a me, ch'io non saprei più che fare, certo non saprei, che far più»;⁵⁰ «Ainsi, soyez tranquille, Marianne, mais je dis absolument tranquille» > «Perciò, Marianna datevi pace, ma dico, datevi pace affatto affatto».⁵¹
 - «Fiez-vous aux personnes jalouses du soin de vous connaître, vous ne perdrez rien avec elles: la nécessité de bien voir est attachée à leur misérable passion, et elles vous trouvent toutes les qualités que vous avez, en vous cherchant tous les défauts que vous n'avez pas: voilà ce qu'elles essuient.» > «Non è alcuno che meglio possa vedere dell'invidioso il bene ch'è in voi, il quale per la sua invidia molto minutamente spierà la vostra persona per trovare i difetti che sono in voi; ma gli riesce tutto il contrario, perché cercando le magagne che voi non avete, in quello scambio, a suo marcio dispetto convingli [sic] vedere le vostre belle qualità. Ed ecco quello, ch'ei ne guadagna.»⁵²
 - Ripetizioni: «on la fait si jolie que cela m'alarme» > «che *mi* fa spavento *a me* tanta bellezza»⁵³
4. Francesismi:
- Traduzione di «parents»⁵⁴ con «perente/parenti» invece che con «genitori».
 - «premierement» > «primieramente»⁵⁵
5. Presenza di arcaismi:
- «village» tradotto in «villa»:⁵⁶ con «village» Marianne intende il villaggio in cui viveva con il piovano e la di lui sorella, «villa» sembra dipendere dal latino 'villa' ovvero 'casa di campagna'.
 - «rancune» > «amaritudine»⁵⁷
 - «scandalise» > «scandalezza»⁵⁸: voce attestata in Crusca IV come «Scandalezzo Scandalo. Lat. *scandalum, offensa». La forma verbale in Crusca IV si presenta in diversi lemmi: «Scandalezzare, scandalizzare, scandolezzare».
 - «amertume» > «amaritudine»:⁵⁹ Crusca ed. IV «Amaritudine = amarezza. Lat. Amaritudo.» «amistà»⁶⁰ per amicizia: «comme par exemple d'avoir des liaisons d'amitié avec des gens puissants» > «Per esempio ella stimava l'amistà de' potenti uomini».⁶¹
 - L'ordine sintattico della traduzione sembra ricalcare quello latino: «Les autres applaudissaient ouvertement à mes charmes, il me semblait que celui-ci les sentait» / «Gli altri apertamente me di bellezza

⁴⁶ MFr, p. 132 > MIIt, p. 135

⁴⁷ MFr, p. 184. > MIIt, p. 184 (III parte).

⁴⁸ MFr, p. 188 > MIIt, p. 229 (III parte).

⁴⁹ MFr, p. 189 > MIIt, p. 231 (III parte).

⁵⁰ MFr, p. 202 > MIIt, p. 236 (III parte).

⁵¹ MFr, p. 465 > MIIt, p. 302 (VIII parte).

⁵² MFr, p. 120 > MIIt, p. 113 (II parte).

⁵³ MFr, p. 240 > MIIt, p. 324 (IV parte).

⁵⁴ Esempio in MIIt, pp. 79-80.

⁵⁵ MFr, p. 195 > MIIt, p. 241 (III parte).

⁵⁶ MFr, p. 91 > MIIt, p. 65 (I parte).

⁵⁷ MFr, p. 92 > MIIt, p. 67 (I parte).

⁵⁸ MFr, p. 128 > MIIt, p. 128 (II parte). MIIt, p. 258 «scandalezzano» e p. 269 «scandalezato» (III parte).

⁵⁹ MFr, p. 137 > MIIt, p. 144 (II parte).

⁶⁰ MIIt, p. 205 (III parte).

⁶¹ MFr, p. 293 > MIIt, p. 20 (V parte). Cfr. anche MIIt, p. 66 (V parte); MFr, p. 320 > MIIt, p. 69 (V parte).

- commendavano, egli secondo che a me pareva, l'effetto della mia bellezza sentiva»⁶².
- Costruzione latina: «mais vous êtes assurément un jeune homme plein d'honneur» > «pure *non* ho dubbio, che voi *non* siate un giovane onorato».⁶³
 - «Monistero»⁶⁴: nel Vocabolario della Crusca (ed. IV) si trovano due forme con il medesimo significato e derivazione: «Monistero, munistero, monisterio e munisterio Abituro di monache o monaci dal latino *monasterium*»⁶⁵ e «Monastero, monasterio Abitazione di monaci o monache dal latino *monasterium*»⁶⁶.
6. Nella traduzione sono numerosi i proverbi o i modi di dire assenti nel testo francese:⁶⁷
- III parte: «il me promettait des rentes, avec toutes sortes de maîtres et de magnificence» > «promettevami Roma, e toma»⁶⁸
 - IV parte: «Et n'allez pas croire que ce fût une bonté sottile, aveugle, de ces bontés d'une âme faible et pusillanime, et qui paraissent risibles même aux gens qui en profitent.» > «Non vogliate perciò credere, ch'ella fosse buona, cioè sciocca, o come si dice, dolce di sale, o per picciolezza e meschinità d'animo»; «il l'a vue plus d'une fois, et depuis quelques semaines il néglige de conclure.» > «l'ha veduta molte volte [la giovane destinata in moglie]; e sono alquante settimane, *ch'egli ci dà lungagnole* [= sorta di rete lunga e bassa che si tende agli animali terrestri], e non si sa risolvere a una conclusione.»; «A la vérité, ce dégoût qu'elle avait pour tous ces petits moyens de plaire, peut-être était-elle bien aise qu'on le remarquât; et c'était là le seul reproche qu'on pouvait hazarder contre elle, la seule espèce de *coqueterie* dont on pouvait la soupçonner en la chicanant.» > «Ma veramente ella avea forse caro, che altri si avvedesse di quella diligenza, ch'ella usava nello sfuggire tutti que' piccoli modi di piacere altrui, e se difetto alcuno era in lei si potrebbe quasi apporre questo; e chi volesse recare le cose in disputa, e *cercare il pelo*, *com'è proverbio*, *nell'uovo*, di questo peccatuzzo femminile si potrebbe accusarla.»⁶⁹
 - V parte: «et s'il est vrai que nous soyons si grands, tirons de cet état le parti le plus digne de nous» > «e se è vero che siamo tanto nobili, acconciamoci le carte in mano, e caviamo dal nostro stato»; «je ne vis que des Religieuses ou des Pensionnaires qui chuchotaient aux oreilles les unes des autres en me regardant» > «Le suore, e l'altre giovani non facevano altro, che guardarmi, fare tra esse un mormorio, e' un pissi pissi negli orecchi»; «j'espérais le trouver à la porte du Couvent comme la première fois; je m'y attendais, je n'en doutais pas, et je pensais mal.» > «sperava di trovarlo [Valville] alla porta del Monistero come la prima volta; aspettavo senza dubbio; ma i conti, come si dice, eran fatti senza l'oste.»⁷⁰
 - VI parte: «Cette diligence alors était comme d'obligation, je vous la devais, et on a de la peine à payer ses dettes» > «la sollecitudine era allora obbligo; e voi sapete, che a pagare i debiti l'uomo va di male gambe»; «Et supposons qu'elle ait déjà été indiscrete, n'importe, ma fille, on trouve des remèdes à tout, console-toi.» > «Ma poniamo, ch'ella già avesse detto ogni cosa: E' non importa, ad ogni male c'è rimedio.»⁷¹
 - X parte: «il se méprit à mon air, et crut qu'il signifiait que sa visite m'était, en ce moment-là, importune» > «Egli guardandomi in volto prese un granchio, e si figurò, che a quell'ora la sua visita mi fosse

⁶² MFr, p. 122 > MIIt, p. 117 (II parte).

⁶³ MFr, p. 597 > MIIt, p. 145 (X parte).

⁶⁴ MIIt, pp. 269 e 273 (III parte). Per 'monistero' cfr. MIIt (VIII parte), pp. 327, 334, 357, 362, 364 e 367; ivi (IX parte), pp. 54 e 77 (IX parte). La forma 'monastero' è meno frequente cfr. MIIt, pp. 291 (III parte), p. 387 (IV parte), pp. 61 e 72 (IX parte), pp. 26, 33, 66 e 90 (XII parte). Nella VII parte compare sempre la forma 'monastero'. Nella XII parte si trova spesso 'convento' dal francese 'couvent': MIIt, pp. 55, 56, 60, 65 e 89.

⁶⁵ Vocabolario degli Accademici della Crusca, ed. IV, vol. III, p. 277.

⁶⁶ Vocabolario degli Accademici della Crusca, ed. IV, vol. III, p. 273

⁶⁷ Per uno studio sull'utilizzo dei proverbi in una selezione di opere di Carlo Goldoni, come stilemi estremamente adatti all'uso teatrale per la loro formula breve e fortemente scandita, si veda FIDO, 1995: «Per quel che riguarda Goldoni, è facile constatare l'abbondante presenza di proverbi e locuzioni proverbiali all'internodelle commedie, soprattutto quelle in dialetto: dove essi figurano, a un primo livello, come parte di un più ampio e vivo patrimonio linguistico-culturale che caratterizza – o meglio si identifica con – la realtà veneziana, percepita come dato 'naturale' e insieme potenzialmente 'teatrale'» [FIDO, 1995, p. 24]. Fido propone un elenco delle tipologie di proverbi riscontrati nelle commedie goldoniane, suddividendo tra proverbi 'puri', inseriti direttamente nella conversazione come parte dell'idea di chi parla; e proverbi introdotti, ovvero provvisti di una cornice o etichetta rematica. Affini ai proverbi, ci sono i modi di dire o detti proverbiali: *clichés* o frasi fatte, che condensano o metaforizzano vivacemente una determinata situazione.

⁶⁸ MFr, p. 218 > MIIt, p. 286 (III parte).

⁶⁹ MFr, p. 234 > MIIt, p. 313; MFr, p. 239 > MIIt, p. 322; MFr, p. 282 > MIIt, p. 403.

⁷⁰ MFr, p. 288 > MIIt, p. 9; MFr, p. 299 > MIIt, p. 30; MFr, pp. 304-305 > MIIt, p. 41.

⁷¹ MFr, p. 341 > MIIt, p. 103; MFr, p. 356 > MIIt, p. 131.

d'incomodo: questo è ciò che dalle sue parole raccolsi.»;⁷² 'anello/anelletto' (MIIt, pp. 144 e 145) per agnello: gioco di parole tra l'animale e il bene che esso rappresenta, a volte infatti è detto p. 145 'diamant > diamante' (MFr, p. 597 > MIIt, p. 145).

7. In italiano alcune occorrenze temporali vengono semplificate, cambiate o eliminate:

- «Onze heures sont sonnées» / «Mais me voilà prête, une heure va sonner» > «Sono suonate le undici ore» / «Eccomi aggiustata, aspetto che suonino l'ora».⁷³
- «Je me levai entre dix et onze heures du matin; un quart d'heure après entra une femme de chambre qui venait pour m'habiller» > «Nel seguente di mi levai, e di là a un quarto d'ora entrò una cameriera per aiutarmi a vestire, ed acconciare».⁷⁴
- «À neuf heures du matin, le lendemain» > «La mattina per tempo venne dunque una suora conversa a portarmi un letterino di lei.»⁷⁵
- «Après le souper, nous entendîmes sonner onze heures.» > «Dopo cena sentimmo suonare la mezza notte»; «il est assez tard pour une convalescente; vous devez demain être à l'église dès cinq heures du matin, allez vous reposer.» > «l'ora è troppo tarda per una convalescente: e domattina dovete andar alla chiesa per tempo, andate a riposare»; «Le fièvre me reprit, et l'on me transporta dès six heures du matin chez M. Vilot, encore plus désespérée que malade.» > «Mi sopraggiunse la febbre, e fui la mattina portata a casa del Signor Villot, via più disperata, che inferma»; «et une heure après, c'est-à-dire entre minuit et une heure» > «e indi a un'ora, cioè un'ora dopo la mezza notte».⁷⁶
- «Il m'écrivait tous les Jours des Lettres, & venoit me voir une fois chaque Semaine.» > «E' mi scriveva ogni giorno, e veniva a visitarmi due volte la settimana.»; «Environ le dix du Matin» > «La mattina di buon'ora».⁷⁷

⁷² MFr, p. 596 > MIIt, p. 144.

⁷³ MFr, p. 276 > MIIt, p. 392 (IV parte).

⁷⁴ MFr, p. 331 > MIIt, p. 90 (V parte).

⁷⁵ MFr, p. 499 > MIIt, p. 360 (VIII parte).

⁷⁶ MFr, p. 564 > MIIt, p. 92; MFr, p. 564 > MIIt, p. 92; MFr, p. 568 > MIIt, p. 99; MFr, p. 571 > MIIt, p. 104 (IX parte).

⁷⁷ MXII, p. 35 > MIIt, p. 37; MXII, p. 60 > MIIt, p. 61 (XII parte).

Appendice 16

Occorrenze terminologiche tra romanzo e traduzione

Di seguito una tabella riassuntiva di un nutrito numero di occorrenze lessicali all'interno del romanzo e della traduzione:

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	Indicazioni:		
Accident	Accidente	V parte	MFr, p. 294 > MIIt, p. 21 MFr, p. 336 > MIIt, p. 99 MFr, p. 336 > MIIt, p. 100	
		VI parte	MFr, 350 > MIIt, 120 MFr, p. 351 > MIIt, 122 MFr, 361 > MIIt, 140	
		VIII parte	MFr, p. 463 > MIIt, p. 297	
		IX parte	MFr, p. 530 > MIIt, p. 30	
		XII parte	MFr, p. 22 > MIIt, p. 25	
		Casi	VIII parte	MFr, p. 463 > MIIt, p. 298
	Caso	XI parte	MFr, p. 639 > MIIt, p. 216	
Accidents	Avventure	I parte	MFr, p. 58 > MIIt, p. 3	
		IV parte	MFr, p. 273 > MIIt, p. 387	
		IX parte	MFr, p. 552 > MIIt, p. 71	
		XI parte	MFr, p. 643 > MIIt, p. 223	
	Accidenti	VII parte	MFr, p. 430 > MIIt, p. 25 MFr, p. 439 > MIIt, p. 264 (3)	
		VIII parte	MFr, p. 483 > MIIt, p. 332	
		X parte	MFr, p. 612 > MIIt, p. 172	
	Casi	VIII parte	MFr, p. 511 > MIIt, p. 378	
	Aventure	Accidente	I parte	MFr, p. 63 > MIIt, p. 12 MFr, p. 94 > MIIt, p. 72
II parte			MFr, p. 129 > MIIt, p. 129	
IV parte			MFr, p. 241 > MIIt, p. 327 MFr, p. 274 > MIIt, p. 388	
V parte			MFr, p. 304 > MIIt, p. 39	
VI parte			MFr, p. 349 > MIIt, p. 117 MFr, p. 354 > MIIt, p. 127	
VIII parte			MFr, p. 488 > MIIt, p. 342	
IX parte			MFr, p. 572 > MIIt, p. 106	
XI parte			MFr, p. 649 > MIIt, p. 233 MFr, p. 657 > MIIt, p. 247	
XII parte			MFr, p. 11 > MIIt, p. 13 MFr, p. 46 > MIIt, p. 49 MFr, p. 86 > MIIt, p. 87	
Avventura			IX parte	MFr, p. 554 > MIIt, p. 73
			X parte	MFr, p. 614 > MIIt, p. 175
Caso			I parte	MFr, p. 65 > MIIt, p. 16
		III parte	MFr, p. 170 > MIIt, p. 195 MFr, p. 209 > MIIt, p. 270	
		IV parte	MFr, p. 244 > MIIt, p. 332 MFr, p. 252 > MIIt, p. 348	
		VII parte	MFr, p. 425 > MIIt, p. 244	
		VIII parte	MFr, p. 498 > MIIt, 357 MFr, p. 499 > MIIt, p. 359	
		IX parte	MFr, p. 560 > MIIt, p. 83 MFr, p. 568 > MIIt, p. 99 MFr, p. 569 > MIIt, p. 101	
		XI parte	MFr, p. 655 > MIIt, p. 243 MFr, p. 655 > MIIt, p. 244 MFr, p. 665 > MIIt, p. 260	
		XII parte	MFr, p. 13 > MIIt, p. 15	
		Disastro	XII parte	MFr, p. 68 > MIIt, p. 69 MFr, p. 88 > MIIt, p. 89
		Faccenda	VIII parte	MFr, p. 500 > MIIt, p. 360
XII parte			MFr, p. 9 > MIIt, p. 11 MFr, p. 63 > MIIt, p. 64	

	Fortuna	I parte	MFr, p. 104 > MIt, p. 92
		III parte	MFr, p. 177 > MIt, p. 208
	Storia	I parte	MFr, p. 80 > MIt, p. 43
		IV parte	MFr, p. 240 > MIt, p. 323
Petite aventure	Casuccio	X parte	MFr, p. 594 > MIt, p. 140
Aventures	Avventure	I parte	MFr, p. 69 > MIt, p. 21 MFr, p. 108 > MIt, p. 99
		VII parte	MFr, p. 442 > MIt, p. 269
		VIII parte	MFr, p. 503 > MIt, p. 365
		XI parte	MFr, p. 678 > MIt, p. 284
		XII parte	MFr, p. 20 > MIt, p. 22 MFr, p. 30 > MIt, p. 33 MFr, p. 40 > MIt, p. 42 MFr, p. 93 > MIt, p. 95
	Accidenti	II parte	MFr, p. 111 > MIt, p. 101 MFr, p. 115 > MIt, p. 103
	Casi	II parte	MFr, p. 112 > MIt, p. 101 MFr, p. 163 > MIt, p. 189
		VI parte	MFr, p. 342 > MIt, p. 104
		IX parte	MFr, p. 573 > MIt, p. 109
	Cose tratte dalla fantasia [Aventures d'imagination]	VIII parte	MFr, p. 458 > MIt, p. 288
Aventurière	Femminetta	IV parte	MFr, p. 242 > MIt, p. 329
Petite aventurière	Cavaleressa errante	IV parte	MFr, p. 241 > MIt, p. 327 (2)
	Fanciulla	VII parte	MFr, p. 416 > MIt, p. 228
Figure d'avanturière	Femmina dal buon tempo	II parte	MFr, p. 138 > MIt, p. 145
Héroïne de roman	Donna di Romanzo	VII parte	MFr, p. 435 > MIt, p. 258
Catastrophe	Accidente	V parte	MFr, p. 331 > MIt, p. 90
	Avventura	VII parte	MFr, p. 408 > MIt, p. 215
Chose de sinistre	Mal accidente	V parte	MFr, p. 309 > MIt, p. 50
Épreuve	Accidente	VII parte	MFr, p. 437 > MIt, p. 262
Événement	Caso	I parte	MFr, p. 108 > MIt, p. 99
		VI parte	MFr, p. 348 > MIt, p. 117
		VII parte	MFr, p. 400 > MIt, p. 201
	Accidente	VI parte	MFr, p. 375 > MIt, p. 164
	Avventura	IX parte	MFr, p. 522 > MIt, p. 16
		XII parte	MFr, p. 90 > MIt, p. 91
Événements	Accidenti	II parte	MFr, p. 112 > MIt, p. 101
		IX parte	MFr, p. 516 > MIt, p. 5
	Avventure	III parte	MFr, p. 224 > MIt, p. 300
		VIII parte	MFr, p. 467 > MIt, p. 305
		XI parte	MFr, p. 634 > MIt, p. 207
	Casi	VIII parte	MFr, p. 511 > MIt, p. 378
IX parte		MFr, p. 573 > MIt, p. 109	
Fable	Favola	V parte	MFr, p. 299 > MIt, p. 30
Romanesque	romanzo	I parte	MFr, p. 63 > MIt, p. 12
	di romanzo	II parte	MFr, p. 140 > MIt, p. 147
	romanzesco	VII parte	MFr, p. 416 > MIt, p. 228 MFr, p. 436 > MIt, p. 260
Roman	Romanzo	I parte	MFr, p. 91 > MIt, p. 65 MFr, p. 60 > MIt, p. 6
		II parte	MFr, p. 111 > MIt, p. 101 MFr, p. 140 > MIt, p. 149
		VIII parte	MFr, p. 457 > MIt, p. 288
Petit Roman	Favoletta	X parte	MFr, p. 606 > MIt, p. 161
Romans	Romanzi	II parte	MFr, p. 112 > MIt, p. 101
Heureux	Avventurato	IV parte	MFr, p. 266 > MIt, p. 374
		XII parte	MFr, p. 81 > MIt, p. 83 MFr, p. 90 > MIt, p. 92
Histoire	Accidente-i	IV parte	MFr, p. 263 > MIt, p. 368
		VI parte	MFr, p. 367 > MIt, p. 151
		IX parte	MFr, p. 569 > MIt, p. 100
	Avventure	VIII parte	MFr, p. 473 > MIt, p. 315
		IX parte	MFr, p. 578 > MIt, p. 118
	Caso-i	I parte	MFr, p. 80 > MIt, p. 43

		VI parte	MFr, 356 > MIIt, 130
		VII parte	MFr, p. 398 > MIIt, p. 197
		VIII parte	MFr, p. 506 > MIIt, p. 371
	Storia	II parte	MFr, p. 115 > MIIt, p. 103
		IV parte	MFr, p. 272 > MIIt, p. 386
		V parte	MFr, p. 299 > MIIt, p. 30
		VII parte	MFr, 436 > MIIt, p. 259
		VIII parte	MFr, p. 457 > MIIt, p. 288 MFr, p. 473 > MIIt, p. 315
		IX parte	MFr, p. 519 > MIIt, p. 11 MFr, p. 523 > MIIt, p. 18 MFr, p. 547 > MIIt, p. 61
		X parte	MFr, p. 583 > MIIt, p. 121
		XI parte	MFr, p. 633 > MIIt, p. 206 (istoria) MFr, p. 633 > MIIt, p. 207 MFr, p. 654 > MIIt, p. 243 MFr, p. 666 > MIIt, p. 263 MFr, p. 678 > MIIt, p. 283
		XII parte	MFr, p. 3 > MIIt, p. 5 MFr, p. 4 > MIIt, p. 5 MFr, p. 4 > MIIt, p. 6 MFr, p. 20 > MIIt, p. 22 MFr, p. 35 > MIIt, p. 37 MFr, p. 43 > MIIt, p. 45 MFr, p. 89 > MIIt, p. 90
Inconvénient	Accidenti	VI parte	MFr, p. 390 > MIIt, p. 190
Infortunes	Disavventure	VI parte	MFr, 358 > MIIt, 135
Incidents	Accidenti	VII parte	MFr, 427 > MIIt, p. 246
Malheur-s	Disavventura-e	I parte	MFr, p. 63 > MIIt, p. 11 MFr, p. 63 > MIIt, p. 12
		V parte	MFr, p. 336 > MIIt, p. 99
		VII parte	MFr, 410 > MIIt, p. 218 MFr, 427 > MIIt, p. 246
		VIII parte	MFr, p. 463 > MIIt, p. 298 MFr, p. 511 > MIIt, p. 378
		IX parte	MFr, p. 549 > MIIt, p. 65
	Caso	VI parte	MFr, p. 370 > MIIt, p. 155
	Sciagure	V parte	MFr, p. 298 > MIIt, p. 29 MFr, p. 301 > MIIt, p. 33
		VI parte	MFr, 358 > MIIt, 135
	Accidenti	V parte	MFr, p. 303 > MIIt, p. 38
Malheureuse	Sventurata	III parte	MFr, p. 200 > MIIt, p. 250
Misères	Disavventure	VII parte	MFr, p. 412 > MIIt, 221
Situation-s	Caso-i	I parte	MFr, p. 80 > MIIt, p. 43
		VI parte	MFr, 376 > MIIt, p. 168
		VII parte	MFr, p. 400 > MIIt, p. 400
		VIII parte	MFr, p. 463 > MIIt, p. 297
Spectacle	Accidente	VII parte	MFr, p. 429 > Mit, p. 249

Appendice 17

Scansione temporale nel romanzo

Se si considera come punto iniziale della narrazione della vicenda del romanzo la morte della sorella del piovano e il momento in cui la protagonista si trova sola a Parigi all'età di quindici anni e mezzo,⁷⁸ gli avvenimenti della prima parte hanno la durata di 23 giorni. Infatti quindici giorni dopo la morte della cara madre, Marianna viene aiutata da un religioso, condotta al cospetto del Signor di Climal e accompagnata da Madama Dutour.⁷⁹ L'uomo torna a farle visita quattro giorni dopo, probabilmente quando acquista alla fanciulla un vestito e della biancheria.⁸⁰ Da questo momento alla conclusione della prima parte trascorrono altri quattro giorni.⁸¹

La seconda parte inizia nel momento esatto in cui si è interrotta la precedente, la mattina di domenica (Marianna si reca in chiesa, poi viene assistita da Valville: il dialogo con il giovane ha la durata di circa mezz'ora⁸²), e si conclude la domenica nel primo pomeriggio (Madame Dutour aspetta sull'uscio Marianna un po' irrequieta perché il pranzo è servito). Dunque la seconda parte ha la durata di una mezza giornata e si afferma essere il giorno di San Matteo, il 21 settembre.⁸³

La terza parte è continuativa alla seconda: è il pomeriggio di domenica 21 settembre.⁸⁴ Dutour ha atteso per un'ora e mezza, mentre Marianna era stata trattenuta da una storta a casa di Valville (il dialogo tra i due dura un'ora)⁸⁵ e sono passate due o tre ore dal momento in cui Climal aveva fatto irruzione trovando Valville inginocchiato di fronte a Marianna (II parte). Dopo un lungo e crudele monologo Climal abbandona Marianna al suo destino,⁸⁶ Dutour invita la fanciulla a lasciare la casa entro la mattina del giorno seguente: la protagonista decide di affidarsi al Religioso.⁸⁷ Marianna afferma di

⁷⁸ MFr, p. 72 > MIIt, p. 29.

⁷⁹ MFr, p. 76 > MIIt, p. 36.

⁸⁰ MFr, p. 88 > MIIt, p. 58.

⁸¹ MFr, p. 105 > MIIt, p. 93.

⁸² MFr, p. 138 > MIIt, p. 145: «Oh quante cose aveva io patite in mezz'ora!» (dal momento in cui è iniziato il dialogo con Valville). Riporto il testo francese solo nel caso sussistessero delle differenze rispetto alla traduzione.

⁸³ MFr, p. 158 > MIIt, p. 181: «Penso ch'egli è oggidì il giorno di Santo Matteo».

⁸⁴ MIIt, p. 190: «Vi dissi, che udimmo picchiare all'uscio». (contiguità con II parte); MFr, p. 199 > MIIt, p. 250: «Ho il cuore un uno strettoio: è il vero ch'io sono vestita e abbigliata come sta mattina» (come all'inizio della II parte); MFr, p. 175 > MIIt, p. 204: «v'ho lasciata stamattina [Climal allude all'incontro con Marianna in casa di Valville]; e perciò sono uscito così per tempo dalla casa dove ho desinato»; MFr, p. 183 > MIIt, p. 219: «[Valville] colse l'uom dabbene in quella stessa positura, nella quale due o tre ore prima il Signor di Climal avea colto lui».

⁸⁵ MFr, p. 168 > MIIt, p. 192: «per compensarmi anche del travaglio dell'averla aspettata un'ora, e mezzo; e poi credete voi, che basti? Voi penserete, che finalmente si vada a desinare»: Dutour indica qui il tempo durante il quale ha atteso Marianna: si potrebbe dedurre che l'incidente della carrozza, la storta di Marianna, la permanenza in casa di Valville e il sopraggiungervi di Climal abbiano la durata complessiva di un'ora e mezza; MFr, p. 184 > MIIt, p. 221: «Io sono stata a parlar con lui [Valville] più d'un'ora intera»; MFr, p. 207 > MIIt, p. 264: «un homme avec qui je n'ai été qu'une heure par accident» > «un uomo, col quale io sono stata un'ora per caso».

⁸⁶ MFr, p. 261 > MIIt, p. 364 (IV parte): «Il Signore di Climal posemi nella casa d'una Mercatantessa di tele; e in capo a tre dì mi lasciò abbandonata». In realtà dal momento in cui Marianna entra nella casa di Dutour, a quando viene abbandonata trascorrono otto giorni.

⁸⁷ MFr, p. 190 > MIIt, p. 232: «Son pochi momenti, ch'egli è uscito di quà» [in riferimento all'arrivo e alla partenza immediata di Valville]; MFr, p. 191 > MIIt, p. 234: «Voi mi volete pur tormentare, rispos'io, con una voce un po' alterata: non v'ho io detto, che domani uscirò di quà? Volete voi ch'io esca tosto? Sia come vi piace.»; MIIt, p. 245: «Indi pensai che fosse bene andarlo [il Religioso] a visitare; e anzi era da andare subitamente, ed era la prima cosa, e la più necessaria per lo mio stato, perchè le robe poteva rimandarle la mattina seguente.»; MFr, p. 210 > MIIt, p. 271: «Oimè, Padre mio, dissi, quando gli ebbi insegnato il luogo, io non ho più ad albergare in questa casa, passato questo poco dì, che riluce ancora.»; MFr, p. 210 > MIIt, p. 272: «et moi je serai *demin sans faute à neuf heures du matin* chez vous; ne sortez pasavant ce temps-là. Ah ça! Il est tard, j'ai affaire; adieu, soyez tranquille; il y a loin d'ici chez vous: que le ciel vous conduise. À demain.» > «io domattina per tempo verrò alla vostra casa, sicchè non uscite di là. Oh, egli è tardi, ho affare, addio, datevi riposo, di qua al vostro albergo la via non è breve il Ciel v'accompagna, è custodisca. A rivederci domani.»

conoscere Climal da cinque o al massimo sei giorni (in realtà dovrebbero essere almeno otto),⁸⁸ mentre la dichiarazione d'amore dell'uomo era avvenuta solo tre giorni prima (in realtà quattro).⁸⁹ Una manciata di ore passa da quando Marianna arriva al convento, torna a casa di Dutour per riprendere i suoi beni ed entra definitivamente nel monastero.⁹⁰ Nel finale vi è una repentina accelerazione della narrazione e l'introduzione dell'ultimo episodio (il primo della quarta parte), che si situa a tre settimane di distanza dalla domenica suddetta.⁹¹

La quarta parte ha inizio nel monastero mezz'ora dopo rispetto la conclusione della III parte (quando Valville in incognito, dopo pranzo, lascia nelle mani di Marianna una lettera).⁹² Dunque la narrazione continua con il dialogo tra Marianna e due gentildonne (Miran e Dorsin), che data l'ora tarda la salutano e le danno appuntamento per il giorno seguente.⁹³ Sono le undici del mattino dell'indomani, quando Valville per primo giunge al convento.⁹⁴ Arrivano anche le due donne, le quali solo al sopraggiungere dell'ora di pranzo lasciano Marianna.⁹⁵ Segue un salto temporale:⁹⁶ dopo quattro giorni, verso le tre del pomeriggio, è recapitato a Marianna un biglietto di Valville.⁹⁷ Altro salto temporale: la mattina di cinque o sei giorni dopo arriva una lettera a Marianna per avvisarla di prepararsi perché verso le tredici sarebbero passati a prenderla. La quarta parte si conclude durante il pranzo in casa di Madame Dorsin⁹⁸ e i fatti narrati devono aver il decorso di circa undici o dodici giorni.

⁸⁸ MFr, p. 224 > MIIt, p. 299: «Signore; sono da cinque o sei di solamente, ch'io ho cognizione del Signore di Climal, vostro zio».

⁸⁹ MFr, p. 170 > MIIt, p. 195-196: «Tre di prima, quando io andava scoprendo, ch'egli mi volea bene» (avvenimento contenuto nella I parte).

⁹⁰ MFr, p. 212 > MIIt, p. 276: «Je restai bien encore un demi-quart d'heure dans l'Église» > «mi fermai nella Chiesa ancora per un quarto d'ora»; MFr, p. 222 > MIIt, p. 295: «Sia come si vuole; la Portinaia prese il biglietto, e non tardò una mezz'ora a ritornare.»; accertate le sue origini, Marianna si congeda dalla Gentildonna e dalla Badessa per far ritorno da Madame Dutour: MFr, p. 223 > MIIt, p. 297: «Signora, io entrero volentieri oggi, e se mi date licenza, ch'io esca di qua, ritornerò fra mezz'ora».

⁹¹ MFr, pp. 226-227 > MIIt, pp. 303-304: «Di là a due o tre di ch'io era entrata nel Monistero, la mia Benefattrice, mi fece fare delle vesti, e ogni cosa bisognevole [...]. Veniva a visitarmi spesso, tanto che non indugiava più, che due o tre di; sicchè erano passate tre settimane, ch'io dimorava là dentro»; MIIt, p. 304: «Un di, che al mio grado era in tali pensieri (poteva essere l'ora del mezzo giorno) venne gente a dirmi, che un servitore domandava di parlare a me.»

⁹² MFr, p. 248 > MIIt, p. 339: «io no ho sentito parlare del Signor di Valville dal quel tempo in quà, prima d'oggi; egli m'ha data la sua lettera oggi dopo il pranzo».

⁹³ MFr, p. 238 > MIIt, p. 321: «Intanto la Signora di Mirano guardò all'orologio, e disse: Oh egli è più tardi ch'io non pensava: bisogna, ch'io parta di quà.»; MFr, p. 256 > MIIt, p. 354: «A rivederci domani, Marianna».

⁹⁴ MFr, p. 255 > MIIt, p. 353: «Domattina alle undici ore, rispos'ella»; MFr, p. 257 > MIIt, p. 356: «Orsù via, proseguiamo questo avvenimento, e passiamo alla mattina»; MFr, p. 257 > MIIt, p. 356: «io l'aspettava alle undici ore al monistero, e venne puntualmente»; MFr, p. 257 > MIIt, p. 357: «suonarono le undici ore, e la Badessa venne a dirmi, che il Valville chiedeva di parlarmi.»

⁹⁵ MFr, p. 267 > MIIt, p. 376: «Addio, è tardi; figliuola mia va al tuo desinare, che in breve ci rivedremo».

⁹⁶ MFr, p. 268 > MIIt, p. 377: «La notte seguente non chiusi gli occhi, e poco li chiusi anche due o tre altre notti, perchè stetti tre di senza più udir cosa alcuna di quel fatto».

⁹⁷ MFr, p. 268 > MIIt, p. 378: «Giunse il quarto di, ed ella non venne: in cambio di lei giunse il Valville tre ore dopo il mezzodi, e chiese di me»; MFr, p. 269 > MIIt, p. 379: «egli [Valville] mi mandò dicendo, che la mattina seguente sarebbe venuto a visitarmi con la Signora di Mirano»: per cui il 4 giorno arriva Valville che Marianna rifiuta di vedere, ma il giorno seguente si ha un nuovo dialogo tra i due (quinto giorno).

⁹⁸ MFr, p. 274 > MIIt, pp. 388-389: «Ho detto, che la inquietudine non m'aveva quasi lasciato dormire per quattro notti, ora noveratene altrettante almanco, nelle quali stetti svegliata.»; MFr, p. 274 > IT p. 389: «Per li due primi di stessi solamente come una cosa balorda, dipoi divenni impaziente»; MFr, p. 275 > MIIt, p. 390: «Eccomi quieta. Erano da cinque o sei di, ch'io non avea veduta la Madre, nè 'l figliuolo: quando finalmente una mattina vennemi arrecata una polizza della Signora di Mirano, e in essa si conteneva, ch'ella sarebbe venuta a pigliarmi un'ora appresso al mezzodi col suo figliuolo per condurmi a pranzo a casa della Signora Dorsin.»; MFr, p. 276 > MIIt, p. 392: «Onze heures sont sonnées» / «Mais me voilà prête, une heure va sonner» > «Sono suonate le undici ore» / «Eccomi aggiustata, aspetto che suonino l'ore».

La quinta parte inizia nel momento esatto in cui termina la quarta (Marianna, Miran e Valville sono a pranzo a casa di Dorsin)⁹⁹. Fatto ritorno al Monastero, Marianna si appresta ad andare a cena.¹⁰⁰ Vi è un salto temporale: otto giorni dopo, Marianna si agghinda per andare da Dorsin.¹⁰¹ La mattina seguente la fanciulla è avvisata che Miran sarebbe passata a prenderla¹⁰² e viene condotta a casa di Climal,¹⁰³ dove si fermerà fino a pranzo. Qui conosce Madame e Madamigella di Fare, le quali la invitano a fermarsi qualche giorno nella loro casa a due miglia da Parigi.¹⁰⁴ La quinta parte termina con il racconto dei fatti della mattina successiva, quando verso le dieci o le undici giunge Dutour per sistemare Marianna.¹⁰⁵ La quinta parte inizia lo stesso giorno in cui si conclude la quarta e termina dieci giorni dopo in casa di Madame e Madamigella di Fare (dovrebbero essere i primi giorni di novembre).

La sesta parte inizia nel punto in cui si era interrotta la quinta (Valville e Madamigella di Fare stanno convincendo Violante a non far parola di quanto udito).¹⁰⁶ Marianna è condotta al monastero, dove, dopo quattro giorni, riceve notizia che Miran sarebbe venuta il giorno successivo.¹⁰⁷ Visita di Miran.¹⁰⁸ Salto temporale di dieci-dodici giorni:¹⁰⁹ una parente di Miran vuole conoscere Marianna.¹¹⁰ La mattina seguente una cameriera della Signora di Mirano era venuta a prenderla per portarla a casa

⁹⁹ MIt, p. 4: «la Signora di Mirano, il Valville, e io eravamo a desinare in casa della Signora Dorsin».

¹⁰⁰ MIt, p. 24: «Dove ho lasciata la mia storia? In casa della Signora Dorsin, donde uscirò tra poco» / «ed eccoci di già in via per ricondurmi al Monistero»; MIt, p. 28: «Quando uscì il Valville andai nella mia stanza per ispogliarmi de' bei drappi, e vestirmi de' miei ordinarj: ma bisognò andare alla cena»; MIt, p. 35: «Terminata la cena, entrammo tutte insieme nel Giardino».

¹⁰¹ MIt, pp. 40-41: «Due di appresso il desinare datoci dalla Signora Dorsin, venne la Signora di Mirano a visitarmi: e di là a qualche dì ebbi una mattina un suo biglietto, che conteneva, ch'io mi dovessi apparecchiare per un'ora dopo il mezzo giorno, per andare a prazzo [sic] in casa della Signora Dorsin [...]. Ella giunse. Erano otto dì trascorsi, ch'io non avea veduto il Valville»; MFr, p. 307: «Nous dînâmes [...]. Il n'y avait qu'une heure que nous étions sortis de table, quand on vint dire à M^{me} de Miran qu'un domestique de chez elle demandait à lui parler [...]. [Miran] prit congé de la compagnie, me laissa à mon Couvent».

¹⁰² MIt, p. 47: «Appunto la mattina era levata del letto, quando entrò nella mia stanza una suora, la quale, per parte della Badessa, venne a dirmi, ch'io mi vestissi il più presto, che potessi; perché la Signora di Mirano avea mandato un biglietto pregandola, che mi facesse tosto partire.»

¹⁰³ MIt, p. 79: «e mi pregò, che non foste condotta al monistero, se prima non aveste desinato in nostra compagnia». P. 80 «Orsù via aspetteremo, disse il Gentiluomo, e io ritornerò dopo il mezzodì»; MIt, p. 82: «e tutti di brigata ci andammo a porre alla tavola; con gli animi alquanto più alleggeriti, che la mattina».

¹⁰⁴ MIt, pp. 85-86: la Gentildonna disse «stanotte io non istò a Parigi; ma ritorno alla mia casa fuor di città, che come voi sapete è circa a due miglia lontana; io credo bene, che voi possiate dar licenza qui alla giovane; sicchè scrivete, o mandate dicendo alle suore, che non l'aspettin, per ciò che la volete voi trattener per un giorno o due: e per questo tempo ce la terremo noi in compagnia.»; MIt, p. 86: Miran disse «Andate al nome di Dio, di qui a poco anderò io medesima al monastero, e domanassera, secondo lo stato del mi fratello verrò, o manderò per voi»; MIt, p. 87: «Eccoci uscir dicasa del Signore di Climal, a cui non potè la Signora di Fare far visita come volea [...] anch'egli [Valville] si metesse in compagnia, e andasse a cena seco. [...] voi potrete ritornarvene stassera, o domattina, come più vi piace»; MIt, p. 88 «Eccoci giunti. Trovai una bella casa».

¹⁰⁵ MIt, pp. 101-102: «La Violante venne rossa, promettendoci di tacere; mail male era fatto; ed ella avegià detto ogni cosa. Quelloche perciò avvenisse, e di che danno mi fossero le sue parole, lo leggerete nella Sesta Parte: pensate che c'ebbero che fare fino a' Magistrati.»

¹⁰⁶ MIt, p. 106: «Eravamo in sul ragionamento, che il Valville, e la Damigella di Fare tennero alla Violante».

¹⁰⁷ MIt, p. 119: «e quivi [Nel monastero] stetti tre dì senza vedere veruno della famiglia della Signora di Mirano. Il quarto dì sul mattino, giunse un servitore per parte di lei, il quale venne dicendomi lei essere stata alquanto cagionevole, e che sarebbe venuta a me l'altro dì [lendemain]».

¹⁰⁸ MIt, p. 120: «Hammi detto che domani verrà a visitarvi»; MIt, p. 121: «stetti molto travagliata, e irrisoluta fino al seguente dì. Tre ore appresso il mezzo giorno venne gente a dirmi, che la Signora di Mirano era giunta, laonde io andai a ritrovarla al Parlatorio».

¹⁰⁹ MIt, p. 134: «Marianna, starò qualche tempo, prima di venire a visitarti»; MIt, p. 135: «La Signora di Mirano m'attenne la promessa, sicchè passarono da dieci o dodici dì ch'io non la vidi mai; benchè nulladimeno ella mandasse a chiedere di me al monistero: e in quel messo ricevevi due o tre lettere del Valville».

¹¹⁰ MIt, p. 137: «Adunque erano dieci o dodici dì, ch'io non vedeva alcuno della casa della Signor di Mirano, quando una mattina mi fu detto, che una parente di mia Madre chiedeva di parlarmi, e aspettavami giù al Parlatorio»; MIt, p. 141: «Martedì a tale e tal ora è venuta a visitarmi una Gentildonna da me non conosciuta, la quale chiamasi vostra parente».

della sua padrona.¹¹¹ In realtà Marianna viene rapita e condotta in un ignoto monastero. Il giorno dopo la fanciulla viene condotta al cospetto del Ministro, dove può conoscere i suoi persecutori.¹¹² Le parole della fanciulla commuovono gli astanti, quando giungono improvvisamente Miran e Valville, ma la scena è interrotta e si promette la conclusione nella VII parte. La sesta parte inizia il giorno conclusivo della precedente ed ha la durata di circa diciassette/diciannove giorni (tra il diciannove e il ventidue novembre).

La settima parte riprende dal punto esatto in cui si era interrotta la sesta:¹¹³ Marianna è in casa del ministro ed è quasi mezzo giorno.¹¹⁴ Insieme a Miran la fanciulla si reca a salutare la badessa prima di far ritorno a casa della gentildonna, da dove sul tardi viene accompagnata in monastero.¹¹⁵ Dopo due giorni Marianna torna a casa di Miran e viene avvisata che il matrimonio sarà posticipato di altre tre settimane perché Valville è in attesa del conseguimento di un'importante carica.¹¹⁶ Miran vuole soggiornare otto o dieci giorni fuori Parigi e porta con sé Marianna.¹¹⁷ Tornate dalla villeggiatura, Marianna è ricondotta al Monastero dove vi rimarrà per oltre un mese, frattanto continua a vedere Valville e le due gentildonne (accelerazione temporale).¹¹⁸ Dopo un mese circa, Varton entra in convento. Due giorni l'arrivo di Varton, Marianna viene assalita da febbre, che le dura dai cinque ai sette giorni.¹¹⁹ Dopo di che la scansione temporale si fa meno precisa e trascorrerebbe indicativamente

¹¹¹ MFr, p. 362 > MIIt, p. 142: «*Entre dix et onze, le lendemain matin, une Soeur Converse [...] une demi-quart d'heure après je fus prête*» > «*La mattina seguente* [rispetto al dialogo con la Parente] una suora conversa entrò nella mia stanza [...] e fu in fretta perché di là a mezzo quarto d'ora fui all'ordine; e andai giù.»

¹¹² MIIt, p. 166: «Ho detto [parla la Badessa], che accettate il partito di maritarvi, e domani verso il mezzo di manderanno un cocchio, col quale sarete condotta a una casa, dove vedrete il marito, che hanno scelto per voi, e coloro, che ve lo propongono»; MIIt, p. 171: «feci una notte, che non mai la più acerba, e quando apparve il dì, tutta la mattina mi picchiò dentro il cuore. Il cocchio venne appunto all'ora detta dalla Badessa»; MIIt, p. 174: «Giungemmo finalmente, e fu arrestato il cocchio ad un uscio di dietro che guardava un gran giardino, e noi andammo attraverso di quello, e quivi in un viottolo fui lasciata assisa sopra una panca dalla mia conduttrice [...] Appena fu passato mezzo quarto d'ora, dappoichè io era rimasta sola, che vidi venire una femmina di quaranta, o cinquant'anni».

¹¹³ MIIt, p. 196: «Ma seguitiamo noi al presente la nostra narrazione, con la quale eravamo a quel punto in cui comparve di subito la Signora di Mirano insieme con il Valville».

¹¹⁴ MIIt, p. 231: «quella serva, la quale era stata mandata per tormi via dal primo Monastero, ed era venuta la mattina a pigliarmi a quest'ultimo, in cui m'avea posta il giorno innanzi [...] quando la Signora di Mirano non si fosse contentata d'indugiare fino passato il mezzo giorno».

¹¹⁵ MIIt, pp. 234-235: «poi ce n'andammo; ora indovinereste voi in qual luogo? A casa mia, disse la mia Madre, perché nell'altro Monastero avranno già desinato, e quivi ti condurrò io tardi; non già perché io ti voglia lasciar quivi troppo lungo tempo; ma sarà ben fatto che tu dimori quivi ancora per qualche dì, se non fosse per altra cagione, almeno per rimediare a quello che t'è accaduto e all'inquietudine, che ne ho dimostrata io medesima»; MIIt, p. 239: «Intanto fu messa la tavola; e desinammo [...]. Terminò il pranzo».

¹¹⁶ MIIt, p. 244: «Sicchè quando ci spacciammo [quando la visita delle due gentildonne ha termine], era tardi, e non era tempo da perdere per condurmi al Monastero. Domani, o posdomani ci rivedremo, disse mia Madre; [...]. Eccoci giunte al convento. [...] Dilà a due dì, in sul mezzo giorno la Signora di Mirano venne a pigliarmi secondo la promessa, sicchè desinai in casa di lei insieme col Valville, e quivi trattossi del nostro maritaggio. In quel tempo si designava di ritrovare al Valville una Carica di grandissima considerazione e fra tre settimane dovea essere provveduto; sicchè si concluse che ciò fatto si compiessero gli sponsali.»

¹¹⁷ MIIt, p. 245: «Ciò non basta, stasera voglio andare a una mia terra per riposarmi dietro a quelle fatiche, che ho avute dopo la morte del mio fratello; quivi dimorerò otto, o dieci dì, e fo pensiero di condurti meco, finché il mio figliuolo per certi affari dee andare per qualche tempo a Versaglies. [...] di là a due ore partimmo. Il viaggio non era lungo, perché quella terra era discosta tre leghe brevissime.»

¹¹⁸ MIIt, p. 246: «La mia Madre, ed io ritornammo dalla campagna, e io ritornai al Monistero; dove a suo giudizio dovea rimanere per una settimana; ma vi stetti oltre a un mese, nel qual tempo, secondo l'usanza andai talvolta a pranzo seco, e talvolta in casa della Signora Dorsin.»

¹¹⁹ Cfr. pp. 261-263; MIIt, p. 264: «Quasi quattro dì rimasi in quello stato, senza conoscere chi mi parlava, ne' sapere ove io fossi [...]. Il quinto dì la febbre si minorò, e gli accidenti anche furono più piccoli, e ritornò in me il primo intendimento»; MIIt, p. 265: «Di là a due dì fui libera dalla febbre, e mi rimase solamente una gran fiacchezza, che mi durò lungo tempo.»

ancora qualche giorno prima della conclusione del racconto.¹²⁰ La settima parte è continuativa alla sesta e ha la durata di circa due mesi (concludendosi all'incirca verso il venti gennaio).

Nell'ottava parte la narrazione riprende là dove è stata interrotta (durante la lettura di una missiva compromettente di Valville).¹²¹ È l'ora di cena e finalmente Marianna rimane sola nella sua camera.¹²² La mattina seguente Dorsin, Miran e Valville visitano Marianna prima del mezzogiorno.¹²³ Sei giorni dopo, Marianna viene sorpresa dalla visita inaspettata di un ufficiale amico di Dorsin, il quale si propone come sposo.¹²⁴ La fanciulla domanda otto giorni per valutare l'offerta,¹²⁵ quindi si reca a pranzo con le due gentildonne.¹²⁶ Tornata in monastero, la sera parla con la religiosa. Il racconto si arresta la mattina del giorno successivo, sull'*incipit* della storia di Tervire.¹²⁷ L'ottava parte dura circa otto giorni (dovrebbe essere la fine gennaio).

La nona parte inizia nel punto esatto in cui termina l'ottava e insieme alla X e all'XI sono interamente dedicate al racconto della storia di Tervire. Anche la X parte continua esattamente dalla nona, la struttura è propriamente narrativa, non si lascia più spazio a preamboli o riflessioni.¹²⁸ Il racconto della Religiosa deve continuare per una giornata perché nella IX parte inizia la mattina e nella X si dice sia arrivata la sera.¹²⁹ Nell'XI parte Marivaux conferma la determinazione temporale rispetto alla storia di Marianna: «La monaca e io eravamo verso sera nella mia stanza».¹³⁰

Fin dalle prime righe della dodicesima parte apocrifia (1745), l'anonimo autore non si preoccupa di esplicitare il legame temporale rispetto al resto del romanzo. Infatti non si comprende se inizi subito dopo il richiamo di Tervire ai suoi uffici o qualche ora/giorno dopo. Questa indeterminatezza viene risolta dal riferimento alla scadenza degli otto giorni concessi a Marianna per riflettere sulla proposta di matrimonio (VIII parte). Rispetto a questo termine, nella IX-X-XI parte sarebbe trascorso il primo

¹²⁰ MIIt, p. 272: l'indomani Varton sarebbe andata a far visita a un'amica della madre «se domani vorrà, ch'io vada, lo farò»; MIIt, p. 273: «Veniamo dunque all'altro dì. La Damigella andò a casa dell'amica di sua Madre»; MIIt, p. 273: «Di là a qualche dì ritornò, e poi ancora: dicendomi, che bisognava far così quando non volea nimicarsi quella Gentildonna: e ciò pareami credibile: ma pure quando ritornava indietro, era così astratta e pensosa, che mi pareva meraviglia.»; MIIt, p. 273: «La mia Madre mandava a domandar di me ciascun dì, e due o tre volte scrisse, nè perciò ebbi lettera dal Valville.»

¹²¹ MIIt, p. 290: «Siamo giunti alla lettera del Valville, ch'io compiei di leggere, mezzo affogata da' sospiri».

¹²² MIIt, p. 295: «Eccomi finalmente sola [...] posta nella mia sedia, nella quale stetti ancor per mezz'ora»; MIIt, p. 303: «Il campanello suonò per la cena, ma a e portavano ancora il mangiare alla camera mia»; MIIt, p. 304: «Ella se n'andò, e una suora conversa mi recò la cena»; MIIt, p. 305: «In su queste parole piansi, e andai a letto»; MIIt, p. 306: «pianamente m'addormentai, e non mi risvegliai fino alla mattina respirando».

¹²³ MIIt, p. 308: «Io aspettava la Signora di Mirano dopo il mezzo giorno, ma ella ci venne la mattina»; MIIt, p. 329: «Noi saremmo venute dopo il mezzogiorno, ma io ho detto alla madre vostra, che risolutamente voglio desinar seco per vedervi più lungo tempo.»; MIIt, pp. 333-334: «Era tempo di partire, e uscimmo tutte e due per montare nella carrozza. Eccoci giunte; di là a qualche poco fu apprestato il mangiare.»; MIIt, p. 334: «Terminato il desinare, era bel tempo, e andammo a camminare sopra la terrazza del giardino.»

¹²⁴ MFr, p. 503 > MIIt, p. 365: «Il ne s'était encore passé que quatre ou cinq jours depuis notre dîner chez M^{me} de Miran» > «Erano passati da sei dì dopo il desinare fatto in casa della Signora di Mirano, che mi capitò una visita assai nuova».

¹²⁵ MIIt, p. 374: «chieggiovi otto giorni d'indugio per considerare la faccenda sì per voi, come per me.»; MIIt, pp. 376-377: «Di quà a otto dì, io sarò in questo parlatoio a visitarvi di nuovo».

¹²⁶ MIIt, p. 376: «Ma è tempo, ch'io me ne vada, fra un'ora in circa debbono le due Gentildonne venir per voi, e non vi siete ancora abbigliata, sicchè vi lascio ora con la buona speranza di rivedervi in casa della Signora Dorsin»; MIIt, p. 377: «Ritornai di nuovo nella mia stanza sollecitando a vestirmi. Giunsero le Gentildonne, e montai nel cocchio per andare a pranzo in casa della Signora Dorsin, donde ritornammo assai tardi, senza però aver detto ancora veruna cosa dell'Ufficiale alla Signora di Mirano. Madre mia, le dissi, starò troppo lungo tempo prima di rivedervi? Domani dopo il desinare, rispose abbracciandomi, e ci lasciammo. La sera parlai solamente alla mia Religiosa, e la pregai, che le piacesse la mattina venire alla mia stanza, [...]. Ella venne puntualmente.»

¹²⁷ MIIt, p. 379: «poiché ho agio di stare un'ora in vostra compagnia, prima, ch'io vi dia la risposta voglio narrarvi brevemente i casi della mia vita».

¹²⁸ MIIt, p. 122: «Voi dovete già ricordarvi, ripigliò ella, ch'io sono in casa della Signora Dursan, la quale somministravami copiosamente quanto mi bisognava».

¹²⁹ MIIt, pp. 121-122: «Orsù, andiamo innanzi, la Monaca mia amica continua a parlare, ritornata che fu verso sera nella mia stanza dov'io aspettavala.»

¹³⁰ MIIt, p. 207.

giorno (dalla mattina alla sera) e si può supporre che la XII inizi la mattina del secondo, quando Marianna incontra le due gentildonne nel parlatorio. Passa un altro giorno (il terzo): la mattina successiva la religiosa chiede alla fanciulla cosa abbia risolto con la signora di Miran, al che conclude la propria storia. Non appena Tervire ha terminato, Miran fa chiamare Marianna¹³¹ e le due donne si recano a pranzo in casa di Dorsin. La sera, fatto ritorno a casa della cara madre, Marianna riceve in regalo un ricco appartamento.¹³² L'ora è tarda e si ritirano per la notte. La mattina del giorno seguente (il quarto rispetto al termine concesso dall'ufficiale) le tre donne raggiungono il convento, per salutare la badessa e la Religiosa.¹³³ Tervire confessa il progetto di Varton, di voler fuggire tra quattro giorni con un giovane Cavaliere.¹³⁴ Dorsin parte immediatamente per Versailles per informare il re dei piani di Valville, il quale dopo ventiquattro viene arrestato e condotto alla Bastiglia (quinto giorno).¹³⁵ Dopo tre giorni alla Bastiglia, Valville si inferma gravemente. Ecco passato il termine degli otto giorni, l'ufficiale dovrebbe avere una risposta da Marianna, ma commosso dallo stato della fanciulla, non riesce a chiederle del matrimonio. Quindi è concesso dell'altro tempo per ragionare sull'offerta. Il giorno seguente l'ufficiale ritorna per dar notizia che Valville è gravemente malato, Marianna è disperata. Miran risolve a favore del figlio. Per il dolore la fanciulla perde i sensi e per ventiquattro ore sembra non dar segno di vita. Una febbre violenta la costringe a uno stato di incoscienza per quindici giorni. Quando Marianna riprende conoscenza trova Valville al ciglio del suo letto, il quale si era ravveduto, aveva preso la carica ed era pronto per il matrimonio, avvalorato anche da Miran. Dopo un mese, durante il quale Marianna ha ripreso le forze, si celebrano le nozze, nello stesso giorno avviene l'agnizione delle origini della fanciulla. Dunque la dodicesima parte inizierebbe il giorno successivo l'XI e le vicende narrate avrebbero la durata di poco meno di due mesi (potrebbe essere fine marzo circa).

¹³¹ MIIt, p. 42: Appena conclusa la narrazione della Religiosa, Marianna viene chiamata al Parlatoio da Miran. «Oh! buon giorno, mia cara Madre.»

¹³² MIIt, p. 48: «La sera andammo alla casa di mia Madre»; MIIt, p. 60: «È di già tardi, Signora, finalmente ella disse. Voi m'avete pregata di farvi compagnia per andar al conevento a prender le robe di Marianna. Volete che v'andiamo dimani? Sì, rispose mia Madre: indi pranzeremo qui tutte e tre.»; MIIt, p. 60: «Quella notte dormii poco.»

¹³³ MFr, p. 60 > MIIt, p. 61: «Environ le dix du Matin» > «La mattina di buon'ora capitò la Signora Dorsin, e torsto c'incamminammo verso il convento».

¹³⁴ MIIt, p. 62: il progetto della fuga è programmato dopo 4 giorni: «so che fra quattro giorni essa [Varton] deve partire per l'Inghilterra».

¹³⁵ MIIt, p. 65: «[Miran] risolve di pregar questa Dama [Dorsin], perchè lo stesso di partisse per Versaglies per far avvisato il Re del disegno del Signor di Valville: sicchè ventiquattro ore dopo e' fu arrestato, e condotto alla Bastiglia.»

Appendice 18

Personaggi tra commedia e romanzo

<i>Marianna ossia l'orfana</i>			<i>La vita di Marianna</i>
Atto	Scena	Personaggi	
PRIMO	1	Marianna, Climal	I parte
	2	Climal, Miran	
	3	Climal, La Fontaine	
	4	La Fontaine	
	5	La Fontaine, Dutour	
	6	La Fontaine, Truffaldino	
	7	Truffaldino	
SECONDO	1	Valville, La Fontaine	
	2	Valville, Marianna	II parte
	3	Climal, Valville, Marianna	II parte
	4	Climal, Valville	
	5	Truffaldino, Climal	
TERZO	1	Marianna, Antonietta, Dutour	I parte
	2	Truffaldino, Dutour	II parte
	3	Climal, Dutour	
	4	Climal, Marianna	I parte
	5	Climal, Marianna, Dutour	I parte
	6	Marianna, Dutour, Antonietta	I parte
	7	La Fontaine, Marianna	III parte
	8	Marianna, Climal	III parte
	9	Marianna, Climal, Valville	III parte
QUARTO	1	Climal, Miran	
	2	De la Roque, Climal, Truffaldino	
	3	Dutour, Maggiordomo, Climal, La Roque, Truffaldino	III parte
	4	Truffaldino	
	5	Climal, Truffaldino	
	6	La Fontaine, Truffaldino	
	7	La Fontaine, La Roque	
	8	Truffaldino	
	9	Marianna, Tibot	
	10	Soldati, La Fontaine	
	11	Il Presidente, La Fontaine	
QUINTO	1	Miran, Marianna	III e IV parte
	2	Servo, Miran, Marianna	IV parte
	3	Truffaldino, Miran	
	4	Marianna, Tibot	
	5	Miran, Marianna	IV parte
	6	Valville, Miran	IV parte
<i>Marianna ossia l'orfana riconosciuta</i>			<i>La vita di Marianna</i>
Atto	Scena	Personaggi	
PRIMO	1	Climal, Marianna	
	2	Marianna, La Fontaine	
	3	Truffaldini, La Fontaine	
	4	Truffaldino, Varton	
	5	Varton, Madame de Fare	
	6	Madame, de Fare, Marianna	VI parte
	7	Marianna, Madama Petite, Uno staffiere	VI parte
	8	Madamigella Varton, Marianna, Madama Petite, Uno staffiere	VI parte
	9	Varton, La Fontaine	
SECONDO	1	Marianna, Petite	
	2	Marianna, Sig. di Plessi	VI parte
	3	Sig. Di Plessi, La Fontaine	
	4	Plessi, Climal	VI parte
	5	Plessi	
	6	Truffaldino, Marianna	
	7	Truffaldino, Plessi	

	8	Il Sig. di Plessi e Marianna	VI parte
TERZO	1	Climal, Miran	
	2	Climal, Miran, Villot	
	3	Climal, Fontaine, Valville	
	4	Valville, Fontaine	
	5	Marianna, Petite	VI parte
	6	Petite, Villot, Marianna	VI parte
	7	Climal, Marianna, Madame Di Fare	VI parte
	8	Miran, Valville, Marianna, Climal, Fare	VII parte
QUARTO	1	Climal, la Fontaine	
	2	Fontaine, Truffaldino e uno staffiere	
	3	Miran, Varton, Marianna	
	4	Marianna, Varton	VII e VIII parte
	5	Valville, Marianna	VIII parte
	6	La Fontaine, uno staffiere,	
	7	La Fontaine, Valville	
	8	La Fontaine, Valville e Marianna	
	9	Climal, Valville	
QUINTO	1	Truffaldino, Madama Petite	
	2	Chilnare, Climal	
	3	Chilnare, Climal, Plessi	
	4	Miran, Chilnare, Climal, Plessi	
	Ultima	La Fontaine, Valville, Miran, Marianna, Chilnare, Climal, Plessi	

Appendice 19

Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella *Marianna ossia l'orfana*

Commedia	Romanzo	Contenuto	Ripresa	Esempio di ripresa testuale	Punti ¹³⁶
I-1 (CG-OI, pp. 191- 195)	I parte	Antefatto: incidente in carrozza. L'eredità della povera madre. Primo dialogo tra Climal e Marianna. Secondo dialogo tra Climal e Marianna.	MFr, p. 60 > MIIt, p. 6-8; MFr, p. 71 > MIIt, p. 27; MFr, p. 80 > MIIt, p. 43; MFr, pp. 88-89 > MIIt, p. 60.	MFr, p. 60 > MIIt, pp. 6-8 > I-1 (pp. 192-194); MFr, p. 80 > MIIt, p. 43 > I-1 (pp. 191, 193-194); MFr, pp. 88-89 > MIIt, p. 60 > I-1 (194-195).	Punto 1
II-2 (CG-OI, pp. 212- 218)	II parte	Primo incontro tra Marianna e Valville.	MFr, pp. 123-143 > MIIt, 119-154.	MFr, pp. 136-137 > MIIt, pp. 141-143 > II-2 (pp. 215-216); MFr, pp. 137-143 > MIIt, pp. 143-153 > II-2 (p. 216-217). ¹³⁷	Punto 4
II-3 (CG-OI, pp. 218- 220)	II parte	Climal sorprende i due amanti.	MFr, pp. 143-147 > MIIt, pp. 154-161.	MFr, pp. 144-146 > MIIt, pp. 156-159 > II-3 (pp. 218-219).	Punto 5
III-1 (CG-OI, pp. 227- 229)	I parte	Marianna è accolta in casa di Dutour. Dutour elogia Climal, Antonietta ricorda a Marianna il suo stato di orfana.	MFr, pp. 85-86 > MIIt, p. 54; MFr, pp. 97-98 > MIIt, pp. 78-80.	MFr, pp. 85-86 > MIIt, p. 54 > III-1 (p. 227).	Punto 2
III-2 (CG-OI, pp. 229- 231)	II parte	Litigio di Dutour con il cocchiere/Truffaldino.	MFr, pp. 153-159 > MIIt, pp. 172-176.	MFr, pp. 153-159 > MIIt, pp. 172-176 > III-2 (pp. 229-231).	Punto 6
III-4 (CG-OI, pp. 232- 234)	I parte	Tono lusinghiero di Climal. Regali dell'uomo a Marianna. Dichiarazione d'amore di Climal.	MFr, 88-91 > MIIt, pp. 58-65; MFr, pp. 93-94 > MIIt, pp. 70-71; MFr, pp. 96-97 > MIIt, p. 75-78.	MFr, pp. 93-94 > MIIt, 70 > III-4 (pp. 233-234); MFr, p. 96 > MIIt, p. 75 > III-4 (p. 234).	Punto 3
III-6 (CG-OI, pp. 236- 238) ¹³⁸	I parte	Reazione di Dutour e Antonietta ai regali di Climal e insegnamenti della donna a Marianna.	MFr, pp. 97-104 > MIIt, pp. 77-99.		
III-7 (pp. 238- 241)	III parte	Dialogo tra Climal/La Fontaine e Marianna: tentativo di seduzione.	MFr, 172-175 > MIIt, pp. 199-204.		
III-8 (CG-OI, pp. 242- 243)	III parte	Dialogo tra Climal e Marianna.	MFr, 175-182 > MIIt, pp. 204-218.		
III-9 (CG-OI, pp. 244- 247)	III parte	Sopraggiungere improvviso di Valville.	MFr, 182-187 > MIIt, pp. 219-227.		

¹³⁶ Si tratta della numerazione per punti degli esempi riportati di seguito.

¹³⁷ Confronto tra MFr, pp. 127-131 > MIIt, pp. 126-134 > CG-OI, pp. 214-215 (II-2).

¹³⁸ La breve scena III-5 (entra Dutour) riprende una battuta del romanzo: «Et puis parlant à Madame Dutour: J'ai tâché, dit-il, de l'assortir avec de très-beau linge qu'elle m'a montré, et que lui a laissé la Demoiselle qui est morte.» > «E poi volgendosi a Madama Dutour, le disse: Ho procurato, ch'esso [l'abito] si confaccia ai bellissimi pannolini da lei mostratimi, e che le ha lasciati la Damigella, ch'è morta.» > «DUTOUR Che magnifiche vesti! Che belle galanterie! Sono di Madamigella? / CLIMAL Sì, di Madamigella; eredità lasciatale da sua Madre.» [MFr, p. 97 (I parte) > MIIt, p. 77 (I parte) > CG-OI, p. (III-5)].

IV-3 (CG-OI, pp. 252- 253)	III parte	Dutour consegna a Climal la lettera di Marianna diretta a Valville	MFr, pp. 224-225 > MIIt, pp. 298-299.		
V-1 (CG-OI, pp. 266- 267)	III e IV parte	Marianna viene soccorsa da Madame Miran.	MFr, pp. 220-221 > MIIt, pp. 290-292; MFr, p. 238 > MIIt, pp. 319-320 e MFr, p. 247 > MIIt, pp. 337-338 (IV parte).	MFr, pp. 220-221 > MIIt, pp. 290-292 > V-1 (pp. 266-267).	Punto 7
V-2 (CG-OI, pp. 267- 271)	IV parte	Marianna scopre e dichiara di essere lei la causa dei dolori di Miran.	MFr, pp. 239-242 > MIIt, pp. 322-334.	MFr, pp. 239-242 > MIIt, pp. 322-334 > V-2 (pp. 267-271).	Punto 8
V-5 (CG-OI, pp. 275- 276)	IV parte	Rinuncia di Marianna a Valville e tentativo di convincere il fanciullo ad obbedire ai voleri della madre.	MFr, pp. 249-250 > MIIt, pp. 341-345.		
V-6 e 7 (CG-OI, pp. 276- 279)	IV parte		MFr, pp. 258-266 > MIIt, pp. 359-375.	MFr, pp. 264-266 > MIIt, pp. 370-373 > V-7 (pp. 278-279).	Punto 9
V-8 (CG-OI, pp. 279- 282)	IV parte	La virtù di Marianna convince Miran e Climal ad acconsentire al matrimonio con Valville.	MFr, pp. 271-274 > MIIt, pp. 383-388.		

Punto 1¹³⁹

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴⁰
<p>Ce début paraît annoncer un Roman : ce n'en est pourtant pas un que je raconte; je dis la vérité comme je l'ai apprise de ceux qui m'ont élevé.</p> <p><u>Un carosse de voiture qui allait à Bourdeaux, fut dans la route attaque par des voleurs. Deux hommes qui étaient dedans, voulurent faire résistance, et blessèrent d'abord un de ces voleurs; mais ils furent tuez avec trois autres personnes</u> : il en couta aussi la vie au cocher et au postillon ; et il ne restait plus dans la voiture qu'un Chanoine de Sens et moi, qui paraissais n'avoir tout au plus que deux ou trois ans.</p> <p>[...] Si l'une des deux était ma Mère, il y avait plus d'apparence que c'était la jeune et la mieux mise, parce qu'on prétend que je lui ressemblais un peu, du moins à ce que disaient ceux qui la virent morte, et qui me virent aussi ; et que j'étais vêtue d'une manière trop distinguée pour n'être que la fille d'une femme de chambre.</p> <p>[...] Pendant que je criais sous le corps de cette femme morte qui était la plus jeune, cinq ou six Officiers qui couraient la poste, passèrent; et voyant quelques personnes étendues mortes auprès du carrosse qui ne bougeait, entendant un enfant qui criait dedans, s'arrêtèrent à ce terrible spectacle, ou par la curiosité qu'on a souvent pour</p>	<p>Con questo cominciamento parrà, ch'io entri a narrare un romanzo, e pure non vi dirò favole; ma dicovi quella verità, ch'io intesi da coloro, nelle cui mani sono stata allevata.</p> <p><u>Un cocchio, che andava per vettura a Bourdeaux, venne assalito nel cammino da una brigata di mascalzoni, che rubavano le contrade. Due uomini del cocchio fecero un po' di difesa, e nel principio ferirono un de' ladroni; ma finalmente rimasero uccisi in compagnia di tre altre persone.</u> Il cocchiere, e il postiglione vi furono morti altresì, tanto che nel cocchio niun altro rimase vivo, che un Canonico di Sens, e io, che mostrava d'averne il più di due, o tre anni.</p> <p>[...] Se una di quelle due era la mia madre, era da dire, secondo l'apparenza, che fosse la più giovane, e la meglio vestita, però sì, ch'io anche la somigliava un poco; almanco per quanto affermavano coloro che videro lei morta, e me di quegli anni. Aggiungete, <u>ch'io aveva intorno degli abiti troppo ricchi, e non si poteva giudicarmi figliuola di una fante.</u></p> <p>[...] Mentre ch'gridava sotto il corpo di quella femmina morta, la quale era la più giovane, cinque o sei Ufficiali andando in poste, passarono di là; e vedute quivi alcune persone distese, e</p>	<p>MARIANNA Quanto ho saputo da lei [la buona vecchia, sorella del reverendo] si riduce a questo soltanto. Vent'anni fa una Carrozza, che andava per vettura a Bourdeaux, fu assalita in cammino da una brigata di Masnadieri. <u>Tre uomini, che v'erano dentro, difendendosi bravamente, vendettero a caro prezzo le loro vite. Soprafatti dal numero essi, non meno che due Donne giovani loro compagne nel viaggio, vi rimasero uccise. Io sola in età d'anni due fui trovata viva tra tanti morti da certi Uffiziali, che di là passarono a caso.</u> Essi mi consegnarono a quella buona vecchia a voi nota, che mi nodri, mi educò fino alla fine del ese passato, in cui quella mia carissima madre pagò il tributo comune alla natura, e morì.</p> <p>[...]</p> <p>MARIANNA Molte ne fece [la buona vecchia fece molte diligenze per conoscere le origini di Marianna], ma tutte in vano. <u>L'abito nobile, e ricco ond'io era vestita, quando capitai in sua mano, le fece credere, e cento volte me l'ha detto, che vile non fosse la mia condizione, né plebea la mia nascita.</u> Una tal congettura può essere veramente fallace; ma gli onorati sentimenti dell'animo mio, le mie massime, i miei pensieri, mi dicono assai chiaramente che fallace non sia. È</p>

¹³⁹ MFr, p. 60 > MIIt, pp. 6-8 > CG-OI, pp. 192-194 (I-1); MFr, p. 80 > MIIt, p. 43 > CG-OI, pp. 191 e 193-194 (I-1); MFr, pp. 88-89 > MIIt, p. 60 > CG-OI, pp. 194-195 (I-1).

¹⁴⁰ MFr, p. 60 > MIIt, pp. 6-8 > CG-OI, pp. 192-194 (I-1).

des choses qui ont une certaine horreur, ou pour voir ce que c'était que cet enfant qui criait, et pour lui donner du secours.

molto vicine al cocchio tutta via fermo, e udito un fanciullo stridere dentrovi, fermaronsi alla vista di quel caso orribile, non so, se per una curiosità che sogliono avere gli uomini de' fatti che hanno dello strano, e un certo che di spaventevole; o per vedere la cagione delle grida di quel fanciullo, e porgergli aiuto.

vero, mio Signore, ch'io sono un'Orfana miserabile...

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴¹
Là-dessus le Religieux lui conta mon Histoire. Voilà, répondit-il, une Aventure bien particulière, et une situation bien triste. Vous pensiez juste, mon Père, quand vous m'avez écrit, qu'on ne pouvait faire une meilleure action que de rendre service à Mademoiselle. Je le crois de même; elle a plus besoin de secours qu'une autre par mille raisons, et je vous suis obligé de vous être adressé à moi pour cela: je bénis le moment où vous avez été inspiré de m'avertir, car je suis pénétré de ce que je viens d'entendre.	Allora il Religioso gli narrò tutti i miei casi, ed egli alla fine disse: Ecco veramente una storia singolare, e un caso compassionevole. Padre mio, voi avete ben pensato a scrivermi, che non si poteva far miglior opera, che prestando qui servizio a questa Signora: e certo anch'io porto la vostra opinione; ella ha più bisogno d'esser soccorsa che ciascun'altra, per mille ragioni, e v'ho grandissimo obbligo, che per questo affare abbiate avuto ricorso a me, piuttosto che ad altra persona: e do mille benedizioni a quel punto che vi fu mandata questa ispirazione d'offerirmi questa opportunità: perch'io mi sento tutto commosso dall'aver udita così fatta narrazione.	CLIMAL ... Se la vostra persona, l'indole vostra, e il vostro contegno essiggon ammirazione, e stupore, son di parere che i casi vostri, e le vostre vicende siano degne della curiosità mia, e della mia compassione. CLIMAL I casi vostri non m'arrivano nuovi; e mi sovviene adesso d'averne a Bordeaux sentito parlare altre volte. Il Sig. di Reinsac ha ragione, scrivendomi replicatamente, che voi meritate pietà. Egli giura, e possiamo credergli, che ve l'avrebbe usata egli stesso, se all'animo di lui generoso, e benefico corrispondessero le sue presenti fortune. Porgendomi l'occasione di far io per voi quanto egli non può, m'incoraggisce a far quanto deggio per esso lui ... CLIMAL Tacete, Marianna, che non è più Orfana miserabile chi in me ritrova suo Padre. Io ringrazierò con mie Lettere il Sig. di Reinsac dell'onore che m'ha fatto, donandomi una tal figlia; e spero che tra poco lo ringrazierete voi pure d'avervi procacciato un tal Padre.
<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴²
À propos, j'oubliais à vous donner de l'argent. Et en disant cela, il me mit quelques louis d'or dans la main. Je les refusai d'abord, et lui dis qu'il me restait quelque argent de la défunte; mais, malgré cela, il me força de les prendre. Je les pris donc avec honte, car cela m'humiliait; mais je n'avais pas de fierté à écouter là-dessus avec un homme qui s'était chargé de moi, pauvre orpheline, qt qui paraissait vouloir me tenir lieu de père.	Appunto, m'era uscito di mente di darvi qualche poco di quattrini, e dicendo questo, posemi in mano alquante doble. Io ricusai prima di riceverle, dicendo, che m'erano rimasti alcuni denari di quella femmina morta; ma volle a forza, che io le pigliassi, non giovandomi scusa: sicché finalmente le presi, ma con vergogna, perché mi pareva di ritrovarmi molto avvilita. Ma non aveva a badare allora al mio orgoglio, avendo a fare con un uomo, il quale aveva tolta la briga sopra di sé di spendere quello che abbisognava per me povera, e priva di padre, e di madre, e con un uomo, che pareva, che volesse essermi in cambio di Padre.	CLIMAL [...] Con tutto ciò, per quanto veggio, avete bisogno di molte cose. <i>Mar.</i> Con una porzione di questa trenta Luigi provvedermi posso delle più necessarie. CLIMAL Que' trenta Luigi rimanersi devono intatti, come un fideicommisso lasciatovi da vostra madre. Al rimanente ci penserà vostro Padre. <i>Marianna</i> Voi, Signore? a me? ... tutto questo? ... CLIMAL Parlate. Che vi confonde? <i>Marianna</i> Il ricevere tali, e tanti benefizi prima di meritarmeli ... CLIMAL Li meritate abbastanza co'l riputarvene indegna ... Ma qui, prima d'ogni altra cosa, bisogna provvedervi d'alloggio.

¹⁴¹ MFr, p. 80 > MIIt, p. 43 > CG-OI, pp. 191, 193-194 (I-1).

¹⁴² MFr, pp. 88-89 > MIIt, p. 60 > CG-OI, pp. 194-195 (I-1).

Punto 2

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴³
<p>Allons, Mademoiselle Marianne, me disait-elle (car elle avait demandé mon nom), vous êtes avec de bonnes gens, ne vous chagrinez point, j'aime qu'on soit gaie; qu'avez-vous qui vous fâche? Est-ce que vous vous déplaitez-ici? Moi, dès que je vous ai vue, j'ai pris de l'amitié pour vous: tenez, voilà Toinon qui est une bonne enfant, faites connaissance ensemble.</p> <p>[...] quelquefois, je m'encourageais jusqu'à dire, Vous avez bien de la bonté.</p>	<p>Orsù via, Signora Marianna, diss'ella (poiché avea bene domandato il mio nome), voi siete con buone persone, non istate più malinconica, e' mi piace veder che la gente sia allegra; che fastidj sono i vostri? Vi rincresce esser qua? E io voglio dirvi, che quando v'ho veduta, di subito vi posi un certo che d'amore. Ecco qua l'Antonietta, ch'è una buona fanciulla, legate un tratto amicizia insieme.</p> <p>[...] e qualche volta anche mi faceva tanto animo, che le rispondeva finalmente: tutto è vostra cortesia.</p>	<p>DUTOUR Via, Madamigella, statemi allegramente. Voi siete in Casa di persone dabbene. Antonietta mia figlia vi terrà buona compagnia. Ella è una ragazza d'ottimo cuore; ed io, fin dal primo momento che vi ho vista, ho cominciato ad amarvi.</p> <p>MARIANNA Obbligatissima.</p>

Punto 3¹⁴⁴

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴⁵
<p>Je lui dis tout bas, que ne voulais point de linge si distingué, je lui parlai sur ce ton-là sérieusement; il se moqua de moi, et me dit: Vous êtes une enfant, taisez-vous: allez-Vous regarder dans le miroir, et voyez si ce linge est trop beau pour votre visage. Et puis, sans vouloir m'écouter, il alla son train.</p> <p>Je vous avoue que je me trouvais bien embarrassée, car je voyais qu'il était sûr qu'il m'aimait; qu'il ne me donnait qu'à cause de cela; qu'il espérait me gagner par là; et qu'en prenant ce qu'il me donnait, moi je rendais ses espérances assez bien fondées.</p>	<p>Dissigli io bene all'orecchio, che non voleva così belle robe, e glielo dissi con fermo viso; ma egli facendosi beffe del fatto mio, rispose: Voi siete una fanciulla; state cheta; andate un tratto a guardarvi nello specchio, e osservate un poco se queste robe son troppo belle a quel viso; e così detto, senza voler più udir parole, fece il fatto suo.</p> <p>Dicovi il vero ch'io mi trovava nel maggior intrigo del mondo, veggendo che per certissimo egli era divenuto mio amante; e che solamente per questa cagione faceva meco il largo, sperando d'acquistarsi il mio amore per tale strada, e io ricevendo i suoi doni dava molto fomento alle sue speranze.</p>	<p>CLIMAL Che andate dicendo, figliuola, tra voi medesima?</p> <p>MARIANNA Cerco tra me stessa a chi mai son destinati questi abiti, e queste donnesche galanterie.</p> <p>CLIMAL Quelle galanterie, quegli abiti, sono vostri.</p> <p>MARIANNA Miei? Scusate, Signore; io non so d'aver mai avuto tanto dacché son nata.</p> <p>CLIMAL Perchè non abbiate da dir sempre così, io ve li dono.</p> <p>MARIANNA Ah, Signor, questi doni son superiori al mio stato.</p> <p>CLIMAL Perchè? figliuola?</p> <p>MARIANNA Perchè son troppo belli.</p> <p>CLIMAL Ah, semplicetta. Metteteveli indosso. Datevi poi un'occhiata allo specchio, e mi saprete dire, se, a paragone di quel viso, sieno troppo belli questi ornamenti.</p> <p>MARIANNA Che linguaggio è questo, Signor? Io non l'intendo.</p>

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴⁶
<p>J'ai peur de vous aimer trop, Marianne, ne disait-il; et si cela était, que feriez-vous? Je ne pourrais en être que plus reconnaissante s'il était possible, lui répondais-je. Cependant, Marianne, je me défie de votre coeur, quand il connaîtra toute la tendresse du mien, ajouta-t-il; car vous ne la savez pas. Comment, lui dis-je, vous croyez que je ne vois pas votre amitié? Eh! ne changez point mes termes, reprit-il, je ne dis pas mon amitié, je parle de ma tendresse. Quoi! dis-je, n'est-ce pas la même chose? Non, Marianne, me</p>	<p>Marianna, diceva egli, ho paura di portarvi troppo amore; se questo fosse, che fareste voi? E che altro potrei io fare, rispondeva, che se fosse possibile mostrarvi maggior gratitudine? Tuttavia, Marianna, egli aggiungeva, non so che che parrà al cor vostro, quando saprà egli tutta l'affezione, che nel mio dimora; perché voi non la sapete ancor bene. Oimè, che dite voi? Io rispondeva, credete voi dunque ch'io non vegga tutta la vostra buona amicizia? Eh figliuola mia, diss'egli, non iscambiate ora i vocaboli, non</p>	<p>CLIMAL Perchè tutto crede chi troppo ama.</p> <p>MARIANNA Non vi parrà adunque incredibile ch'io conosca ancora, e gradisca la vostra buona amicizia.</p> <p>CLIMAL Eh, figliuola mia, non iscambiate i vocaboli. Adesso non vi parlo dell'amicizia, ma dell'amore.</p> <p>MARIANNA Che? Amicizia, ed amore, non sono una cosa medesima?</p> <p>CLIMAL No 'l sono, cara la mia figliuola, no 'l sono; e vorrei che l'uno più vi piacesse dell'altra.</p>

¹⁴³ MFr, pp. 85-86 > MIIt, p. 54 > CG-OI, p.227 (III-1).

¹⁴⁴ MFr, pp. 93-94 > MIIt, 70 > CG-OI, pp. 233-234, III-4; MFr, p. 96 > MIIt, p. 75 > CG-OI, p. 234, III-4.

¹⁴⁵ MFr, pp. 93-94 > MIIt, 70 > CG-OI, pp. 233-234 (III-4).

¹⁴⁶ MFr, p. 96 > MIIt, p. 75 > CG-OI, p. 234 (III-4).

répondit-il, en me regardant d'une manière à m'en prouver la différence; non, chère fille, ce n'est pas la même chose, et je voudrais bien que l'une vous parût plus douce que l'autre. Là-dessus je ne pus m'empêcher de baisser les yeux, quoique j'y résistasse, mais mon embarras fut plus fort que moi. Vous ne me dites mot; est-ce que vous m'entendez? me dit-il en me serrant la main. C'est, lui dis-je, que je suis honteuse de ne savoir que répondre à tant de bonté.

parlo io al presente dell'amicizia; dell'affezione dico io. E non sono dunque una cosa medesima? Rispos'io. Non sono, o Marianna, diss'egli, guardandomi con un cert'occhio, che faceva ben comprendere qual varietà fosse dall'una all'altra; non sono, cara la mia figliuola una medesima cosa, e molto avrei caro che l'una più che l'altra vi paresse piacevole. A queste parole mi convenne abbassar gli occhi, come che facessi a me grandissima resistenza, ma più d'ogni resistenza ebbe forza l'impaccio, nel quale mi ritrovava. Che è ciò, che voi non dite una parola? Non m'intendete voi forse? Così mi diss'egli stringendomi la mano; e io gli risposi. E' che ho vergogna di non saper come bene mostrarmi grata a tante cortesie.

MARIANNA Questa dichiarazione non me l'aspettava: fingiamo di non intenderla.)

CLIMAL Che vuol dire, Marianna, che non

Le prende la mano.

Mi rispondete parola? Cara la mia figliuola, non m'intendete voi forse?

MARIANNA Arrossisco, Signore, di non saper

Ritira la mano

Corrispondere a queste vostre generose espressioni.

CLIMAL Per corrispondere ad un Amante, non si richiede, che amore.

MARIANNA Voi amante? [Cielo! Che intendo mai! A qual duro cimento esposta viene la virtù mia della mia povertà!)

Punto 4¹⁴⁷

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴⁸
<p>A peine achevait-il de parler qu'un laquais entra: <u>Qu'on mette les chevaux au carrosse pour reconduire Mademoiselle</u>, lui dit Valville, en se retournant de son côté.</p> <p>[...]</p> <p>Ce n'était point le carosse de Valville qu'il me fallait. La petite lingère n'échappait point par là à l'affront d'être connue. J'avais compris qu'on m'enverrait chercher une voiture; je comptais m'y mettre toute seule, en être quitte pour dire: Menez-moi dans telle rue; et, à l'abri de toute confusion, <u>regagner ainsi cette fâcheuse boutique qui m'avait coûté tant de peine d'esprit</u>, et dont je ne pouvais plus faire un secret, si je m'en retournais dans l'équipage de Valville: [...]</p> <p>J'imagine une chose, Mademoiselle, me dit-il tout de suite quand le laquais fut sorti; c'est de vous reconduire moi-même avec la femme que vous avez vû paraître. Qu'en dites-vous, Mademoiselle? il me semble que c'est une attention nécessaire de ma part, après ce qui vous est arrivé; je crois même qu'il y aurait de l'impolitesse à m'en dispenser. [...]</p> <p>Ah! Monsieur, m'écriai-je, <u>que me proposez-vous là? Moi, m'en retourner dans votre carrosse au logis, et y arriver avec vous, avec un homme de votre âge!</u> Non, Monsieur, je n'aurai pas cette imprudence-là; le ciel m'en préserve! Vous ne songez pas à ce qu'on en dirait; tout est plein de médisants; et si on ne va pas me</p>	<p>A pena ebbe finite queste parole, venne dentro un servitore, al quale disse il Valville. <u>Mettasi all'ordine il cocchio per ricondurre la Signora.</u></p> <p>[...]</p> <p>Non voleva già io il cocchio del Valville: perchè la povera fanciulla di bottega di pannolini, a quel modo non iscampava lo scorno d'essere conosciuta. Io m'era immaginata, che avrebbero mandato cercando un cocchio di vettura, nel quale pensava di voler entrar soletta, e liberarmi, dicendo solamente, conducetemi nella tal via; e così fuggire tutta la vergogna, <u>ed entrare in quella maledetta bottega</u>, che m'era costata tanti affanni, e non poteva da me esser celata, s'io fossi stata condotta nel cocchio del Valville, [...]. È mi viene in mente una cosa, diss'egli quando uscì il Servo. <u>Verrò io medesimo con voi</u>, e verrà quella femmina, che v'ha scalzata? Che ve ne pare? A me sembra che sia ben fatto, ch'io usi quest'atto, per l'accidente che v'è accaduto; anzi s'io non l'usassi, non credo, che fosse molto bella creanza. [...]</p> <p>Oimè, Signore, diss'io, <u>che cose son queste, che volete c'io faccia? Voi volete, ch'io ritorni a casa mia nel vostro cocchio, in compagnia d'un giovine vostro pari?</u> Non sarò io così poco guardinga: guardimi Dio, nè così sfacciata. <u>Non pensate voi a quello, che ne direbbe la gente? Il Mondo è pieno di maldicenti</u>; e quando non mandate cercando altro cocchio, che mi porti a</p>	<p>VALVILLE Ma nello stato in cui siete, indebolita dallo spavento, non permetterò mai che partiate a piedi. <u>Servitevi della mia Carozza ... Olà, qualcuno dica al mio Chocchiere ...</u></p> <p>MARIANNA (Se dovessi farmi condurre ad una Locanda, io morirei di rossore.)</p> <p>VALVILLE Acciocchè tra via non vi accasa qualche nuova disgrazia, <u>mi darò io l'onore, Madamigella, di servirvi in persona.</u></p> <p>MARIANNA No, Signore, assolutamente, no 'l permetterò mai. <u>Vi pare ella questa cosa che voi deggiate propormi, ed io possa accettare? Farmi condurre a casa nella Carozza? Acconsentire che voi mi teniate compagnia? Che ne' direbbe il Mondo? Per chi mi prendete voi?</u></p>

¹⁴⁷ MFr, pp. 136-137 > MIIt, pp. 141-143 > CG-OI, pp. 215-216, II-2; MFr, pp. 137-143 > MIIt, pp. 143-153 > CG-OI, pp. 216-217, II-2.

¹⁴⁸ MFr, pp. 136-137 > MIIt, pp. 141-143 > CG-OI, pp. 215-216 (II-2).

chercher une voiture, j'aime encore mieux m'en aller à pied chez moi, et m'y traîner comme je pourrai, que d'accepter vos offres.

casa mia, voglio più tosto, il meglio ch'io posso, strascinarmivi a pie', che accettare le vostre offerte.

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁴⁹
<p>Allons, Mademoiselle, s'écria-t-il à son tour avec douleur, en se levant d'auprès de moi: <u>je vous entends. Vous ne voulez plus que je vous revoie</u>, ni que je sache où vous reprendre; car, de m'alléguer la crainte que vous avez, dites-vous, de ce qu'on pourrait dire, il n'y a pas d'apparence qu'elle soit le motif de vos refus. Vous vous blessez en tombant, vous êtes à ma porte, je m'y trouve, vous avez besoin de secours, mille gens sont témoins de votre accident, vous ne sauriez vous soutenir, je vous fais porter chez moi; de-là je vous ramène chez vous; il n'y a rien de si simple, vous le sentez bien; mais rien en même temps qui me mît plus naturellement à portée d'être connu de vos parens, et je vois bien que c'est à quoi vous ne voulez pas que je parvienne. <u>Vous avez vos raisons, sans doute, ou je vous déplais, ou vous êtes prévenue.</u></p> <p>[...] s'avance vers la porte de la salle et appelle impétueusement un laquais, qui accourt: <u>Qu'on aille chercher une chaise, lui dit-il; et si on n'en trouve pas, qu'on amène un carrosse.</u> Mademoiselle ne veut pas du mien. Et puis, revenant à moi: Soyez en repos, ajouta-t-il, vous allez, avoir ce que vous souhaitez, Mademoiselle: il n'y a plus rien à craindre; et vous et vos parents me serez éternellement inconnus, à moins que vous ne me disiez votre nom, et je ne pense pas que vous en ayez envie.</p> <p>À cela nulle réponse encore de ma part; je n'étais plus en état de parler. En revanche, devinez ce que je faisais, Madame: excédée de peines, de soupirs, de réflexions, <u>je pleurais</u>, la tête baissée.</p> <p>[...] A quoi donc me résoudre ? A m'en aller sur-le-champ? Autre affliction pour mon cœur, qui se trouvait si bien de l'entretien de Valville.</p> <p>[...] Hé, quoi! Mademoiselle, <u>vous pleurez?</u> me dit-il <u>en venant se jeter à mes genoux</u> avec un amour où l'on démêlait déjà je ne sais quel transport d'espérance; <u>vous pleurez?</u> Eh! Quel est donc le motif de vos larmes? <u>Vous ai-je dit quelque chose qui vous chagrinerait?</u> Parlez, <u>je vous en conjure.</u> D'où vient que je vous vois dans cet état-là? ajouta-t-il en me prenant une main qu'il accablait de caresses, et que je ne retirais pas, mais que dans ma</p>	<p>Orsù, diss'egli con una voce dogliosa, levandosi su, e scostandosi da me; <u>io v'intendo. Non volete ch'io vi rivegga mai più;</u> nè ch'io sappia dove venirvi a cercare: non è credibile, che mi ricusiate per tema delle dicerie della gente. Voi vi fate male cadendo, siete, si può dire, sulla mia porta, io sono presente, avete bisogno d'aiuto, mille persone sono testimoni del caso; non potete regger in piedi, vi fo portare alla mia casa, vi riconduco alla vostra. Voi vedete come il fatto è senza malizia, e nel medesimo tempo agevolmente mi mette in caso di poter essere conosciuto da' vostri; ma veggo bene, che non vi piace ch'io abbia tal grazia. <u>Voi per certo avete l'animo preoccupato</u> altrove.</p> <p>[...] s'incammina verso l'uscio della stanza, chiama con impeto un servo. Vadasi, gli disse, a cercare una lettiga, e se non si trova, fateci venire un cocchio; la Signora non vuole il mio. Ritornando poscia verso me; datevi pace, disse, voi sarete soddisfatta. Non temete, io non conoscerò più nè voi, nè i parenti vostri; manca che voi, non vogliate dirmi il vostro nome, che anche di questo forse avete poca voglia.</p> <p>Nemmen a questo risposi. Non poteva più far parola, in iscambio di parlare indovinate voi quel ch'io faceva. Piena di affanni, di pensieri, e di sospiri, <u>piangeva col capo basso.</u></p> <p>[...] Che doveva io dunque deliberare? D'andar via incontanente? Ecco un'altra angoscia, di dover lasciare una conversazione, che mi piaceva tanto.</p> <p>[...] <u>Che è ciò? Voi piangete?</u> Diss'egli. E venne a porsi <u>inginocchiati innanzi di me</u>, con un amore cos' fervente che si cominciava da quello a conoscere ch'egli non vivea senza qualche speranza. <u>Voi piangete?</u> E che vi fa così piangere? <u>V'ho io detta cosa ch'abbia potuto offendervi? Dite, vi prego, parlate.</u> Per qual cagione vi vegg'io stare a quel modo? Soggiunse egli pigliandomi la mano, e facendole mille carezze, <u>nè io la tirava indietro, ma gliela lasciava con una certa modestia, e quasi con un atto trascurato, che pareva volesse dire, al tuo buon cuore, non all'amor tuo, è questa mano conceduta.</u></p> <p>Rispondete, diceva egli, quali altre cagioni avete voi di star così mesta? <u>Perché state sospesa, aprite il cuor</u></p>	<p>VALVILLE Orsù, Madamigella, <u>v'intendo.</u> Celata mi volete l'abitazione vostra, la vostra patria, il vostro nome medesimo? perché <u>non volete ch'io vi rivegga mai più;</u> e non volete rivedermi, perché sdegnate ch'io vi onori, e vi ami. <u>Forse il vostro cuore arde per altra fiamma, o pure d'ogni fiamma il vostro cuore è incapace.</u> Pazienza: servitevi a vostro modo. Amo meglio soffrire la vergogna d'un vostro rifiuto, che procacciarmi l'onore d'esservi amico co'l disgustarvi ... <u>Che, vada qualcuno a chiamarmi una Carrozza da nolo.</u></p> <p>MARIANNA (A qual duro cimento esposta vedo la mia gratitudine! Ma se sa che vo ad abitare in una Locanda, cosa crederà mai di me? Che situazione è la mia! Che imbarazzo!</p> <p><i>(si mette a piangere.</i></p> <p>VALVILLE Non rispondete, Madamigella? <u>Piangete?</u></p> <p><i>(Se le inginocchia davanti.</i></p> <p>Che vuol dir questo? V'ho detta io forse cosa, che sia giunta ad offendervi ... <u>parlate, cara, parlate ...</u>, che son qui pronto a chiedervene perdono, e farne l'ammenda, se fa d'uopo, co 'l mio sangue medesimo.</p> <p><i>[Le prende la mano per baciarla, fessa la ritira.</i></p> <p>MARIANNA [Egli mi fa pietà: ma se gli scopro il mio stato, io farò a lui forse forse rossore)</p> <p>VALVILLE Possibile ch'io non deggia da voi ottenere in risposta una sillaba? <u>Chi può vedervi piangere senza bramare di consolarvi? e come potete voi colle lagrime vostre penetrarmi nell'anima, e non curarvi poi che l'anima mia vi compatisca, e compiangi?</u> Parlate in nome del Cielo; <u>apritemi il vostro cuore. Che cosa s'ha a fare, per contentarvi?</u></p> <p>MARIANNA ... Mandarmi in una Carrozza di</p> <p><i>(Prima sospira.</i></p> <p>Vettura alla Casa di <u>Madama Dutour.</u> (L'ambizione mia è stata tradita dalla mia tenerezza.)</p> <p>VALVILLE <u>Alla casa di Madama Dutour?</u> Ella è una Locanda assai nota. Ne ho tutta la pratica. La Padrona è mia amica.</p> <p>MARIANNA (Tanro peggio per me. Un uomo ben nato si vergognerà di conoscermi.)</p>

¹⁴⁹ MFr, pp. 137-143 > MIIt, pp. 143-153 > CG-OI, pp. 216-217 (II-2).

consternation je semblais lui abandonner avec décence, et comme à un homme dont le bon cœur, et non pas l'amour, obtenait de moi cette nonchalance-là.

Répondez-moi, s'écriait-il; avez-vous d'autres sujets de tristesse? Et pourriez-vous hésiter d'ouvrir votre cœur à qui vous a donné tout le sien, à qui vous jure qu'il sera toujours à vous, à qui vous aime autant que vous méritez d'être aimée? Est-ce qu'on peut voir vos larmes sans souhaiter de vous secourir? et vous est-il permis de m'en pénétrer sans vouloir rien faire de l'attendrissement où elles me jettent? Parlez. Quel service faut-il vous rendre? Je compte que vous ne vous en irez pas si tôt.

Il faudrait donc envoyer chez Madame Dutour, lui dis-je naïvement alors, comme entraînée moi-même par le torrent de sa tendresse et de la mienne. [...] Chez Madame Dutour! une Marchande de linge? Hé! je la connais, dit Valville; c'est donc elle qui aura soin d'aller chez vous avertir où vous êtes? Mais de la part de qui lui dira-t-on qu'on vient?

[...] Quoi! Mademoiselle, est-ce que vous logez chez M^{me} Dutour? Qui, Monsieur, lui répondis-je d'un ton vraiment humilié: je ne suis portant pas faite pour être chez elle, mais les plus grands malheurs du monde m'y réduisent. Voilà donc ce que signifiaient vos pleurs? me répondit-il en me serrant la main avec un attendrissement qui avait quelque chose de si honnête pour moi et de si respectueux, que c'était comme une réparation des injures que me faisait le sort: voyez si mes pleurs m'avaient bien servie.

vostro a chi vi die' il suo; a chi con giuramento promettevi d'esser vostro sempre; e vi vuol bene quanto voi meritate. Chi potrebbe vedervi piangere senza desiderare di porgervi soccorso? E come potete voi tanto con le vostre lagrime penetrarmi all'anima, e non curarvi poi della compassione, che mettete in me? Dite chiaro; che cosa s'ha a fare per voi? Non credo che voi vogliate andarvene così tosto.

Bisognerà mandare alla Signor [sic] Dutour dunque a dargliene avviso, così diss'io allora semplicemente; e quasi forzata io medesima dalla sua tenerezza grandissima, e dalla mia.

[...] Alla Signora Dutour? è una mercantessa di tele; io la conosco bene, disse il Valville.

[...] State voi forse in casa della Signora Dutour? sì, rispos'io, con voce dolente, e piena di vergogna. Non è ch'io sia fatta per essere in quella casa; ma la maligna, e pessima fortuna mi v'ha condotta. I vostri pianti dunque significavano ciò? Rispos'egli stringendomi la mano con tanta tenerezza, e con onestà così gentile, e rispettosa, che voglio dirvi, che quello era un compensarmi delle ingiurie, che mi faceva la fortuna.

VALVILLE Abitate forse, Madamigella, in quella Locanda? Ci abiterete voi tempo?

Punto 5

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁵⁰
<p>Ce fut elle qui ouvrit la conversation. <u>Je ne vous plains point, Monsieur, vous êtes en bonne compagnie, un peu dangereuse, à la vérité; je n'y crois pas votre cœur fort en sûreté,</u> dit-elle à Valville en nous saluant.</p> <p>[...] Non, Mademoiselle, non, <u>demeurez,</u> me dit Valville, <u>ne vous levez point;</u> Madame vous en empêchera elle-même quand elle saura que vous vous êtes blessée au pied. Pour Monsieur, ajouta-t-il en adressant la parole à son oncle, je crois qu'il vous en dispense, d'autant plus qu'il me paraît que vous vous connaissez.</p> <p><u>Je ne pense pas avoir cet honneur-là,</u> répondit sur-le-champ M. de Climal, avec une rougeur qui vengeait la</p>	<p>Ella [La gentildonna] fu la prima a parlare al Valville. Da vero io <u>mi rallegro con voi, voi siete con buona compagnia, abbiatevi ben guardia al cuore, che non credo ch'e' sia molto sicuro.</u></p> <p>[...] Non vi movete, Signora, non vi levate, disse il Valville. La Signora medesima non vi lascerà così fare, quando ella saprà, che vi siete offesa un piede; e anche il mio zio qui, <u>credo che volentieri vi permetterà che non prendiate disagio, e tanto meglio, perchè mi pare, che abbiate tra voi qualche conoscenza.</u></p> <p><u>Non credo già io d'aver questa buona fortuna;</u> rispose incontante il buon vecchiotto; ma venne rosso malgrado</p>	<p>CLIMAL Ne parleremo poi. Per ora <u>mi rallegro di ritrovarvi in sì buona compagnia. Fate ben la guardia al vostro cuore, che lo veggio in pericolo.</u></p> <p>[...]</p> <p>CLIMAL Debole, qual è, per lo spavento, perchè la tenete in piedi così?</p> <p>VALVILLE <u>Sedete, Madamigella; mio Zio ve lo permette. Tanto più, che, per quanto vedo, mostra di conoscervi.</u></p> <p>CLIMAL <u>Non credo io già d'avere questa buona fortuna. Madamigella mi ha forse veduto in qualche luogo?</u></p> <p>MARIANNA <u>Non me 'l ricordo; ma la sua idea non mi giugne nuova.</u></p>

¹⁵⁰ MFr, pp. 144-146 > MIIt, pp. 156-159 > CG-OI, pp. 218-219 (II-3).

vérité de son effronterie. Est-ce que Mademoiselle m'aurait vu quelque part? ajouta-t-il en me regardant d'un œil qui me demandait le secret. Je ne sais, repartis-je d'un ton moins hardi que mes paroles; mais il me semblait que la physionomie de Monsieur ne m'était pas inconnue.

della sua sfacciataggine. Mi ha forse questa signora veduto in qualche luogo? soggiunse; e così dicendo fece una guardatura, che accennava, ch'io tacessi: e io risposi, ma con una voce timida, e non somigliante alle bugiarde, e ardite parole ch'io diceva. Questo non so io bene; ma non mi pare, che la faccia sua siami affatto sconosciuta.

Punto 6

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁵¹
Laissez-moi faire, me dit-elle, je vais le payer; où vous a-t-il pris? Auprès de la paroisse, lui dis-je. Eh! c'est tout près d'ici, répliqua-t-elle en comptant quelque monnaie. Tenez, mon enfant, voilà ce qu'il vous faut. Ce qu'il me faut! cela! dit le cocher, qui lui rendit sa monnaie avec un dédain brutal; oh! que nenni; cela ne se mesure pas à l'aune. Mais que veut-il dire avec son aune, cet homme? répliqua gravement M ^{me} Dutour: Vous devez être content; on sait peut-être bien ce que c'est qu'un carrosse, ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on en paye. Eh! quand ce serait de demain, dit le cocher, qu'est-ce que cela avance? Donnez-moi mon affaire, et ne criez pas tant. Voyez de quoi elle se mêle! Est-ce vous que j'ai menée? Est-ce qu'on vous demande quelque chose? Quelle diable de femme, avec ses douze sols! Elle marchande cela comme une botte d'herbes. Madame Dutour était fière, parée, et qui plus est assez jolie, ce qui lui donnait encore une autre espèce de gloire. [...] En vérité, mon ami, il faut avouer que vous êtes bien impertinent, et il me convient bien d'écouter vos sottises! dit-elle. Allons, retirez-vous. Voilà votre argent; prenez ou laissez. Qu'est-ce que cela signifie? Si j'appelle un voisin, on vous apprendra à parler aux bourgeois plus honnêtement que vous ne faites. Hé bien! qu'est-ce que me vient conter cette chiffonnière? répliqua l'autre en vrai fiacre. Gare! Prenez garde à elle; elle a son fichu des dimanches! Ne semble-t-il pas qu'il faille tant de cérémonies pour parler à Madame? On parle bien à Perrette. Eh! palsambleu! payez-moi. Quand vous seriez encore quatre fois plus bourgeoise que vous n'êtes, qu'est-ce que cela me fait? Faut-il pas que mes chevaux vivent? Avec quoi dîneriez-vous, vous qui parlez, si on ne vous payait pas votre toile? Auriez-vous la face si large? Fi! Que cela est vilain d'être crasseuse! Le mauvais exemple débauche. M ^{me} Dutour, qui s'était maintenue jusque-là dans les bornes d'une assez digne fierté, ne	State salda, disse, lasciare far me, lo pagherò io. Dove l'avete voi tolto? Vicino alla Parrocchia, rispos'io. Oh e son due passi diss'ella, e noverate alquante monete, voltasi a lui, disse, pigliate quel giovane, questo vi si viene. Questo è quel che mi si viene? Rispose il cocchiere, restituendole le sue monete, con un ceffo, che pareva un cane arrabbiato. Oh, madonna, pensate voi, questa non è cosa che vada misurata a braccio. Or che vorrà dir costui con cotesto suo braccio? State a vedere, disse [sic] la Signora Dutour, stando in sul grave. So ben io, che voi dovete esser contento, forse che qui non si sa che cosa è un cocchio? Non s'è cominciato già oggi solamente a pagarme. E quando fosse anche domattina, che vuol dir questo? Non facciamo qui tanto romore; non mi date troppa briga. Guardate in che cosa ella viene a impacciarsi. Ho io condotta voi? Domando io a voi cosa alcuna? Che diavol di femmina è questa, con que' suoi dodici soldi? Ella fa qui una mercanzia come s'ella avesse a contrattare d'un mazzuol d'erbe. La Signora Dutour era altera, vestita da festa, e quel, che val più, molto bella, la qual cosa la faceva più vanagloriosa. [...] In verità, diss'ella, uom dabbene, e' mi bisogna dire, che voi siete un temerario; e appunto mi convien ora star a udire le vostre pazzie. Orsù, andate al vostro viaggio. Ecco là i vostri denari, toglieteli, o lasciateli, che importa a me? Ma, s'io chiamo un mio vicino, e vi farò insegnare a parlare con le genti civili meglio che voi non fate. Che ciance mi fa ora questa Donna poco fila [in francese indica "straccivendola"]? Disse l'uomo con la sua bella creanza di cocchiere [questa professione aveva la reputazione d'aver la voce alta e la replica pronta]. Oimè, oh-sì, portatele rispetto ch'ella ha addosso il suo vestito delle Domeniche. Chi direbbe, che ci volesse una filza di cerimonie prima di parlar qui alla Signora Marchesana? Eh, al corpo di me, pagatemi. E che importa a me quando voi foste anche	TRUFFALDINO El mio Paron manda qua sto forzier. Elm'ha ditto che lo consegna a ella, e che la saverà po cosa la ghe n'ha da far. DUTOUR Ho capito. Posalo là, e va per i fatti tuoi. TRUFFALDINO Ma la favorissa; bisogna pagar chi l'ha portà. (<i>Posa il forziero.</i>) DUTOUR E chi l'ha portato? TRUFFALDINO Un facchin. (L'ho portà mi; ma no voggio aver fatta la fadiga de bando.) DUTOUR E questo facchino dov'è? TRUFFALDINO (L'è intrigada.) L'ho lassà qua da basso. Volla che el fazzo vegnir avanti? DUTOUR Non serve. Prendi, vallo a pagare. [<i>gli dà sei soldi.</i>] TRUFFALDINO Cossa me dalla, Madama? DUTOUR Sei soldi. TRUFFALDINO Sei soldi. La se li peta. DUTOUR Cosa vuoi che gli dia? Un Luigi? Gran fatica! Quanta strada ha fatto? TRUFFALDINO L'è un ora che el cammina. No basta; el se ne merita vinti. DUTOUR Credi che sia la prima volta che ho pagati facchini? Li prenda, se vuole. Io non li do un soldo di più. TRUFFALDINO Ghe dalla forsi del suo? DUTOUR È tuo fratello questo facchino , che ti scaldi tanto per lui? TRUFFALDINO La se informa meglio, che nessun bergamasco fa el facchin. Me scaldo, perchè, a dirghe la verità mi l'ho pagà quell'omo, e gho dà vinti soldi, e venti soldi la m'ha da bonificar. DUTOUR Vinti diavoli che ti portino. A dartene sei, ce ne

¹⁵¹ MFr, pp. 153-159 > MIIt, pp. 172-176 > CG-OI, pp. 229-231 (III-2).

put résister à cette dernière brutalité du cocher: elle laissa là le rôle de femme respectable qu'elle jouait, et qui ne lui rapportait rien, se mit à sa commodité, en revint à la manière de quereller qui était à son usage, c'est-à-dire aux discours d'une commère de comptoir subalterne; elle ne s'y épargna pas.

[...] Attens! attens! ivrogne, avec ton fichu des dimanches: tu vas voir la Perrette qu'il te faut; je vais te la montrer, moi, s'écria-t-elle en courant se saisir de son aune qui était à côté du comptoir.

Et quand elle en fut armée: Allons, sors d'ici. s'écria-t-elle, ou je te mesure avec cela, ni plus ni moins qu'une pièce de toile, puisque toile y a.

[...] Oui, malotru! oui, douze sols, tu n'en auras pas davantage, disait-elle. Et moi je ne les prendrai pas, douze diablasses! répondait le cocher. Encore ne les vaux-tu pas, continuait-elle; n'es-tu pas honteux, fripon? Quoi! pour venir d'auprès de la paroisse ici? Quand ce serait pour un carrosse d'ambassadeur, tiens, jarni de ma vie! un denier avec, tu ne l'aurais pas! J'aimerais mieux te voir mort, il n'y aurait pas grand perte; et souviens-toi seulement que c'est aujourd'hui la Saint-Matthieu, bon jour, bonne œuvre; ne l'oublie pas! Et laisse venir demain, tu verras comme il sera fait. C'est moi qui te le dis, qui ne suis pas une chiffonnière, mais bel et bien M^{me} Dutour, Madame pour toi, Madame pour les autres, et Madame tant que je serai au monde. Entends-tu?

[...] Je crois que c'était fait de la pauvre femme: un gros poing de mauvaise volonté, levé sur elle, allait lui apprendre à badiner avec la modération d'un fiacre, si je ne m'étais pas hâtée de tirer environ vingt sols, et de les lui donner.

Il les prit sur-le-champ, secoua l'aune entre les mains de M^{me} Dutour assez violemment pour l'en arracher, la jeta dans son arrière-boutique,

[...] Eh! Madame, lui dis-je, votre monnaie est à terre, et je vous la rendrai, si on ne la trouve pas; [...].

Ah çà! voyons donc cette monnaie qui est à terre, ajouta-t-elle en la ramassant avec autant de sang-froid que s'il ne s'était rien passé.

quattro volte più civile di quel che siete? Io so che i miei cavalli hanno a vivere. Voi che fate tante ciarle, vorrei sapere di che compereste il desinare, se non vi fosse pagata la vostra tela. Dite un po' quà, crediam noi che avreste un mostaccio così largo? Diavol, vedila s'ella è ben grassa e ben unta.

Il mal esempio insegna il male. La Signora Dutour, che fino allora avea serbata la dignità matronale, a questi ultimi vituperi del cocchiere non potè più stare un sul grave, e lasciata andare la grandezza, che poco le giovava, cominciò a darvi dentro come si suol dire a braccia quadre, e senza rispetto, e a questionare, e a garrire, e a contrastare alla sua usanza, cioè come una lavandaia, e una fornaia avrebber fatto. [questa professione non c'è nel testo francese, ma c'è in commedia]

[...] Aspetta, aspetta, briaco, col tuo vestito delle domeniche, io ti darò la Marchesana, che tu cerchi, or ora, or ora ve' ti acconcierò io, così gridò ella, e tutto a un tratto corse a pigliar su il braccio da misurare, ch'era da un lato del banco.

E com'ell'ebbe quell'arme in mano, cominciò a gridare: Fuora, fuor di quà, o ti misurerò io con questo, come le pezze della tela, già che tu dicesti di tela.

[...] Sì, sciagurataccio, sì, dodici soldi, tu non ne avresti di più; diceva ella. E io non li piglierò, donna diavola dodici volte, rispondeva egli. E' segno che tu non li vali, seguitava ella. Non ti vergogni tu, briccone? Che pensi tu? Oh per venire dalla parrocchia in quà. Se fosse per mia fe' la carrozza d'un Ambasciatore. Te', in coscienza mia non te ne darei più piccolo, se ti vedessi crepare, che ad ogni modo non sarebbe danno. [...] E te lo dico io, sai tu, e che non sono Donna poco fila, come tu mi dicesti poco fa, ma son la Signora Dutour, e Signora al tuo marcio dispetto, e Signora al marcio dispetto di tutti, e Signora insin ch'io avrò anima in questo corpo, sai tu?

[...] E certo la cosa era bell'e finita, perch'egli teneva già alto un pugno smisurato sopra la cattivella femmina, e le avrebbe insegnato a scherzare con la gentilezza de' cocchieri, se io non mi fossi affrettata a tirar fuori circa a venti soldi, e darglieli.

Egli li prese tosto, diede tre o quattro scosse gagliarde al braccio nelle mani della Signora Dutour, per togliene, e la sospinse nel fondo della bottega.

[...] Oh no, diss'io, i vostri danari sono in terra; e se non li ritroverete, ve li restituirò io, [...]. Ora via guardiamo un poco di questi danari, che sono in terra, soggiuns'ella, raunandoli su chetamente come se non fosse stato veruno contrasto.

rimetto uno del mio; perché al Sig. Presidente non ne metto in conto, che cinque.

TRUFFALDINO Gran pigna! Basta dir che la xè una Lavandera.

DUTOUR Chi è questa Lavandara? Io fo la Locandiera, son donna di condizione, e mi maraviglio dei fatti tuoi.

TRUFFALDINO Vardè, che strepito che la fa, perché la gha un bell'abito indosso.

DUTOUR Farei lo stesso strepito, se fossi ancora in camicia. Alla mia persona hai da portare rispetto, e non al mio abito. Son Madama Dutour, e tanto basta.

TRUFFALDINO Madama, che me vol truffar vinti soldi.

DUTOUR Sì, Madama, al tuo marcio dispetto; Madame al marcio dispetto di tutti; e Madama finchè avrò anima in corpo.

TRUFFALDINO Se la xe, la me paga.

DUTOUR Ti ho pagato quanto basta: non ti voglio dar altro.

TRUFFALDINO Co l'è così; sebben mi no son, nè Madama, nè Monsù; me basta l'animo de far un atto eroico. Ghe li dono.

DUTOUR Non ho bisogno che mi doni niente del tuo. Ho dei denari da soffocarti. Per puntiglio non ti volevo dar venti soldi; adesso per puntiglio te ne dò, se vuoi, ancora di più. Questo è uno scudo.

[La getta a terra.

Pagati, che anche senza di questo ho da comperarmi da desinare.

TRUFFALDINO Mi mo, che no stago su i puntigli, lo tiogo, e la riverisso. (via.

Punto 7

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i> ¹⁵²
<p>Et moi, je ne souffrirai point qu'une fille aussi bien née y soit jamais réduite, dit en ce moment la Dame qui avait gardé le silence. Reprenez courage, Mademoiselle; vous pouvez encore prétendre à une amie dans le monde: je veux vous consoler de la perte de celle que vous regrettez, et il ne tiendra pas à moi que je ne vous sois aussi chère qu'elle vous l'a été. Ma Mère, ajouta-t-elle en adressant la parole à la Religieuse, je payerai la pension de Mademoiselle; vous pouvez la faire entrer chez vous. Cependant, comme elle vous est absolument inconnue, et qu'il est juste que vous sachiez quelles sont les personnes que vous recevez, nous n'avons, pour vous ôter tout scrupule là-dessus, et pour empêcher même qu'on ne trouve à redire à l'inclination que je me sens pour mademoiselle, nous n'avons, dis-je, qu'à envoyer tout à l'heure votre tourière chez cette Madame Dutour qui est¹⁵³ Marchande, et donc sans doute le bon témoignage justifiera ma conduite et la vôtre. [...] Je me jetai avec transport, quoique avec respect, sur la main de cette Dame, que je baisai longtemps, et que je mouillai des plus tendres et des plus délicieuses larmes que j'aie versées de ma vie.</p>	<p>E a me non darebbe il cuore di lasciar ridurre a cotesto termine una così cara fanciulla e così gentile; disse incontanente la Gentildonna, la quale s'era taciuta fino allora. Confortatevi, bella giovane, che ancora avete nel mondo trovata un'amica; e io intendo consolarvi della perdita di quella, che vi ricordate con tanto dolore. E quanto a me farà di tutto per esservi cara quanto quell'altra v'è stata. Madre mia, soggiunse, rivolgendosi alla Suora, io pagherò le spese per questa fanciulla, state alla mia fede, e ricevetela. Tuttavia, essendovi ella affatto sconosciuta, ed essendo dovere che sappiate quali persone vengono nel vostro Monastero, per toglier a voi ogni scrupoli, e perchè la gente non possa biasimare la mia buona disposizione verso questa giovane, basta, che mandiamo subito la vostra Portinaja alla Signora Dutour, la quale è la mia Mercatantessa, e cotesta farà buona testimonianza per voi, e per me, davanti alle genti, col bene ch'ella dirà di questa fanciulla. [...] Adunque, io quasi furiosa, ma non già senza rispetto; mi avventai alla mano della Gentildonna e pareva che non mi potessi saziar di baciargliela, bagnandola di lagrime sì tenere e affettuose, che nulla più.</p>	<p>MIRAN Rasciugate, Madamigella, le vostre lagrime, che vi basta essere infelice, perchè io ne senta pietà. Il solo racconto fattomi da quel buon Vecchio della vostra afflizione mi aveva intenerita. Considerate poi ora, che la vostra indole dolce, le vostre fattezze amabili, e le vostre oneste maniere al cuore mi parlano sì chiaramente per voi. De' vostri casi non sono informata appieno. Ma, qualunque voi siate, mi sento sforzata ad amarvi. La mia casa è aperta per voi; se volete trettenervi a Parigi, avrete in me ritrovata una Madre, che penserà seriamente a non lasciare oziosi i vostri talenti, e stabilire una volta, o l'altra, la vostra fortuna. [...] MARIANNA Permettete adunque che con quest'atto d'umilissimo ossequio io vi riconosca per Madre. <i>(Le bacia la mano.</i></p>

Punto 8

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna ossia l'orfana</i> ¹⁵⁴
<p>Mais en effèt, Madame , repris-je, j'ai cru vous voir un peu triste (et cela était vrai), et j'en ai été inquiète; est-ce que vous auriez du chagrin? Oui, reprit-elle, j'ai un fils qui est un fort honnête homme, dont j'ai toujours été très contente, et dont je ne la suis pas aujourd'hui. On veut le marier, il se présente un parti très avantageux pour lui. Il est question d'une fille riche, aimable, fille de condition, dont les parents paraissent souhaiter que le mariage se fasse; mon fils lui-même, il y a plus d'un mois, a consenti que des amis communs s'en mêlassent. On l'a mené chez la jeune personne, il l'a vue plus d'une fois; et depuis quelques semaines il néglige de conclure. Il semble qu'il ne s'en soucie plus; et sa conduite me désole, d'autant plus que c'est une espèce d'engagement que j'ai pris avec une famille considérable, à qui je ne sais que dire pour excuser la</p>	<p>Veramente, rispos'io, ma pareva bene di vedervi un poco malinconica (ed era il vero) dichè io stava in pena: avreste voi mai qualche travaglio? Sì ho, rispos'ella. Io ho un figliuolo, ch'è uom dabbene, e sempre ha fatte le cose a modo mio, ma pare che più non le faccia al presente. Abbiamo trovato un ottimo partito per dargli moglie; la fanciulla è ricca, bella, di buon parentado; pare che i suoi parenti abbiano desiderio, che le nozze si facciano; e il mio figliuolo stesso, un mese fa, diede il suo assenso, acciocchè gli amici delle due famiglie, s'intrammettessero per l'accordo; è stato condotto alla casa della fanciulla; l'ha veduta molte volte; e sono alquante settimane, ch'egli ci dà lungagnole, e non si sa risolvere a una conclusione. Pare che non si curi più di lei; tanto che questo suo modo mi mette in gran pensiero, considerando,</p>	<p>Mar. Voi riceveste, Madama, in quella Lettera qualche nuova che vi addolora. La vostra afflizione mi passa l'anima. Mir. Se i miei Figliuoli somigliassero a voi, non sarei travagliata. Sentite, cara, se può darsi accidente più disgustoso del mio. Ho faticato un anno intero, per istabilire un Matrimonio di mio Figliuolo con la Figliuola di Madama Dorsin, Amica mia dell'ultima confidenza. Egli stesso se ne mostrava contento; e conchiudersi doveva pur appunto domani. Ora gli salta improvvisamente il capriccio di non farne altro; ei scrive che, prima di risolversi, vuol fare un picciolo viaggio, senza dirmi il dove, o il perchè. Mar. Ma la ragione, Madama, di questo suo cambiamento? Mir. Egli non la dice: ma io pur troppo la vedo; e l'amica mia jersera appunto me lo ha predetto. Non avrei mai</p>

¹⁵² MFr, pp. 220-221 > MIIt, pp. 290-292 > CG-OI, pp. 266-267 (V-1).

¹⁵³ Nell'edizione del 1742 c'è l'aggiunta di «ma» che passa nel testo italiano.

¹⁵⁴ MFr, pp. 239-242 > MIIt, pp. 322-334 > CG-OI, pp. 267-271 (V-2).

tiédeur choquante qu'il montre aujourd'hui.

[...] [M^{me} Dorsin parle] car de dire que cette petite fille dont on vous a parlé, et qu'il a rencontrée en revenant de la messe, l'ait dégoûté du mariage en question, je vous l'ai déjà dit, c'est ce qui ne m'entrera jamais dans l'esprit. En revenant de la Messe, Madame? dis-je alors un peu étonnée, à cause de la conformité que cette aventure avait avec la mienne. [...] Oui, en revenant de la Messe, me répondit M^{me} Dorsin, ils en sortaient tous deux; et il n'y a pas d'apparence qu'ils se soient vus depuis.

[...] [M^{me} Miran parle] On la fait si jolie que cela m'alarme, repartit M^{me} de Miran; et puis vous savez, quand elle fut partie, les mesures qu'il prit pour la connaître.

Des mesures! Autre motif pour moi d'écouter.

Eh! mon Dieu, Madame, à quoi vous arrêtez-vous là? s'écria M^{me} Dorsin. Elle est jolie, à la bonne heure; mais y a-t-il moyen de penser qu'une grisette lui ait tourné la tête? Car il n'est question que d'une grisette, ou tout au plus de la fille de quelque petit bourgeois, qui s'était mise dans ses beaux atours à cause du jour de fête.

Un jour de fête! Ah! Seigneur, quelle date! Est-ce que ce serait moi? dis-je encore en moi-même toute tremblante, et n'osant plus faire de questions.

Oh, je vous demande, ajouta M^{me} Dorsin, si une fille de quelque distinction va seule dans les rues, sans laquais, sans quelqu'un avec elle, comme on a trouvé celle-ci, à ce qu'on vous a dit; et qui plus est, c'est qu'elle se jugea elle-même, et qu'elle vit bien que votre fils ne lui convenait pas, puis qu'elle ne voulut, ni qu'on la ramenât, ni dire qui elle était, ni où elle demeurerait. [...] ses gens rapportent qu'il fit courir un laquais après le fiacre qui l'emmenait. (Ah que e cœur me battit ici!) Mais, est-ce qu'on peut suivre un fiacre? Et d'ailleurs, ce même laquais, que vous avez interrogé, vous a dit qu'il avait eu beau courir après, et qu'il l'avait perdu de vue.

Bon, tant mieux, pensais-je ici, ce n'est plus moi; le laquais qui me suivit me vit descendre à ma porte.

Ce garçon vous trompe, continua M^{me} Dorsin; il est dans la confidence de son maître, dites-vous.

Ahi! ahi! cela se pourrait bien; c'est moi qui me le disais.

[...] [Dorsin parle] qu'il s'est pris de belle passion pour elle, qu'il va lui sacrifier sa fortune et sa naissance, qu'il va oublier ce qu'il est, ce qu'il vous doit, ce qu'il se doit à lui-même, et qu'il ne veut plus ni aimer, ni épouser qu'elle [...] Ainsi, soyez tranquille, je vous garantis que nous le

che si può dire, che abbiamo come data la parola a una famiglia nobile, con la quale io non saprei come scusarlo della tepidezza, e del poco amore ch'egli mostra a questi di.

[...] [Parla M^{me} Dorsin] *Non è da poter credere, dicovi, e non m'entrerà mai nel cervello, che una fanciullaccia riscontrata da lui nel ritornare dalla Messa gli abbia così tolto giù il pensiero da coteste nozze.*

Ritornando dalla messa? Diss'io confusa un pochetto; sentendo che la storia era alquanto conforme al mio caso. [...] *Ritornando dalla Messa, si, rispose la Signora Dorsin, uscivano tutti e due; e non c'è buona conghietture, che si sieno più veduto poi.*

[...] [Parla M^{me} Miran] Vienmi detto, che colei è tanto bella, che mi fa spavento a me tanta bellezza; e oltre a ciò, voi sapete bene, quando ella andò via, che modo egli tenne per conoscerla.

Che modo tenne? Ecco quà un'altra cagione per me di stare in orecchi, e ascoltare attentamente.

Oimè! Disse la Signora Dorsin, a che pensieri vi lasciate voi trasportare? Al nome di Dio; ella è bella; ma come si può credere, ch'egli si sia così lasciato cavar del senno a una femminetta. E che altro poteva ella essere, che qualche fantesca, o il più la figliuola di qualche picciol borghese; la quale per parer bene, essendo giorno di festa, si dovea aver messi indosso i suoi bei fornimenti?

Giorno di festa! Oimè che giornata sospetta! Sarei fors'io colei? Diss'io tra me tremando, e senza ardimento di fare altre domande.

Vorrei che voi mi diceste un tratto, seguitò la Signor Dorsin, se una fanciulla, che fosse di buona famiglia, va a quel modo per le strade sola, senza un servo, senza altra compagnia, come è stata trovata colei, per quanto v'è stato detto? E vi dirò di più, ch'ella diede la sentenza da sé della sua condizione; vedendo bene ch'ella non era Donna pel figliuol vostro, poi ch'ella non volle essere ricondotta a casa, nè dir ell'era, nè insegnare la sua abitazione. [...] le sue genti dicono, ch'egli fece correre un servo dietro alla carrozza, che la conduceva (pensate che picchiate mi dava il cuore in petto a questo punto) è però così facil cosa correr dietro a una carrozza? Oltre a ciò cotesto medesimo servo domandato da voi del fatto, v'ha detto, che non potè tanto correre, che il cocchio non gli si fosse dileguato davanti.

Oh lodato sia il Cielo, diss'io tra me; non debbo esser io, perchè il servo, che seguitò me, mi vide smontare alla porta.

creduto però che una Giovane straniera, veduta una sola volta per accidente in un Casino, dovesse far perdere a mio Figliuolo il cervello.

Mar. Veduta una sola volta per accidente in un Casino? [Che sento! il caso è simile al mio

Mir. Sì, Figliuola, in un Casino; e m'hanno detto che ci sia capitata a caso per sottrarsi dalle mani d'un insolente, che volea farle oltraggio per via.

Mar. Farle oltraggio per via! (senza fallo io son quella. Misera me!)

Mir. Ciò non vi rechi stupore, Figliuola, perchè mi hanno supposto che fosse veramente una Giovine bella, e modesta.

Mar. Modesta...

Mir. Ben è vero che tutte sanno esse modeste, quando lor torna conto. Una Giovine che vada sola, e si trovi esposta a un insulto, al più al più sarà stata un'artigianella; e chi sa che non fosse ancora qualche Cavalleressa errante.

Mar. Cavalleressa errante! (Oimè, in qual concetto son io.) Ma possibile, Madama, che vostro Figliuolo per si poco si sia innamorato?

Mir. I segni ci sono Figliuola; del resto nol so. Mio Figlio jeri, contro il suo solito, non fu a casa a pranzo. Ho saputo che cercava di quella Giovane per tutto Parigi; che jersera ne ha ricevuto un biglietto; e chi sa che questo suo viaggio non sia da lui disegnato, per correrle dietro.

Mar. (Senz'altro questa è la Madre del Valville; e quell'infelice son io. Eccomi più angustata, che mai.)

(*Piange.*)

Mir. Ah, Figliuola mia, se sapeste cosa vuol dir l'esser Madre! Ma che! Voi piangete! Cos'è, Figliuola cara, cos'è!

Mar. Deh! Madama, non vogliate più chiamarmi così?

Mir. Perchè non si deve il titolo di Figliuola ad una vostra nemica.

Mir. Voi mia nemica?

[...] *Mar.* Io, sì, nemica vostra, se son io la cagione delle vostre presenti inquietudini. [...]

Mir. [...] Quella virtù che mi sforza ad amarla, forse forse sforzerà mio Figliuolo a dimenticarsi di lei; ed io sarò in questa guisa contenta, senza che quella povera Figlia si esponga ad essere più sventurata.

marierons, si nous n'avons que les charmes de la petite aventurière à combattre. Voilà-quelque' chose de bien redoutable!

Petite aventurière! le terme était encore de mauvais augure. Je ne m'en tirerai jamais, me disais-je:

[...]

Je serais assez de votre avis, répondit-elle d'un air inquiet, si on ne disait pas que mon fils n'est triste et de méchant humeur que depuis le jour de cette malheureuse aventure, et il est constant que je l'ai trouvé tout changé. Mon fils est naturellement gai, vous le savez, et je ne le vois plus que sombre, que distrait, que rêveur; ses amis même s'en aperçoivent.

[...]

Ajoutez à cela les courses de ce même laquais dont je vous ai parlé, que mon fils dépêche quatre fois par jour, et avec qui, quand il revient, il a toujours de fort longs entretiens. Ce n'est pas là tout; j'oubliais de vous dire une chose: c'est que j'ai été ce matin parler au Chirurgien qu'on alla chercher pour visiter le pied de la petite personne.

Oh! pour le coup, me voici comme dans mon cadre. A l'article du pied, figurez-vous la pauvre petite orpheline anéantie; je ne sais pas comment je pus respirer avec l'effroyable battement de cœur qui me prit.

Ah! c'est donc moi? me dis-je.

[...]

Quelle situation pour moi, Madame! et ce que j'y sentais de plus humiliant et de plus fâcheux, c'est que cet air si noble et si distingué, que M^{me} Dorsin en entrant avait dit que j'avais, et que M^{me} de Miran me trouvait aussi, ne tenait à rien dès qu'on me connaissait; m'appartenait-il de venir rompre un mariage tel que celui dont il était question?

[...]

Non, lui dis-je en laissant tomber quelques larmes, non, Madame, voilà qui est fini. Il ne faut plus me voir, il faut m'abandonner à mon malheur;

[...]

Quoi! que voulez-vous dire? me répondit-elle; qu'avez-vous, ma fille? D'où vient que je vous abandonnerais? Ici mes pleurs coulèrent avec tant d'abondance [...].

Tu m'inquiètes, ma chère enfant, pourquoi donc pleures-tu? [...]

Hélas! Madame, arrêtez, lui dis-je; vous ne savez pas à qui vous parlez, ni à qui vous témoignez tant de bontés. Je crois que c'est moi qui suis votre ennemie, que c'est moi qui vous cause le chagrin que vous avez.

Comment! Marianne! Reprit-elle étonnée,

[...] Mes pleurs continuaient, ma bienfaitrice [...] presque la larme à l'œil elle-même. Madame, lui dit son

Cotesto servo, seguitò la Signora Dorsin, vi inganna, non dite voi, ch'egli è confidente del suo padrone?

Oh oh, questo potrebb'essere. Questo mi diceva da me.

[...] [Parla Dorsin] *e che pensate voi perciò? Ch'egli sia tanto innamorato di lei, che abbia così messo in dimenticanza la sua fortuna, la sua nascita; che non si ricordi più di sè, nè degli obblighi, che ha con voi, nè di quelli ch'egli ha seco, e che non voglia più amare, nè avere altra moglie che lei?*

[...] *Non vi pigliate affanno di ciò, ch'io vi do parola, che faremo le nozze, quando non abbiamo altro intoppo, che le bellezze di cotesta cavalieressa errante. Oh so dire che è cosa questa d'averne spavento ...*

Cavalieressa errante! Anche questi vocaboli mi facevano un tristo augurio. Oimè, diceva io tra me stessa, non mi caverò mai da questo indovinello? Non saprò io mai la faccenda schietta?

[...] Io sarei del parer vostro, rispos'ella travagliata, se non corresse voce, che il mio figliuolo sta di mala voglia, ed è malinconico dal dì, che gli è avvenuto cotesto accidente; e vi so dire che anche a me non pare più quel figliuolo, ch'egli era prima. Voi sapete, ch'egli era d'indole lieta, e festevole; e ora sempre mi viene innanzi, pensoso, fantastico, e mesto: e a quel modo sta anche tra gli amici. [...] Aggiungete a ciò, le gite di quel servo, mandato da lui da quattro volte il dì qua e là; e quando ritorna a casa fa con lui ragionamenti lunghissimi. E non basta; m'era dimenticata di dirvi una cosa, e ciò è, ch'io sono stamattina stata a parlare al Cerusico, che fu chiamato quel dì per medicare il piede a colei.

Finalmente eccomi giunta a termine di poter dichiarare l'indovinello. Pensate come si ritrovò la povera orfanella, quando senti del piede: vennemi una palpazione di cuore sì spaventosa, che non so come mi rimanesse più fiato.

Ecco qua, ch'io son dunque colui, dicevami tra me medesima; [...].

O amica mia, che animo era il mio in quel punto! E quello che più mi dava fastidio, epiù mi copriva di vergogna, era, che quella nobil aria, e gentile, che entrando le due Gentildonne avevao in me tanto notata, e commendata, sarebbe tosto rimasta nulla, quando elleno m'avessero conosciuta. Pensate s'io era persona da poter disturbare gli sponsali, de' quali parlavano.

[...] Non verrete già voi, diss'io, lasciando uscire qualche lagrimetta, ecco terminata ogni cosa. Non è bene, che mi visitiate voi più, ma lasciatemi tra le mie calamità, le quale in ogni luogo mi vengon dietro [...].

amie s'essuyant les yeux, en vérité, cette enfant me touche; ce qu'elle vient de vous dire est admirable: voilà une belle âme, un beau caractère!

Che è ciò? e che intendete voi dire? Mi rispose. Figliuola mia; ora, che avete voi? e perchè v'avrei io ad abbandonare? A queste parole m'uscirono dagli occhi le lagrime con tanta furia [...]

Tu mi dai travaglio, cara lamia figliuola, e perchè piangi tu così? [...] Oimè, Signora, diss'io, tralasciate; voi non sapete bene a qual donna voi parlate al presente, nè dove impiegate tanta bontà e cortesia. Quella medesima credo io essere, ch'è la vostra nimica, e quella ch'è cagione della vostra presente tristezza.

Or come è ciò, Marianna?

[...] Il piangere seguitava; la mia Gentildonna [...] quasi piangeva anch'ella.

Signora, le disse la sua amica, rasciugandosi gli occhi, in verità questa fanciulla m'ha tutta commossa. Ella v'ha dette cose da farsi adorare: questa si può ben chiamare un'anima bella, e di ottima indole.

Punto 9

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna ossia l'orfana</i> ¹⁵⁵
<p>M^{me} de Miran le regardait, et attendait, la larme à l'œil, qu'il parlât. Enfin il rompit le silence, et s'adressant à ma bienfaitrice:</p> <p>Ma mère, lui dit-il, vous voyez ce que c'est que Marianne; mettez-vous à ma place, jugez de mon cœur par le vôtre. Ai-je eu tort de l'aimer? Me sera-t-il possible de ne l'aimer plus? Ce qu'elle vient de me dire est-il propre à me détacher d'elle? Que de vertus, ma mère, et il faut que je la quitte! Vous le voulez, elle m'en prie, et je la quitterai: j'en épouserai une autre, je serai malheureux, j'y consens, mais je ne le serai pas longtemps.</p> <p>[...]Hélas! mon fils, que veux-tu que je te réponde? lui dit cette Dame. Il faudra voir; je te plains, je t'excuse, vous me touchez tous deux, et je t'avoue que j'aime autant Marianne, que tu l'aimes toi-même. Lève-toi, mon fils, ceci n'a pas réussi comme je le croyais, ce n'est pas sa faute; je lui pardonne l'amour que tu as pour elle, et si tout le monde pensait comme moi, je ne serais guères embarrassée, mon fils.</p>	<p>La Signora di Mirano, col pianto sugli occhi, stava riguardandolo, e aspettando tuttavia, che parlasse. [cfr didascalìa].</p> <p>Finalmente egli ruppe il silenzio, e volgendosi alla mia Benefattrice; cominciò in questa forma.</p> <p>Chi sia Marianna voi lo vedete al presente. Madre mia mettetevi un tratto in iscambio di me, e misurate il cuor mio con la misura del vostro. Ho io forse il torto, se le voglio bene? O farammi possibile non amarla più oltre? O direm noi che le cose dettemi da lei fino a qui abbiano forza di sciogliermi dall'amor suo? O madre mia, oh quanta virtù è questa! E tuttavia bisogna, ch'io la lasci? Or bene, a voi piace così, ella me ne prega, lascerolla, e con l'altra donna farò le nozze; sarò infelice; v'acconsento; ma per lungo tempo no.</p> <p>[...] Dhe che vuoi tu [si riferisce a Valville], ch'io ti risponda, figliuol mio? Disse la Gentildonna. Vedrem poi; tu mi fai compassione, e t'ho per iscusato; in breve tuttadue mi trafiggete il cuore; e certo convien, ch'io ti dica apertamente, ch'io amo la Marianna quanto l'ami tu. Levati su, figliuol mio. Non è andata questa faccenda, com'io avea divisato: nè questa è colpa di lei, sicchè se tu ne se' innamorato io gliene perdonò; e vo' che tu sappia figliuol mio, che se tutti gli altri fossero del mio parere, non mi parrebbe d'essere in veruno impaccio.</p>	<p><i>Mir.</i> [Che maravigliosa virtù!]</p> <p><i>Val.</i> Avete inteso, Signora Madre? Voi vedete chi sia Marianna. Misurate il mio cuore col vostro, e rispondetele voi per me, se lasciar posso d'amarla.</p> <p><i>Mar.</i> La risposta, Signore, io la cerco da voi.</p> <p><i>Val.</i> E bene, Marianna, vi lascerò. Vi ubbidirò, Madre mia. Amendue sarete contente; ma per poco ancora io sarò miserabile.</p> <p><i>Mir.</i> Oh! Cielo! Lo stato vostro mi fa pietà. Vi vedrei volentieri felici ... Ma ... Figlio mio, sposando voi una Persona, la cui nascita, il cui sangue non è noto a nissuno, nè può star del pari col vostro, che diranno i Parenti, gl'Amici, la Città tutta?</p>

¹⁵⁵ MFr, pp. 264-266 > MIIt, pp. 370-373 > CG-OI, pp. 278-279 (V-7).

Appendice 20

Sintesi dei casi ed esempi di ripresa testuale e tematica dal romanzo alla commedia nella *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*

Commedia	Romanzo	Contenuto	Ripresa	Esempio di ripresa testuale	Punti ¹⁵⁶
I-6 (CG-OII, pp. 301- 303)	VI parte	Una parente di Valville vuole conoscere Marianna.	MFr, pp. 360-361 > MIIt, pp. 138-140.	MIIt, pp. 138-140 (VI parte) > CG-OII, pp. 301-303 (I-6).	Punto 1
I-7/8 (CG-OII, pp. 303- 304)	VI parte	Rapimento di Marianna.	MFr, pp. 363-364 > MIIt, pp. 142-145.	MFr, pp. 362-364 > MIIt, pp. 142-145 (VI parte) > CG-OII, pp. 303-304 (I-7) e p. 304 (I-8).	Punto 2
II-1 (CG-OII, pp. 307- 308)	VI parte	Arrivo nel luogo di detenzione, Marianna è sconsolata.	MFr, p. 364 > MIIt, pp. 145-146 MFr, p. 367 > MIIt, pp. 150-151	MFr, p. 364 > MIIt, pp. 145-146 (VI parte) > CG-OII, pp. 307-308 (II-1).	Punto 3
II-2 (CG-OII, pp. 310- 312)	VI parte	La badessa spiega le ragioni della reclusione. Risposta di Marianna, le cui parole stupiscono la Badessa.	MFr, pp. 364-367 > MIIt, pp. 147-150 MFr, pp. 369-373 > MIIt, pp. 154-160	MFr, pp. 369-370 > MIIt, pp. 154-156 > CG-OII, pp. 310-311 (II-2).	Punto 4
II-3/4 (CG-OII, pp. 312- 318)	VII parte	Come Miran/ Climal viene a conoscenza della sorte toccata a Marianna.	MFr, pp. 399-401 > MIIt, pp. 199-202		
II-8 (CG-OII, pp. 325- 327)	VI parte	La badessa illustra le uniche alternative concesse a Marianna.	MFr, pp. 374-376 > MIIt, pp. 161-166	MFr, pp. 374-376 > MIIt, pp. 161-164 > CG-OII, p. 325 (II-8)	Punto 5
III-5 (CG-OII, pp. 332- 333)	VI parte	Cathos (> Caterina > Petite) descrive il futuro sposo a Marianna.	MFr, pp. 378-379 > MIIt, pp. 171-173	MFr, pp. 378-379 > MIIt, pp. 171-173 (VI parte) > CG-OII, pp. 332-333 (III-5)	Punto 6
III-6 (CG-OII, pp. 334- 337)	VI parte	Incontro con il promesso sposo.	MFr, pp. 380-386 > MIIt, pp. 174-184	MFr, pp. 380-386 > MIIt, pp. 174-184 > CG-OII, pp. 334-337	Punto 7
III-7 (CG-OII, pp. 337- 340)	VI parte	Dialogo con il Ministro.	MFr, pp. 390-392 > MIIt, pp. 191-194		
III-8 (CG-OII, pp. 340- 344)	VII parte	Il ministro, la parente, Miran e Valville.	MFr, pp. 398-416 > MIIt, pp. 204-228		
IV-4 (CG-OII, pp. 351- 353)	VII parte VIII parte	Smascheramento del tradimento di Valville.	MFr, pp. 448-453 > MIIt, pp. 279-286 MFr, pp. 459-462 > MIIt, pp. 290-295 MFr, pp. 469-478 > MIIt, pp. 308-323	MFr, p. 473-476 > MIIt, pp. 315-321 (VII parte) > CG-OII, p. 353 (IV-4).	Punto 8
IV-5 (CG-OII, pp. 354- 357)	VIII parte	Dialogo tra Marianna e Valville.	MFr, pp. 484-489 > MIIt, pp. 335-344.	MFr, pp. 484-489 > MIIt, pp. 335-344 (VIII parte) > CG-OII, pp. 354-357 (IV-5).	Punto 9

¹⁵⁶ Si tratta della numerazione per punti degli esempi riportati di seguito.

Esempi di ripresa testuale:

Punto 1

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁵⁷
<p>À cette vision, je m'arrêtai, je crus qu'on se trompait, et que c'était une autre Marianne à qui ce grand spectre en voulait (car c'était sous le nom de Marianne qu'elle m'avait fait appeler). Madame, lui dis-je, je ne sache point avoir l'honneur être connue de vous, et ce n'est pas moi que vous demandez apparemment.</p> <p>Vous m'excuserez, me répondit-elle; mais, pour en être plus sûre, je vous dirai que la Marianne que je cherche est une jeune fille orpheline, qui, dit-on, ne connaît ni ses parents ni sa famille, qui a demeuré quelques jours en apprentissage chez une Marchande Lingère, appelée M^{me} Dutour, et que M^{me} la marquise de Fare emmena ces jours passés à sa maison de campagne.</p> <p>À tout ce que je dis là, Mademoiselle, cette Marianne qui est pensionnaire de M^{me} de Miran, n'est-ce pas vous?</p> <p>Oui, Madame, lui repartis-je. Quelque intention que vous ayez en me le demandant, c'est moi-même, je ne le nierai jamais; j'ai trop de cœur et trop de sincérité pour cela.</p> <p>C'est fort bien répondu, reprit-elle, vous êtes très-aimable; c'est dommage que vous portiez vos vues un peu trop haut. Adieu, la belle fille, je ne voulais pas en savoir davantage. Et là-dessus, sans autre compliment, elle rouvrit la porte du parler pour s'en aller.</p> <p>Étonnée de cette singulière façon d'agir, je restai d'abord comme immobile, et puis la rappelant sur-le-champ: Madame, lui criai-je, Madame, à propos de quoi me venez-vous donc voir? Êtes-vous parente de M^{me} de Miran comme vous me l'avez fait dire? Oui, ma belle enfant, très-parente, me repartit-elle, et une parente qui aura un peu plus de raison qu'elle.</p> <p>Je ne sais pas vos desseins, Madame, repris-je à mon tour; mais ce serait bien mal fait à vous, si vous veniez ici pour me surprendre. Elle ne me répondit rien, et acheva de descendre.</p>	<p>Io mi fermai dinanzi a quella visione, e pensai che si fosse ingannata, credendo che quella fantasima chiedesse d'alcun'altra Marianna (poichè col nome di Marianna m'avea fatta domandare). Signora, le diss'io, non so come abbia la ventura d'esser conosciuta da voi; e credo che voi non domandiate me.</p> <p>Abbiatemi, diss'ella per iscusata; ma per accertarci, io vi dirò che la Marianna chiesta da me, è una giovane orfanella, la quale, per quello che ne vien detto, non conosce suoi parenti, nè sua famiglia, ed è stata alquanto di per imparar l'arte in casa d'una mercatantessa di pannilini, detta la Signora Dutour, e finalmente quella che ne' di passati fu condotta dalla Signora Marchesana di Fare nella sua Casa di Villa. Dopo queste cose, che ho dette, siete voi la Marianna? Siete voi colei per la quale son qui dentro pagate le spese dalla Signora di Mirano?</p> <p>Si Signora, rispos'io, che che voi intendiate di voler da me, io son dessa; e non saprei celarmi giammai, perciocchè nè il mio animo, nè la mia naturale schiettezza lo comporterebbono.</p> <p>Voi rispondete assai bene, diss'ella, e siete una gentilissima fanciulla, e gran peccato è che voi intendite troppo alto. Addio, bella giovane, non volea sapere altro. Ecom'ebbe così detto, senza fare altra cerimonia, riaperse la porta per andarsene.</p> <p>Fecemi molto maravigliare quel suo modo strano, e rimasi come una pietra: ma finalmente pur richiamandola, dissi: Signora, deh Signora, per qual cagione siete voi venuta a visitarmi? Siete voi parente della Signora di Mirano, siccome avete mandato dicendomi? Sì, la mia bella fanciulla, strettissima, congiuntissima, e una parente, che sarà un poco più ragionevole di lei. Così mi rispose.</p> <p>Signora, diss'io, non so che pensare sia il vostro; ma certo non sarebbe benfatto pensare che voi foste qui venuta per farmi una superhiera. Non rispose più, e seguì il suo viaggio.</p>	<p><i>Marianna</i> (Questa è una Parente della mia cara Madre? Non la conosco) ... Son io quella, Madama, che voi cercate? Suppongo di no; perchè non so d'aver mai avuto l'onore di vedervi. <i>Fare</i> Siete voi Marianna?</p> <p><i>Marianna</i> Marianna io mi chiamo; ma v'ha più d'una in questa casa del medesimo nome.</p> <p><i>Fare</i> Abbiatemi per iscusata. La Marianna che io cerco, è una Giovane Orfana, che non si sa come è nata, e di chi sia figliuola. Nell'arrivar che fece a Parigi abitò qualche giorno nella Locanda di Madama Dutour. In questa Casa l'ha posta Madama Miran, e ve la mantiene a sue spese. Siete voi quella?</p> <p><i>Marianna</i> Sì, Madama, quella appunto son io. Il ritratto poco favorevole che mi faceste di me medesima può ben confondermi; ma non già farmi mentire. In che deggio ubbidirvi?</p> <p><i>Fare</i> Non c'è male ... Potete piacere. <i>Dopo averla guardata ben bene da capo a' piedi.</i></p> <p>E' una disgrazia per voi che abbiate de' fumi in capo, e che i vostri pensieri si levino tanto al di sopra della vostra fortuna ... Addio, bella giovane ... non mi occor'altro.</p> <p><i>(in atto di partire.</i></p> <p><i>Marianna</i> Come, Madama? ... Restate ... Spiegatevi ... E non siete voi, come m'hanno detto, stretta Parente della cara mia Madre?</p> <p><i>Fare</i> Sì, la mia bella Fanciulla, son parente strettissima di Madama Miran; <i>Con ironia.</i></p> <p>Ma sono alquanto più ragionevole, e più giudiziosa di lei.</p> <p><i>Parte.</i></p> <p><i>Marianna</i> A me questa supercheria? A me si fa da una Dama, e da una Dama che si dice Parente della cara mia Madre?</p>

¹⁵⁷ MFr, pp. 360-361 (IV parte) > MIt, pp. 138-140 (VI parte) > CG-OII, pp. 301-303 (I-6).

Punto 2

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁵⁸
<p>De douter qu'elle fût à M^{me} de Miran, en vertu de quoi cette défiance me serait-elle venue? Voici le carrosse dans lequel elle est arrivée, et ce carrosse est à ma mère; il était un peu différent de celui que je connaissais et que j'avais toujours vu ; mais ma mère peut en avoir plus d'un.</p> <p>Mademoiselle, me dit cette femme de chambre, je viens vous prendre, et M^{me} de Miran vous attend.</p> <p>Serait-ce, lui dis-je, qu'elle va dîner ailleurs, et qu'elle veut m'emmenner avec elle? Il est pourtant de bonne heure.</p> <p>Non, ce n'est pour aller nulle part, je pense; et il me semble que ce n'est seulement que pour passer la journée avec vous [...].</p> <p>Allons, Mademoiselle, lui dis-je, partons: et sur-le-champ nous montâmes en carrosse. Je remarquai cependant que le cocher m'était inconnu, et il n'y avait point de laquais. [...] j'observai que le cocher n'avait point la livrée de ma mère, et tout de suite je songeai à cette étonnante visite que j'avais reçue la veille de cette parente de M^{me} de Miran; et toutes ces considérations furent suivies d'un peu d'inquiétude.</p> <p>Qu'est-ce que c'est que ce cocher? lui dis-je. Je ne l'ai jamais vu à votre Maîtresse, Mademoiselle. Aussi n'est-il point à elle, me répondit cette femme; c'est celui d'une dame qui l'est venue voir, et qui a bien voulu le prêter pour me mener à votre couvent. [...] Mon inquiétude en augmenta si fort que le cœur m'en battit. Je n'en laissai pourtant rien paraître, d'autant plus que je m'accusais moi-même d'une méfiance ridicule.</p>	<p>In che modo poteva io sospettare, ch'ella non fosse serva della Signora di Mirano? Ecco la carrozza, nella quale è venuta, e la carrozza è di mia Madre; vero è ch'era alquanto diversa da quella ch'io conosceva, e ch'io avea veduta sempre: ma poteva la mia madre aver bene più d'un cocchio.</p> <p>Signora, disse la Cameriera, io son venuta per voi, e la Signora di Mirano vi aspetta.</p> <p>Va ella forse al pranzo fuor di casa, ch'ella mi manda così a pigliare, e mi vuol seco? Ma egli è però assai per tempo.</p> <p>Nò, ella non va oggi fuori; ma credo ch'ella voglia passare questo giorno in compagnia di voi. [...]</p> <p>Orsù andiamo, diss'io, e ci ponemmo incontanente nel cocchio. Osservai tuttavia che il Cocchiere non m'era noto, e che non v'erano Lacchè. [...]</p> <p>La livrea del cocchiere non era della famiglia di mia Madre, e vennemi un tratto in mente la visita di quella strana Donna del giorno innanzi, parente della Signora di Mirano e dietro a queste considerazioni comincio a mettermi in qualche inquietudine.</p> <p>Che vuol dire questo Cocchiere? Diss'io, non l'avea già i di passati la vostra Padrona. E non è anche il suo, rispose la Serva; ma è d'una Gentildonna, la quale è venuta a visitarla, e gliele ha prestato per mandarmi al vostro Monistero. [...]</p> <p>Tanto il mio travaglio crebbe, che mi batteva il cuore, tenni tuttavia celato il sospetto, e tanto maggiormente, perchè mi pareva d'aver torto a sospettare.</p>	<p><i>Petite</i> Si potrebbe vedere Madamigella Marianna?</p> <p><i>Marianna</i> Eccola.</p> <p><i>Petite</i> Tanto meglio. Madama Miran, mia Padrona, e Madre vostra, mi manda espressamente colla Carrozza, perchè veniate a pranzo con lei.</p> <p><i>Marianna</i> Questa nuova mi dà la vita... Ma dite, io non so d'avervi mai vista tra le Cameriere della mia cara Madre.</p> <p><i>Petite</i> Sono due giorni soli che ho l'onor di servirla ... Essa vi prega che non la facciate aspettare.</p> <p><i>Marianna</i> Andiamo pure ... Ma quella Carrozza che vedo là fuori non mi pare della vostra Padrona.</p> <p><i>Guarda fuori della porta.</i></p> <p>Neppur questa Livrea è delle sue.</p> <p><i>Petite</i> La Livrea, e la Carrozza sono d'una Amica sua venuta poc'anzi a visitarla. Ha stimato bene servirsene, per non perder tempo nel far allestire la sua.</p> <p><i>Marianna</i> Sarà ... Attendete che lasci a qualcuno l'avviso, che non mi aspettino a desinare ... ma ecco opportunamente Madamigella Varton.</p> <p>I-8 p. 304</p> <p><i>Marianna</i> Andiamo. [Mi batte il cuore, le ginocchia mi tremano; ma non capisco il perchè. Finalmente non è questa la prima volta che mia Madre m'abbia mandata a prendere con una Carrozza non sua. <i>parte.</i></p> <p><i>Petite</i> (La meschina non sa qual altro alloggio sia preparato per lei.) <i>parte.</i></p>

Punto 3

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁵⁹
<p>Eh! mon Dieu, m'écriai-je alors, où me menez-vous? M^{me} de Miran ne demeure point ici, mademoiselle; je crois que vous me trompez. Et aussitôt j'entends refermer la porte par laquelle nous étions entrés, et le carrosse s'arrête au milieu de la cour. [...] Ah! Misérable! dis-je à cette femme, où suis-je, et quel est votre dessein? Point de bruit, me répondit-elle; il n'y a pas si grand mal, et je vous mène en bon lieu, comme vous voyez. Au reste,</p>	<p>Oimè, oimè, diss'io, dove m'avete voi condotta? Qui non alberga la Signora di Mirano; e forse voi m'ingannate. In questo mezzo udi dietro di noi chiuder la porta, e il cocchio si fermò in mezzo al cortile.</p> <p>[...] Ah! sciagurata, diss'io alla Donna, dove sono, e chepensate voi? Ferma, non romore, rispose, non è sì gran male come voi credete, poichè siete come vedete in buon luogo. E v'ho a dire, Signora Marianna, che per</p>	<p><i>Marianna</i> Meschina me! Dove m'avete condotta? Questa non è la Casa di Madama Miran ... Giusto Cielo! Son tradita. Son assassinata. Pietà, soccorso, giustizia.</p> <p><i>Petite</i> Madamigella, manco romore ... Il male non è sì grande, quale a prima vista rassembravi. Così ordina di voi chi può comandare; e ringraziate il Cielo che siate trattata con tanta discrezione, e dolcezza. Vi son serva.</p>

¹⁵⁸ MFr, pp. 362-364 > MIIt, pp. 142-145 (VI parte) > CG-OII, pp. 303-304 (I-7) e p. 304 (I-8).

¹⁵⁹ MFr, p. 364 > MIIt, pp. 145-146 (VI parte) > CG-OII, pp. 307-308 (II-1).

<p>Mademoiselle Marianne, c'est en vertu d'une autorité supérieure que vous êtes ici; on aurait pu vous enlever d'une manière qui eût fait plus d'éclat, mais on a jugé à propos d'y aller plus doucement; et c'est moi qu'on a envoyée pour vous tromper, comme je l'ai fait.</p>	<p>ordine di chi può in questa Città comandare, voi siete quà. Si poteva torvi fuori del luogo dov'eravate con modo più solenne; ma fu giudicato essere più a proposito il farlo con dolcezza; dicchè son io stata mandata per ingannarvi, come ho fatto.</p>
--	---

Punto 4

<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁶⁰
<p>Orsù dunque, soggiunse, vi dirò io bene di che si tratta; o almeno quello che mi fu detto, e quello che mi fui impegnata di dirvi.</p> <p>È un giovane in questo mondo di notevole condizione, ricchissimo, e di una famiglia delle più ragguardevoli di questo paese, il quale vuol pigliarvi per sua moglie; per la qual cosa, tutta cotesta famiglia impaurita, volendo schifare questo accidente, pensò di levarvi agli occhi di quel giovane. E non già perché voi non siate una savissima fanciulla, e piena di ottime qualità, che anzi vi lodano perciò tutti a una voce; né trovano in voi macchia, ma solamente dicono non so che di nascita, non conosciuta, di che voi sapete tutto il caso: figliuola mia, voi avete a fare con parenti potenti i quali non sofferranno, che il matrimonio andasse avanti. Se si cercasse solo il merito, potreste sperare d'esser voi più degna di ciascun'altra; ma sapete come va, che il mondo non si contenta di quel solo, e quantunque per questa parte voi siate degna di grandissima riputazione, con tutto ciò avrebbero dispetto di vedervi diventare lor congiunta, né le vostre qualità farebbero più degno perciò di scusa il vostro marito, né si potrebbe soffrire, che egli avesse una vostra pari per moglie, tanto che avrebbe perduto il buon nome presso la gente. Io porto veramente opinione, che sia male, che nel mondo si pensi in questa guisa; ma la cosa poi in sostanza non è affatto senza ragione però che la varietà delle condizioni è necessaria tra gli uomini, e non istarebbe più in piedi, né sarebbe più col suo ordine, se fosse data licenza che si facessero i parentadi disuguali, siccome è questo vostro, e quasi si potrebbe dire mostruosi, la mia figliuola, perciocchè parlando così qua tra noi, per farvi meglio intendere la ragione, pensate un poco allo stato, in cui piacque a Dio di porvi, e disaminate sottilmente tutte le circostanze; osservate un tratto qual siete voi, e qual sia colui, cui volete voi per isposo; mettetevi un poco ne' piedi de' suoi congiunti: non vi dimando altro, se non che voi consideriate brevemente queste cose.</p>	<p><i>Plessi</i> Non piangete, Madamigella, che in ciò posso compiacervi. Un Giovine Cavaliere di considerabili facultà, di nascita illustre, di grandi aderenze, vi stima, vi ama, vi vuole ad ogni patto per moglie. A me non dovete dissimularlo. Io dell'esser vostro nulla so; ma si dice che non siate sua pari; e non avete motivo d'arrossire, nel confessarmelo. Intimoriti i Parenti, e disgustati di queste nozze, hanno fatto un ricorso alla Corte, per impedirle. La Corte, giudicando pericoloso ogni indugio; e vedendo che al fatto non ci sarebbe rimedio; ha presa la risoluzione di arrestarvi. Del rimanente insieme coll'ordine di accogliervi, e di custodirvi, ho ricevuto un elogio de' meriti vostri, della vostra saviezza, e della vostra onestà. Se nelle vicende del Mondo il merito avesse sempre il suo luogo, non vi sarebbe forse la più fortunata di voi. Io son d'opinione, che in materia di Matrimoni, e di Nozze, il Mondo la pensi assai male: ma il Mondo la pensa così, e bisogna lasciarlo pensare a suo modo.¹⁶¹ Alla fin fine l'uguaglianza ne' parentadi istituita fu saggiamente. Senza di lei, tutti nel mondo diventeressimo eguali; e diventando eguali, si ridurremmo al niente; perché non v'ha subordinazione, dov'è l'uguaglianza; e dove subordinazione non v'è, tutto è capriccio, confusione, e disordine.</p>

Punto 5

<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁶²
<p>No no, figliuola mia, non vi diate passione soggiunse vedendomi piangere per la tenerezza: ora veniamo al resto. È ordine de' superiori, che voi dobbiate esser qua; e ora vi dirò un'altra cosa, ch'io fui comandata dovervi dire: e cio è che dobbiate deliberare, se volete rendervi Monaca in questo Monistero, o veramente dar l'assenso ad altri sponsali. [...] Ecco dunque i due partiti, che ho dato parola di proporvi oggi, e verrà gente stasera per sapere la risposta: badate bene,</p>	<p><i>Plessi</i> No, Madamigella, non son con voi sì indiscreto. Non ho veramente ordine di dirvi cosa alcuna; ma neppure ho cuore di tacere. Per quanto ho inteso, alla Corte s'è trovato per voi un conveniente Partito. Avanti notte sarete condotta in luogo, dove saravvi proposto; e si lascerà al vostro arbitrio di scegliere una delle due: o di prender voi un tal Marito; o di restare nella Bastiglia, finchè il Sig. di Valville</p>

¹⁶⁰ MFr, pp. 369-370 > MIT, pp. 154-156 > CG-OII, pp. 310-311 (II-2).

¹⁶¹ Sembra tradurre le parole di Marianna nella VII parte del romanzo: «Il Mondo m'ha a sdegno, e mi discaccia; nè siamo noi fatti per riformarlo; sicchè conviene accordarci alla sua volontà.» [MIt, p. 224 (VII parte)].

¹⁶² MFr, pp. 374-376 > MIt, pp. 161-164 (VI parte) > CG-OII, p. 325 (II-8).

e considerate quello, che ho a rispondere, e che promessa ho a fare per parte vostra: perché sopra una di queste due cose domandano la risposta da voi; a pena di dover essere domani condotta fuor di qua, e molto lontana da Parigi, se non ci risolvete: per la qual cosa, ditemi, se vi piace rendervi Monaca, o piuttosto maritarvi.

Oimè, la mia Madre, rispos'io, né l'uno, né l'altro mi piace; perciocchè non ho animo di offerirmi a Dio, vedendo in che maniera questa proposizione mi vien fatta; né voi medesima potreste consigliarmi a farlo, vedendo, ch'io ho pieno il cuore d'un affetto, o piuttosto d'una passione, che per dir vero, pare a me, che oggidì non sia peccato, ma forse lo sarebbe quando mi fossi legata co' voti della religione, e perciò non mi legherò, guardimi il Cielo; è mia sventura, ma non posso farlo. Quanto poi al matrimonio, a cui vogliono cotesti tali ch'io consenta, mi lascino un po' di tempo da pensarvi sopra.

abbia presa qualche altra moglie. Che ve ne pare? Non dipende adesso da voi di por fine alle vostre disgrazie?

Marianna Vi dirò, Signore: la massima di tutte le disgrazie sarebbe per me il perdere un marito che amo, per isposarne un altro che non conosco. Nella scelta, che stan per propormi, un caso solo mi potrebbe indurre a risolvermi.

Plessi E questo caso qual è?

Marianna L'esser certificata che il Valville non pensi più a me; e che la cara madre mia m'abbia ella pure abbandonata, e tradita.

Punto 6

La vita di Marianna

Buon di Damigella Marianna, diss'ella, io so che volentieri fareste ameno di rivedermi; pur non bisogna aver collera meco. Ma finalmente non credo, che sareste affatto scontenta di queste faccende; io vorrei molto bene essere ne' vostri panni; mal per me, che non sono così giovane, né così bella, come siete voi [...]. Dicesi, che voi non avete Padre, né Madre, e che non si sa chi voi siate, né donde venite; non già che questo sia detto per darvi un rimprovero [...]. Vi vien tolto un amante, che non dee essere vostro marito, perché è troppo Signor grande; ma in iscambio un altro ve n'è dato, che voi non l'avreste avuto mai, se una bella borghese, e di buona gente potessero averlo, potrebbe star lieta e contenta molto bene; e sono certa, che io, la quale ho Padre, Madre, zio, e zie, e tutti i parenti, e i cugini della terra, non ne troverò mai un sì fatto; sicchè bisogna dire che voi siete nata in piedi. E sappiate ch'io parlo con buon fondamento, perché ho veduto cotesto marito [...]

*Marianna o sia l'orfana riconosciuta*¹⁶³

Petite Ci siamo arrivati, Madamigella. Ma possibile, che venendo dalla Bastiglia sin qua, non abbia potuto trarvi una parola di bocca? Si conosce che mi vedete mal volentieri.

Marianna Sin ora non ho avuto motivo di far altrimenti.

Petite E pure avanti notte mi sarete obbligata.

Marianna È difficile.

Petite Vi meno a nozze. Che vorreste di più?

Marianna Non esser mai nata.

Petite Tutte le innamorate dicono così; ma, cessato che sia il caldo della passione, mutan linguaggio. Non sia detto per farvi un rimprovero: ma se vi vien tolto un amante che né deve, né può esser vostro marito, vi vien dato un marito, per cui qualche altra più bella, e più ricca di voi si bacierebbe le mani. E vi par poco, che, non avendo né Padre, né Madre, né casa, né tetto, troviate chi vi voglia, e sia per trattarvi da principessa? Io lo conosco questo Giovine che vi è destinato in isposo; e quando l'avrete veduto, son sicura che vi piacerà. Da Giovane io non fui così fortunata; e bisogna dire che voi siate nata in piedi.

Marianna Se volete, io ve lo cedo di buona voglia queste fortune.

Petite Guardi il Cielo. È passato il mio tempo.

Punto 7

La vita di Marianna

Signore, Signore, questa giovane aspetta alcuno, che venga per lei, io non ho tempo di rimanerci, sicchè vi prego, che vi piaccia tenerle compagnia; voi vedete, ch'io vi do un uffizio assai piacevole. [...]

Che significa questo? Diss'io tra me, e perché mi lascia questa femmina così sola?

Nel principio quel giovane mi parve impacciato, e' cominciò a sedermi vicino, dopo avermi fatta una nuova riverenza, alla quale risposi freddamente.

Questo diss'egli, è il più bel tempo del mondo, e questo viale è delizioso, sembra appunto essere alla campagna. Sì, diss'io, [...] Egli andò tuttavia pensando tra se come poteva rappicarla [la conversazione], e non trovò altro modo che tirar fuori dalla scarsella lo scattolino del tabacco, e presentarlomi aperto. Piacevi, Signora, disse, il tabacco? Nò,

*Marianna o sia l'orfana riconosciuta*¹⁶⁴

Petite Eh, Signore, giungete opportunamente. Tenete conversazione a questa Giovane, tanto che io avvisi chi deggio della sua venuta. (Figliuolo, guarda se la Padrona ti ha preparata una bella moglie.) *parte*

Marianna (Che vuol dir questo? Perché mi lascia qui sola?)

Villot Se le accosta; le fa una bella riverenza, e non parla.

Marianna La riverisco

Villot Si accomodi

Le porta una sedia, siedono tutti due.

Marianna Grazie.

Villot Oggi fa veramente bel tempo.

Marianna Bellissimo.

Villot Come le piace l'architettura di questa Sala?

Marianna Non me ne intendo.

¹⁶³ MFr, pp. 378-379 > MIIt, pp. 171-173 (VI parte) > CG-OII, pp. 332-333 (III-5).

¹⁶⁴ [MFr, pp. 380-386 >] MIIt, pp. 174-184 (VI parte) > CG-OII, pp. 334-337 (III-6).

diss'io, ed ecco che di nuovo non sapeva che dire [...]. Comincia un tratto a tossire: ed egli disse: Vostra Signora è forse raffreddata? A questi tempi corrono attorno i raffreddori; [...] È vero, rispos'io.

Quanto a me, diss'egli, sia freddo o caldo non sono soggetto a sì fatte infermità, io non so bene che petto sia il mio, non è cosa veruna, che gli faccia danno.

Buon per voi: diss'io. Ma voi, soggiuns'egli, o raffreddata, o nò che voi vi siate, voi non avete perciò la cera peggiore, ma sete tra le belle la più bella.

Oh voi siete, diss'io, gentile. Io dico il vero, rispose: è bene il vero, che Parigi è grande, ma non ci sono però molte, che possano gloriarsi d'esser fatte alla vostra foggia; né d'essere così graziose.

Queste son cerimonie, diss'io, che non si convengono a me; io non tengo d'esser bella; e ora non è tempo di ragionare di me, né occasione. Rispose, Damigella, io dico ciò che veggo [...]. Per me tengomi felicissimo [...] d'offerirvi la mia servitù.

A me, diss'io, voi state dicendo queste cose? Non vedete voi che vi trovo qui per accidente, ed è da credere, che non vi debba più rivedere in vita mia?

E perché dite voi, in vita vostra? Rispose. Questo dipende dal vostro volere, [...] che quanto a me non è da credere, ch'io non lo brami, anzi non è cosa nel mondo, ch'io desidero più di questa [...] non voglio più tenervi così in dubbio; ma io sono appunto quello, di cui v'ha parlato la Caterina conducendovi qua, ed ella appunto me l'ha detto testè. Come? Diss'io, voi siete dunque lo sposo, che mi vien proposto?

Appunto, rispose, son io quel vostro buon servitore, [...] a bella posta m'aggirava io pel giardino; e con voi m'hanno lasciato, acciocchè vi ragionassi, e ben mi fu detto, che vedrei una fanciulla bellissima; ma più veggo, che non mi detto; di che avverrà, ch'io m'ammoglierò oggi per grande amore, e non già per ragione, o per utile come io credea. [...] voi siete appunto per me, ora manca sapere, s'io son per voi. Domandate de' miei costumi, e delle mie usanze, e so che vi sarà detto bene. Io non sono un giuocatore, né uno scapestrato, ma un giovane morigerato, e bado a' fatti miei, [...] sicchè voi vedete, che con le protezioni, che ho, in breve tempo noi viveremo assai comodamente [...]. E così dicendo volea baciarmi la mano.

N'ebbi cruccio; e dissi con isdegno, adagio, non ischerziamo qui con le mani, perché non siamo già noi ancora d'accordo. [...] io sono il figliuolo del balio della Signora (e nominò la moglie del Ministro) sicchè ella è mia suora di latte, non altro sono io. Mia madre riscuote una buona somma da lei, e la mia sorella le serve tuttavia per prima Cameriera; ella ci vuol bene a tutti, e intende di fabbricare la mia fortuna.

Ecco detto, chi son io. Avete udita cosa che vi dispiaccia? E non vi piace forse questo partito?

Signore, diss'io, non ho disegno di maritarmi. [...] E non dico ciò, perch'io tema di non trovare una femmina, che non sono passati ancora otto dì, ch'e' mi fu parlato d'una, la quale dee avere una buona facoltà da una sua zia, ed ha padre, e madre.

E io, risposi, sono una orfana, e mi fate troppo grande onore. Non dico questo, soggiunse, e non avea il pensiero a ciò; ma veramente non avrei creduto giammai, che voi m'aveste riputato tanto dappoco; [...]. Nel maritarsi non v'è alcuno, che non cerchi volentieri di fare buon parentado, quanto a me non m'importa; e questa è cosa da farvi riflesso.

Io allora con un gesto sdegnoso, risposi. Oimè questo è un strano ragionamento, e il vostro amore non ha molta gentilezza: di grazia lasciamo andare.

Assè, fate come vi piace, diss'egli, levandosi su, per me non sarà peggio, né meglio; ma sia detto con licenza vostra, io non ci veggio cagione di mostrare tanto rigoglio [...]. Trattane la vostra bellezza, ch'io confesso, e che subito m'è

Villot Prende tabacco? [Dopo esser stato alquanto senza parlare, le presenta tabacco.

Marianna Non me ne diletto.

Restano un poco senza parlare; poi Marianna deve tossire.

Villot Vossignoria è raffreddata. Frutti della stagione.

Marianna Ci vuol pazienza.

Villot Almen io, sia freddo, sia caldo, soggetto non sono a quelli incomodi. Non so che complessione sia la mia. Niuna cosa mi fa male.

Marianna Me ne rallegro.

Villot Anche voi però, tuttochè raffreddata, avete una ciera che innamora.

Marianna Tutta bontà sua.

Villot È vero che Parigi è grande; ma non ci ho veduto pur anche una Giovane più bella di voi.

Marianna Parliamo d'altro.

Villot Parlo di quel che vedo; e vorrei potervi offerire la mia servitù.

Marianna A me servitù? Chi sa, se ci vedremo mai più.

Villot Perché? Questo dipende da voi. Io non vi miro, è vero; ma pur vi desidero.

Marianna Il desiderar l'impossibile è cosa da stolto.

Villot Impossibile che io sia vostro sposo?

Marianna Voi mio sposo?

Villot Sì, Madamigella, io son quello cui vien destinato l'onore di vostre nozze. Qua m'hanno mandato a bella posta, per vedere se siete di mio genio; ne vi ho sì tosto veduta, che superiore vi trovo alla mia aspettazione. Mi lusingo che neppur io vi sarò dispiaciuto. Io sono, se nol sapete, creatura di Madama di Fare; e mia Madre è la prima sua Cameriera d'onore. Non sono, grazie al Cielo, né Giuocatore, né Damerino, né scapestrato. Son giovane; non devo un soldo a nessuno; tutti mi vogliono bene; e bado a' fatti miei; ed ho con che mantenermi da Principessa nel vostro stato. [...]

Vuol bacciarle la mano.

Marianna Adagio: non ischerziamo qui colle mani, perché non siamo ancora d'accordo.

Villot Non vi piace forse questo partito?

Marianna Mi piacerebbe, se avessi intenzione di maritarmi.

Villot Se non l'avete, fate che vi venga. Vi giuro, che non potete trovare di meglio. Se sapeste quante vorrebbero essere ne' panni vostri. Anche questa mattina mi fu proposta una Giovane con dieci mila lire di dota, e di buon Parentado. Perché voi mi piacete, vi antepongo ad ogni altra. Poco m'importa che non abbiate né Padre, né Madre; e passo sopra qualche altra bagatella che non vi fa troppo onore.

Marianna Informatevi meglio, Signore. L'unica cosa che mi faccia disonore in vita mia è l'avervi ascoltato, Uomo scimunito, indiscreto, e villano. [...] vi dico fuora de' denti, che non vi voglio per marito, perché non mi degno.

Villot Se non mi volete, lasciatemi stare,

Si leva in piedi.

Che non me ne importa ne' punto, né poco. Sia detto con vostra pace, trattone un poco di bellezza, non veggio qual motivo abbiate d'essere tanto superba. In questo matrimonio non so a chi di noi due tornasse più conto: ma poichè volete così, così si faccia, che tanto, e tanto vi sono servitore....

Parte

Marianna Ci son altri dispiaceri, ci son altre mortificazioni per me!

piaciuto, non so chi ci scapieterà più, o voi, o io [...]. Poiché così non vi garba, datemi licenza, e vi sono umilissimo servitore.

[...] Rendovi mille grazie; rispos'io con le lagrime negli occhi, e non già come potete pensare per vedermi abbandonata da lui, ma per dolore di vedermi così mortificata.

Punto 8¹⁶⁵

<i>La vie de Marianne</i>	<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁶⁶
<p>Mais votre histoire a éclaté; ces petits articles ont été sus de tout le monde, et tout le mond n'est pas Valville, n'est pas M^{me} de Miran;</p> <p>[...] mais n'espérez pas, en quelque endroit que vous alliez, d'éviter le malheur de la haïr, et de maudire le jour où vous l'avez connue.</p> <p>[...] Mais cette haine dont elle avait la cruauté de me parler, et qu'on prédisait à Valville qu'il aurait pour moi, ces malédictions qu'il donnerait au jour de notre connaissance, me percèrent le cœur et poussèrent ma patience à bout. Ah! c'en est trop, Mademoiselle, m'écriai-je, c'en est trop!</p> <p>[...] <u>Et vous croyez que je ne vous entends pas, que je ne vois pas le fond de votre cœur!</u></p> <p>[...] Ah! c'en est trop, vous dis-je, et Dieu me vengera, Mademoiselle, vous le verrez;</p> <p>[...] Je serais encore plus tranquille si cet entretien-ci finissait, lui dis-je en pleurant.</p> <p>Ah! comme il vous plaira; il n'ira pas plus loin, me répondit-elle, et je vous assure qu'il est fini pour la vie. Adieu, mademoiselle, ajouta-t-elle en se retirant.</p>	<p>Ma le vostre avventure sono diventate palesi, e note a tutti, e sapete che le genti non sono fatte come il Valville, e la Signora di Mirano;</p> <p>[...] ma potete andare dove vi piace, che non fuggirete la sciagura d'averla in odio, e di maledire il di della sua conoscenza.</p> <p>[...] Ma finalmente m'infocai tutta, e perdetti la pazienza, quando mi disse che il Valville avrebbe odiate me, e maledetto il giorno della mia conoscenza: e gridai: Voi dite troppo: certamente dite troppo: [...]</p> <p><u>Or non credete voi, ch'io intenda molto bene? E ch'io vi scopra il cuore fino al fondo?</u></p> <p>[...] Dicovi, che questa è soperchieria, e Iddio me ne vendicherà, e voi lo vedrete.</p> <p>[...] La mia quiete, rispos'io piangendo, sarebbe maggiore, se si troncasse questo ragionamento.</p> <p>Sia come vi piace, diss'ella, non l'allunghiamo più; quanto a me è terminato per sempre. Addio; e così detto se ne andò.</p>	<p><i>Var.</i> [...] Marianna, siete conosciuta abbastanza, e le avventure vostre sono troppo palesi, perchè lusingarvi possiate d'aver il Valville per vostro consorte. I Parenti suoi nol permetteranno mai: ma quando anche lo permettessero, egli maledirebbe col tempo l'ora, e il momento, che prese ad amarvi, per farsi schernire da tutti, e venir in odio a sè stesso.</p> <p><i>Mar.</i> Madamigella, voi dite troppo; e non me ne maraviglio, perchè <u>non basta essere Dama, per dire quel che si vede, e capire quel che si dice.</u> Del tradimento, che fatto m'avete, lascio al Cielo la cura di vendicarmi. Dell'insulto poi che mi fate, per iscusarvi, io penso di risarcirmi abbastanza col non rispondervi.</p> <p><i>Vart.</i> Sia come vi piace, che non per questo lascerò d'essere quella che sono. <i>parte</i></p>

Punto 9¹⁶⁷

<i>La vita di Marianna</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i> ¹⁶⁸
<p>E camminando gli dissi, di grazia abbiatemi per iscusata; perchè si parla di cose, che forse vi premono, ma noi staremo un momento.</p> <p>Credo che voi vi burliate di me, rispose con un viso sforzato; non sapete, che il mio conforto è lo star con voi.</p> <p>[...] Vi ricordate voi della carica, ch'io procuro d'acquistare?</p> <p>S'io me ne ricordo, dite voi? Certamente sì, risposi, è la faccenda che prolunga il nostro matrimonio; è terminata, o vicina al termine?</p> <p>Oimè, nò, ancora non si vede buon ordine, quasi siamo con questa pratica manco avanti, che il primo di. Vi dirà bene mia Madre quante difficoltà; quante opposizioni sono nate per non lasciarla condurre a fine; e forse per disavventura</p>	<p><i>Valville</i> Oh! La mia cara Marianna, dopo tante vicende, è pur tempo che si troviamo soli un momento.</p> <p><i>Marianna</i> Anche non essendo sola, ritroverete sempre in me una vostra umilissima serva.</p> <p><i>Valville</i> Mi burlate voi? Che cirimonie son queste?</p> <p><i>Marianna</i> Se stassi con voi sulle cirimonie, prima d'ogni altra cosa, consolarmi dovrei del vostro felice ritorno da Versaglies.</p> <p><i>Valville</i> Quel viaggietto l'ho fatto indarno: se sapeste quanti ostacoli mi ritardano il conseguir quella Carica! Mia Madre ve l'avrà detto.</p> <p><i>Marianna</i> Me ne ha accennato qualche cosa.</p> <p><i>Valville</i> Questa tardanza mi passa l'anima, perchè differisce la felicità vostra, e la mia.</p>

¹⁶⁵ MFr, pp. 448-478 > MIIt., pp. 279-323 (VII parte) > CG-OII, pp. 351-353.

¹⁶⁶ MFr, p. 473-476 > MIIt, pp. 315-321 (VII parte) > CG-OII, p. 353 (IV-4).

¹⁶⁷ MFr, pp. 484-489 > MIIt, pp. 335-344 (VIII parte) > CG-OII, pp. 354-357 (IV-5).

¹⁶⁸ MIIt, pp. 335-338 > CG-OII, pp. 354-355 (IV-5).

potrebbero allungarla ancora molto. [...] Io son dolente a morte, ho il maggior fastidio che sia [...]. Ditemi, perché vi da tanto fastidio questa tardanza?

Oh non lo sapete voi? Rispose, ben potreste pensare ch'io vorrei poter conchiudere queste nozze, che s'indugiano tanto; e mi venne più volte volontà di parlare a mia madre per conchiuderle prima che s'avesse la carica; ma ho pensato, che sia meglio in ciò lasciar far a lei, che darle troppa fretta; che ne pare a voi?

Quanto a lei, rispos'io, son certa che per la parte sua queste nozze non rimarranno indietro.

Nò, diss'egli, e né anche per la parte mia, [...] e avrei desiderio, che mia Madre non volesse più indugiare, la quale non ha avuto in ciò punto riguardo all'amor mio. [...] dissi: Signore, di qual amore parlate voi al presente?

Di quale amore? Rispose; del mio, di quello, ch'io porto a voi. Vi riesce nuovo? O date forse la colpa a me delle opposizioni, che nascono, e tengono indietro questi sponsali, ch'io ho maggior voglia di voi, che sieno compiuti?

In cambio di rispondere, trassi fuori una carta della scarsella, e gliela diedi; era quella la lettera scritta da lui alla Signora Varton; e come sapete, rimase nelle mie mani.

Conobbela egli tosto, perché gliela diedi aperta. Pensate come restò confuso; non si può dir quanto: a chi che sia avrebbe fatto compassione, fuorchè a me; fece tuttavia sforzo di rimettersi.

Ora che significa dunque questa carta? Che volete voi, ch'io faccia d'essa? Disse, tenendola con la mano tremante. E poi fingendo un certo risolino senza sape bene quello, ch'egli si dicesse, aggiunse: Ora io veggo, è mia, è una mia lettera, io m'era dimenticato di dirlovi, è una ciancia. Voi eravate ammalata, cadde il ragionamento sopra l'amore, volli scherzare in quella occasione, e usare una piacevolezza; [...] non poteva veder voi, e mi pigliava un poco di passatempo.

Marianna Può darsi che vi dia tanta pena?

Valville Non lo sapete? Domandatene a mia Madre.

Marianna Per parte sua son sicura.

Valville E dell'amor mio potete voi dubitare?

Marianna Di grazia, Signore, di qual amore parlate voi?

Valville Di qual amore? Di quello che io porto a voi. Vi riesce nuovo?

Marianna Nuovissimo.

Valville Marianna, siete ben diffidente.

Marianna E voi traditore.

Valville Chi lo dice?

Marianna Leggete. *Gli dà il biglietto aperto da Madamigella Varton.*

Valville Che Lettera è questa? ... Ah, vedo adesso; ... sì, sì, ella è mia. M'era dimenticato di dirvelo. Questo è uno scherzo d'ingegno fatto per passatempo. Parlando una volta con Madamigella Varton, cadde il discorso in generale sopra l'amore; è schiccherai queste quattro righe, per farle vedere che io n'era maestro.

PARTE SECONDA

CAPITOLO QUINTO

RISULTATI DEL CONFRONTO

Appendice 21

Il lessico

Lemmi	Numero occorrenze nelle commedie					
	<i>Pamela Fanciulla</i>	<i>Marianna o sia l'orfana</i>	<i>Marianna o sia l'orfana riconosciuta</i>	<i>L'Incognita</i>	<i>Pamela Maritata (Chiari)</i>	<i>Pamela Maritata (Goldoni)</i>
onore	41	13	28	23	34	26
disonore	6	3	13	/	6	2
onestà	44	14	8	22	1	10
virtù	25	18	11	1	21	9
fortuna / sorte / grazia	26	26	25	10	6	30
sventura / sfortuna / disgrazia	13	12	10	31	4	11
degnò	6	12	7	4	2	7
indegnò	8	12	5	16	8	9
sdegnò	4	3 ¹	/	5	3	8
ingrato	6	8 ²	3	5	3	12 ³
prudente / imprudente	2	8	5	6	3	6
pazienza / impaziente	3	1	2	2	3	6
pietà	11	10	12	28		6
timore / temere	13	14	6	28		9
reo	/	5	3	/	16	14
ragione	22	8		/	8	20
passione	14	1	4	9	2	4

¹ Di cui una occorrenza come «disdegnò».

² Di cui una occorrenza come «grato».

³ Di cui due occorrenze come «grato».

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVIO:

APV = Archivio Patriarcale di Venezia.

ASV = Archivio di Stato di Venezia.

ApGR = Archivio privato Giustinian-Recanati [Venezia].

ASBs = Archivio di Stato di Brescia.

ASC = Archivio Storico Civico di Brescia (ora in Archivio di Stato di Brescia).

ASMn = Archivio di Stato di Mantova.

AV = Archivio Vendramin, Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia.

NG = Museo Correr, Notatori Gradenigo, coll. Gradenigo-Dolfin 67. Per le trascrizioni si veda anche la recente Tesi di FEDERICA ROSSI, *I «Notatori» di Pietro Gradenigo: Musica e teatro nell'ambito del quotidiano a Venezia*, Tesi di Laurea, Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Relatore Prof. David Douglas Bryant, a.a. 2018/2019.

MCV = Biblioteca del Museo Correr di Venezia.

NM = Biblioteca Nazionale Marciana.

STRUMENTI DI CONSULTAZIONE (REPERTORI E DIZIONARI):

BATTAGLIA, 1995 = SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione tipografica – Editrice Torinese, 1995.

BARTOLI, 1978 = FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Per li Conzatti, 1781-82, ristampa Bologna, Arnaldo Forni editore, 1978.

BARTOLI, 2010 = FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, a cura di G. SPARACELLO, introduzione di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, compresi nella collana digitale «Les savoirs des acteurs italiens» dell'Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France, 2010.

BOERIO, 1867 = GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano, terza edizione aumentata e corretta*, Venezia, Reale Tipografia di Giovanni Cecchini, 1867.

D'AMICO, 1960 = *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da SILVIO D'AMICO, Roma, Le Maschere, 1960.

FERRO, 1845-1847 = MARCO FERRO, *Dizionario del diritto comune, e veneto, che contiene le leggi civili, canoniche e criminali*, tt. 2, seconda edizione Venezia, Andrea Santini e figlio, 1845-1847 [prima edizione tt. 10, Venezia, Fenzo, 1778-1781].

LEI, [vol.] = *Lessico etimologico italiano* (LEI), Edito per incarico della Commissione Per la Filologia romanza da MAX PFISTER e WOLFGANG SCHWEICKARD WIESBADEN, Mainz, Akademie der Wissenschaften und Literatur, 1979.

OPERE DI GOLDONI:

PA [tomo, anno] = CARLO GOLDONI, *Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneziano fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*, Firenze, Paperini, tt. 10, 1753-57.

MN, [tomo] = CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di GIUSEPPE ORTOLANI, Milano, Mondadori, tt. 14, 1954-56.

OC, [tomo] = CARLO GOLDONI, *Opere complete di Carlo Goldoni: edite dal Municipio di Venezia nel secondo centenario della nascita*, a cura di GIUSEPPE ORTOLANI, Venezia, Edizione del Municipio, 1907-1952.

EN, 1994 = CARLO GOLDONI, *La castalda. La gastalda*, a cura di LAURA RICCÒ, Venezia, Marsilio, 1994.

EN, 1994 (2) = CARLO GOLDONI, *Il bugiardo*, a cura di ALESSANDRO ZANIOL, Introduzione di GIUDO ALMANZI, Venezia, Marsilio, 1994.

EN, 1995 = CARLO GOLDONI, *Le donne curiose*, a cura di ALESSADRA DI RICCO, Venezia, Marsilio, 1995.

EN, 1995 (2) = CARLO GOLDONI, *Pamela fanciulla. Pamela maritata*, a cura di ILARIA CROTTI, Venezia, Marsilio, 1995.

EN, 1996 = CARLO GOLDONI, *Il padre di famiglia*, a cura di ANNA SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 1996.

EN, 2001 = CARLO GOLDONI, *L'avventuriere onorato*, a cura di BIANCA DANNA, introduzione di LUIGI SQUARZINA, Venezia, Marsilio, 2001.

EN, 2004 = CARLO GOLDONI, *La vedova scaltra*, a cura di LAURA SANNIA NOWÉ, Venezia, Marsilio, 2004.

EN, 2004 (2) = CARLO GOLDONI, *Il Moliere*, a cura di BODO GUTHMÜLLER, Venezia, Marsilio, 2004.

EN, 2005 = CARLO GOLDONI, *La dalmatina*, a cura di ANNA SCANNAPIECO, Venezia, Marsilio, 2005.

EN, 2007 = CARLO GOLDONI, *La locandiera*, a cura di SARA MAMONE e TERESA MEGALE, Venezia, Marsilio, 2007.

EN, 2007 (2) = CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di SILVIA URBANI, introduzione di GIOVANNI POLIN, Venezia, Marsilio, 2007.

EN, 2008 = CARLO GOLDONI, *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche III*, a cura di ROBERTA TURCHI, Venezia, Marsilio, 2008.

EN, 2009 = CARLO GOLDONI, *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche I*, a cura di ROBERTA TURCHI, Venezia, Marsilio, 2009.

EN, 2011 = CARLO GOLDONI, *Introduzioni, Prologhi, Ringraziamenti. Prefazioni e polemiche II*, a cura di ROBERTA TURCHI, Venezia, Marsilio, 2011.

EN, 2011 (2) = CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica*, a cura di ANNA VENCATO, introduzione di MARCO BIZZARINI, Venezia, Marsilio, 2011.

GOLDONI, 1907 = CARLO GOLDONI, *La vedova scaltra*, in ID., *Opere complete di Carlo Goldoni*. Edite dal Municipio di Venezia nel secondo centenario dalla nascita, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1907, vol. II.

GOLDONI, 1975 = CARLO GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, a cura di GUIDO DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1975.

OPERE DI CHIARI:

CG, [tomo] = PIETRO CHIARI, *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, I (1752), II (1753), III (1754), IV (1758).

CG-OI, [pagina, scena-atto] = PIETRO CHIARI, *La Marianna, o sia l'orfana*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide*, I, *Pastor Arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, 1752, pp. 189-282.

CG-OII, [pagina, scena-atto] = PIETRO CHIARI, *La Marianna, o sia l'orfana riconosciuta*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide*, I, *Pastor Arcade della Colonia Parmense*, Venezia, Pasinelli, 1752, pp. 283-377.

OI = PIETRO CHIARI, *L'Orfana, o sia la forza della virtù*, Venezia, Fenzo, 1751.

OII = PIETRO CHIARI, *L'Orfana riconosciuta, o sia la forza del naturale*, Venezia, Fenzo, 1751.

OP = PIETRO CHIARI, *L'Orfano perseguitato*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia cominciando dall'anno 1749. D'Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense*, II, Venezia, Pasinelli, 1753, pp. 87-198.

ORA = PIETRO CHIARI, *L'Orfano ramingo*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani*, II, Venezia, Pasinelli, 1753, pp. 199-304.

ORI = PIETRO CHIARI, *L'Orfano riconosciuto*, in ID., *Commedie rappresentate ne' teatri Grimani*, II, Venezia, Pasinelli, 1753, pp. 305-408.

DELLA VERA POESIA TEATRALE, 1754 = *Della vera poesia teatrale epistole poetiche di alcuni letterati modanesi dirette al signor abate Pietro Chiari colle risposte del medesimo*, Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani, 1754.

CHIARI, 1750 = PIETRO CHIARI, *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte ad una dama di qualità*, t. II, Venezia, Angelo Pasinelli, 1751.

CHIARI, 1752 = PIETRO CHIARI, *Lettere scelte di varie materie Piacevoli, Critiche, ed Erudite, scritte ad una dama di qualità*, t. III, Venezia Angelo Pasinelli, 1752.

CHIARI, 2004 = PIETRO CHIARI, *La filosofessa italiana, o sia le avventure della Marchesa N.N., scritte in Francese da lei medesima*, a cura di C. A. MADRIGNANI, San Cesario di Lecce, Manni, 2004.

CHIARI, 2012 = PIETRO CHIARI, *La commediante in fortuna*, a cura di VALERIA TAVAZZI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

OPERE DI MARIVAUX E ROMANZI SETTECENTESCHI:

MDe, [parte, pagina] = MARIVAUX, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de ****, édition de FRÉDÉRIC DELOFFRE, Paris, Classiques Garnier, 1990 [1957].

MFr, [parte, pagina] = MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, édition présentée et annotée par JEAN M. GOULEMOT, Paris, Le livre de poche, 2007.

M1745, [parte, pagina] = MARIVAUX, *La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la Comtesse de ****, Par Monsieur de Marivaux, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1745.

MXII, [parte, pagina] = [MARIVAUX], *La Vie de Marianne, ou les Aventures de Madame la Comtesse d'****, Douzieme et Derniere Partie, A la Hate, Chés Jean Neaulme, 1747.

MIIt, [parte, pagina] = MARIVAUX, *La vita di Marianna ovvero l'avventure della contessa di ****, Venezia, Tevernin, 1746-1748 [in quattro tomi: nel I dalla I alla IV parte, nel II dalla V all'VIII, nel III dalla IX all'XI parte e il IV tomo contiene la XII e ultima parte apocrifa].

Les fausses confidences, 2012 = Marivaux, *Les fausses confidences*, édition augmentée et mise à jour (2012) par DAMIEN CRELIER, Paris, GF Flammarion, 2012.

MOUHY, 1752 = CAVALIERE DI MOUHY, *La contadina ingentilita, o sia le Memorie della Signora Marchesa di L. V.*, Venezia, Tevernin, 1752.

OF = PIETRO CHIARI, *L'Orfano fortunato ovvero le avventure del Sig. N. N., gentiluomo inglese*, Venezia, Tevernin, 1751.

LP = PIERRE ANTOINE DE LA PLACE, *L'Histoire de Tom Jones, ou l'Enfant trouvé*, Paris, Jacques Rollin, 1750.

TJ = HENRY FIELDING, *Tom Jones*, Londra, J. F. Dove, 1825.

OPERE DI GRISELINI:

GRISELINI, 2000 = FRANCESCO GRISELINI, *I Liberi Muratori*, a cura di EDOARDO GHIOTTO, Schio, Menin, 2000.

GRISELINI, 2015 = FRANCESCO GRISELINI, *Teatro*, a cura di ANDREA BOCCHI, Tricase Youcanprint, 2015.

IL MARITO DISSOLUTO, 1752 = FRANCESCO GRISELINI, *Il marito dissoluto / Commedia di carattere*, Venezia, Bassaglia, 1752.

LA SCHIAVA NEL SERRAGLIO, 1756 = FRANCESCO GRISELINI, *La schiava nel serraglio dell'Agà de' Giannizzeri in Costantinopoli / Commedia turca*, Firenze, Gio. Paolo Giovannelli, 1756.

SOCRATE FILOSOFO SAPIENTISSIMO, 1755 = FRANCESCO GRISELINI, *Socrate filosofo sapientissimo. Tragicommedia. Con un saggio dell'antico Commedia Greca d'Aristofane intitolata Le Nubi*, Venezia, Domenico Deregni, 1755.

REGINELLA, 1770 = FRANCESCO GRISELINI, *Reginella o la Virtuosa di musica / Commedia di Francesco Griselini*, edizione seconda, Venezia, Giammaria Bassaglia e Vincenzo Radici, 1770.

FONTI A STAMPA, TESTI TEATRALI E MEMORIE:

BARETTI, 1933 = GIUSEPPE BARETTI, *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani. Dedicata al conte Demetrio Mocenigo primo*, in ID., *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1933.

BIANCHI, *Osservazioni contro-critiche*, 1752 = ANTONIO BIANCHI, *Osservazioni contro-critiche di Antonio Bianchi sopra un Trattato della Commedia Italiana, e delle sue Regole, ed attinenze, dato nuovamente in luce dall'Autore delle Lettere Critiche, come prodotto da più Conferenze Censorie fatte sopra la Commedia intitolata: Il Marito dissoluto, con un esame sopra la Dama, o sia la saggia Moglie*, Venezia, Pietro Valvasense, 1752.

BIANCHI, *La formica contra il leone*, 1753 = ANTONIO BIANCHI, *La formica contra il leone ovvero apologia di Antonio Bianchi autore del Davide re d'Israele contra la Lettera apologetica all'autore delle lettere critiche*, Venezia, Girolamo Dorigoni, 1753.

BONLINI, 1730 = GIOVANNI CARLO BONLINI, *Le Glorie della poesia, e della musica contenute nell'esatta Notitia de teatri della città di Venezia, e nel Catalogo purgatissimo de drammi musicali quivi sin'hora rappresentati [...]*, Venezia, Carlo Buonarrigo, 1730.

BURNEY, 1979 = CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. FUBINI, EDT Musica, Torino, 1979.

CASANOVA, 1960-1962 = GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie*, Paris, Wiesbaden, Brockhaus & Plon, 1960-1962.

CONTI, 1751 = ANTONIO CONTI, *Prefazione al Marco Bruto*, in ID., *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, Firenze, Bonducci, 1751.

COSTANTINI, *Della commedia italiana*, 1752 = GIUSEPPE ANTONIO COSTANTINI, *Della commedia italiana, e delle sue regole, ed attinenze, Considerate in riflesso al Secolo nostro, su i precetti, ed esempi degli Antichi, e su la Ragione; ed applicate in seguito all'esame di una nuova Commedia comparsa alla luce col titolo del Marito dissoluto. Conferenze tra un Cavaliere, e l'Autore delle Lettere Critiche*, Venezia, Bettinelli, 1752.

COSTANTINI, *Lettera apologetica*, 1752 = GIUSEPPE ANTONIO COSTANTINI, *Lettera apologetica dell'autore delle Lettere Critiche in risposta all'illustrissimo signore N.N. sopra il libretto intitolato - Osservazioni contro-critiche di Antonio Bianchi sopra un Trattato della Commedia Italiana dell'antidetto autore*, Venezia, Valvasense, 1752.

DESBOULMIERS, 1769 = J.-A. JULLIEN DIT DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France, jusqu'à l'année 1769*, I, Paris, Lacombe, 1769.

GOZZI, 1774 = CARLO GOZZI, *Canto ditirambo de' Partigiani del Sacchi Truffaldino [1761]*, in ID., *Opere*, Venezia, Colombani, 1774.

GOZZI, 1801-1802 = CARLO GOZZI, *Ragionamento ingenuo*, in ID., *Opere edite e inedite del conte Carlo Gozzi*, Venezia, G. Zanardi, 1801-1802.

GOZZI, 1982 = CARLO GOZZI, *L'amore delle tre melarance*, in ID., *Opere*, a cura di G. PETRONIO, Milano, Rizzoli, 1982.

GOZZI, 2006, [tomo] = CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di P. BOSISIO, Milano, LED, 2006 [2 tomi].

GOZZI, 2011 = CARLO GOZZI, *Le convulsioni o sia contrattempo*, in ID., *Commedie in commedia. Le gare teatrali, Le convulsioni, La cena mal apparecchiata*, a cura di F. SOLDINI e P. VESCOVO, Venezia, Marsilio, 2011.

GOZZI, 1758 = GASPARO GOZZI, *Opere in versi e in prosa del Signor Conte Gasparo Gozzi veneziano dedicate a sua Eccellenza il Sig. Daniele Farsetti*, Venezia, Bartolomeo Occhi, 1758, t. I.

GOZZI, 1957 = GASPARO GOZZI, *La Gazzetta veneta*, a cura di A. ZARDO, Firenze, Sansoni, 1957 (stampa 1956).

GOZZI, 1999 = GASPARO GOZZI, *Lettere*, a cura di F. SOLDINI, Milano, Fondazione Bembo, 1999.

GROPPO, 1766 = ANTONIO GROPPPO, *Notizia generale de' Teatri della Città di Venezia fatta l'anno 1766 da Antonio Groppo Viniziano, col'Aggiunta d'un Ragionamento sopra la forma e struttura del Teatro Antico [...]*, Venezia, Pietro Savioni, 1766.

HUET, 1977 = PIERRE DANIEL HUET, *Trattato sull'origine dei romanzi*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1977.

LALLI, 1732 = DOMENICO LALLI (NICOLÒ SEBASTIANO BIANCARDI), *Rime Bernesche di Bastian Biancardi Napoletano, Chiamato Domenico Lalli tra gl'Arcadi Ortanio*, Venezia, Giuseppe Lovisa, 1732.

MANCINI, 1777 = GIOVANNI MANCINI, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano, Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore, 1777.

MANFREDI, 1746 = GIANVITO MANFREDI, *L'attore in scena. Discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, Verona, Ramanzini, 1746.

NEGRI, 1816 = FRANCESCO NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, tipografia di Alvisopoli, 1816.

NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1751 = *Novelle della Repubblica letteraria per l'anno 1751 pubblicate sotto gli Auspizi dell'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Carlo Alberto Guidobono Cavalchini Cardinale di Santa Chiesa*, Venezia, Domenico Occhi, 1751.

NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1752 = *Novelle della repubblica letteraria per l'anno 1752 pubblicate sotto gli auspizi di sua altezza serenissima ed eminentissima Gio. Teodoro Duca di Baviera Cardinale di S. Chiesa Prencipe e Vescovo di Liegi, Frisinga, e Ratisbona*, Venezia, Domenico Occhi, 1752.

NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1753 = *Novelle della repubblica letteraria per l'anno 1753 pubblicate sotto gli auspizi dell'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Gianfrancesco Stoppani presidente di urbino*, Venezia, Domenico Occhi, 1753.

NOVELLE DELLA REPUBBLICA LETTERARIA, 1755 = *Novelle della repubblica letteraria per l'anno 1755 pubblicate sotto gli auspizi della sacra reale maestà di Maria Amalia di Sassonia Regina delle due Sicilie*, Venezia, Domenico Occhi, 1755.

SOREL, 1671 = CHARLES SOREL, *De la connoissance des bons livres, ou examen de plusieurs auteurs*, Paris, Andre' Pralard, 1671.

ZANETTI, 1885 = GIROLAMO FRANCESCO ZANETTI, *Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia*, a cura di F. STEFANI, «Archivio Veneto», 29, 1885, pp. 93-148.

ZENO-VALVASENSE, [anno], [volume] = APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano istorico e poeta cesareo. Nelle quali si contengono molte notizie attinenti all'istoria letteraria de' suoi tempi; e si ragiona di libri, d'iscrizioni, di medagli, e d'ogni genere d'erudita antichità*, Venezia, Pietro Valvasense, 1751-1752 [3 voll.].

ZENO-SANSONI, [anno], [volume] = APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno*, Venezia, Francesco Sansoni, 1785 [6 voll.].

STUDI CRITICI:

ALBERTI, 1986 = CARMELO ALBERTI, *Introduzione*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986, pp. 11-36.

ALBERTI, 1987 = CARMELO ALBERTI, *Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di San Luca (1700-1733)*, «Biblioteca teatrale», vol. n.s. 5-6, 1987, pp. 133-187.

ALBERTI, 1992 = CARMELO ALBERTI, *Dediche ad uomini prudenti le relazioni di Goldoni con i destinatari delle sue commedie a stampa*, «ARIEL», anno VII, n. 3, settembre-dicembre 1992, pp. 99-130.

ALBERTI, 1996 = CARMELO ALBERTI, *Gare e contrasti tra due «poeti comici» negli anni 1753-1756*, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI E G. HERRY, Venezia, Il cardo, 1996, pp. 61-101.

ALBERTI, 2004 = CARMELO ALBERTI, *Goldoni*, Roma, Salerno editrice, 2004.

ALFONZETTI, 1989 = BEATRICE ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare: percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989.

AMORETTI, 1972 = CARLO GOLDONI, *Memorie. Per servire alla storia della sua vita e a quella del suo teatro*, traduzione integrale di G. AMORETTI eseguita sulla prima edizione di Parigi 1787, Milano, Signorelli, 1972.

ANGELINI, 1993 = FRANCA ANGELINI, *'Je vois clair dans mon coeur': modello Marivaux*, in EAD., *Vita di Carlo Goldoni*, Roma, Laterza, 1993, pp. 227-236.

ANSALONE, 1985 = MARIA ROSA ANSALONE, *Una donna, una vita, un romanzo: saggio su "La vie de Marianne" di Marivaux*, Fasano, Schena Editore, 1985.

ANSALONE, 1991 = MARIA ROSA ANSALONE, *L'immagine de Marivaux en Italie*, in C. HENRI, J. EHRARD e F. RUBELLIN, *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, CNRS, 1991, pp. 151-162.

ARNAUD, 1982 = MARIE-ANNE ARNAUD, *La vie de Marianne et Le Paysan parvenu: itinéraire féminin, itinéraire masculin à travers Paris*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 82, n. 3, 1982, pp. 392-411.

BELLAVITIS, 2012 = ANNA BELLAVITIS, *La dote a Venezia tra medioevo e prima età moderna*, in *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, a cura di A. BELLAVITIS, N.M. FILIPPINI e T. PLEBANI, Verona-Bolzano, QuiEdit, 2012, pp. 5-20.

BELLOTTO, 2011 = FRANCESCO BELLOTTO, *Goldoni e le ingiuriosissime nozze di Pamela e Cecchina*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», n. 28, 2011, pp. 31-53.

BENISCELLI, 1988 = ALBERTO BENISCELLI, *Forza e delicatezza delle passioni: le metamorfosi di Pamela*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 85-105.

BERTOLINO, 1990 = JANE V. BERTOLINO, *The many faces of Pamela*, New York-Ottawa-Toronto, Legas, 1990, pp. 82-116.

BERTONI, 1987-1988 = CLOTILDE BERTONI, *Dal romanzo alla scena: note intorno al personaggio femminile nella commedia settecentesca*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», X, 1987-1988, pp. 213-274.

BERTONI-FUSILLO, 2002 = CLOTILDE BERTONI E MASSIMO FUSILLO, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi* (vol. IV), a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 31-58.

BIANCONI, 2010 = CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. BIANCONI, Milano, BUR, 2010.

BIETOLINI, 2011 = NICOLA BIETOLINI, *La metamorfosi del linguaggio di finzione. Percorsi estetici e mutamenti teorici nel dibattito letterario intorno al romanzo italiano settecentesco*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*. Atti del seminario della Società italiana di studi sul XVIII secolo, a cura di R. LORETELLI e C. BORGHIERO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 141-152.

BIGAZZI, 1996 = ROBERTO BIGAZZI, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996.

BIZZARINI, 2008 = MARCO BIZZARINI, *Griselda e Atalia: exempla femminili di vizi e virtù nel teatro musicale di Apostolo Zenò*, Dottorato di Ricerca in Storia e Critica dei beni artistici e musicali, Università degli Studi di Padova Dipartimento di Storia delle Arti visive e della musica, ciclo XX, 2008.

BOCCHI, 2016 = ANDREA BOCCHI, Cielo! perché non desti a me un felice ingegno? *Vicende testuali del teatro di Francesco Grisellini*, «Studi Veneziani», LXXIV, 2016, pp. 321-352.

BONACCORSO, 1996 = GIOVANNI BONACCORSO, *La dignité dans les romans de Marivaux*, in *Marivaux et les Lumières: l'homme de théâtre et son temps*, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence (4-6 juin 1992), par le Centre Aixois d'Etudes et de recherches sur le XVIIIe siècle, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 137-147.

BONOMI, 2015 = SIMONA BONOMI, «All'insegna della Scienza»: Chiari, Pasinelli, Grimani. *Primi appunti*, «Studi goldoniani», XII, 4, 2015, pp. 103-121.

BONOMI, 2015 (2) = SIMONA BONOMI, «Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del Sarto, cioè tagliare e cucire, scrivere e cancellare». *Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari*, «Rivista di Letteratura teatrale», 8, pp. 59-85.

BONOMI, 2015 (3) = SIMONA BONOMI, «Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del Sarto». *Appunti sulla prima attività teatrale di Pietro Chiari*, Tesi di Laurea Specialistica in Filologia Moderna presso l'Università degli Studi di Padova - Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, relatore Prof.ssa Elisabetta Selmi, Correlatore Prof. Piermario Vescovo, 2015.

BONOMI, 2018 = SIMONA BONOMI, *Gli antefatti e l'arrivo al Sant'Angelo*, in S. BONOMI SIMONA e P. VESCOVO, «In due si fanno l'opre famose»: il sodalizio Goldoni-Medebach (I), «Studi goldoniani», XV, 7, 2018, pp. 45-75.

BONOMI-VESCOVO, 2018 = SIMONA BONOMI e PIERMARIO VESCOVO, «In due si fanno l'opre famose»: il sodalizio Goldoni-Medebach (I), «Studi goldoniani», XV, 7, 2018, pp. 45-86.

BONOMI, 2019 = SIMONA BONOMI, *Il teatro dell'Accademia degli Erranti a Brescia durante nel XVIII secolo*, «Studi veneziani», LXXVII, in corso di stampa.

BONOMI, 2019 (2) = SIMONA BONOMI, *Drammaturgia e spettacoli a Brescia durante il XVIII secolo*, in *Letteratura a Brescia tra Sei e Settecento*, a cura di R. ANTONIOLI e C. CAPPELLETTI, «Annali di storia bresciana», VII, in corso di stampa.

BONOMI-VESCOVO, p.p. = SIMONA BONOMI e PIERMARIO VESCOVO, *Gli anni Medebach: S. Angelo e dintorni (1748-1753)*, in *Carlo Goldoni. Il teatro comico del XVIII secolo*, a cura di PIERMARIO VESCOVO, Roma, Carocci, di prossima pubblicazione.

BONORA, 1998 = DANILO BONORA, *I giornali di Francesco Grisellini (1764-1774)*, Università Ca' Foscari, Tesi di Dottorato, 1998.

BOSISIO, 1987 = PAOLO BOSISIO, 'Un rendez-vous manqué': *Marivaux e Goldoni*, «Biblioteca teatrale», n. 5/6, 1987, pp. 189-217.

BOSISIO, 1993 = CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. BOSISIO, Milano, Mondadori, 1993.

BOTTACIN-RUGOLO, 2001 = FRANCESCA BOTTACIN E RUGGERO RUGOLO, *Alberi genealogici*, in *Villa Loredan-Grimani Avezzù a Fratta Polesine*, a cura di R. MASCHIO, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 152-157: 153.

BRATTI, 1908 = RICCIOTTI BRATTI, *La moglie saggia dell'abate Chiari*, «Ateneo Veneto. Atti e memorie dell'ateneo veneto rivista mensile di scienza, lettere ed arti», 31, 1908, pp. 28-36.

BRUNELLI, 1921 = BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova: dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Angelo Dragani, 1921.

BRUNELLI, 1941 = BRUNO BRUNELLI, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 3, 1941, pp. 311-341.

ČALE, 1966 = FRANCO ČALE, *Stefano Sciugliaga in Garmogliesi difensore del Goldoni*, «Studia romanica et anglica zagrabiensa», n. 21-22, 1966, pp. 224-227.

CAMBIAGHI, 1995 = MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Compagnie comiche a Milano nel XVIII secolo*, «Il Castello di Elsinore», VIII, 23, 1995, pp. 17-33.

CARANDINI, 1994 = *Il valore del falso: errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di SILVIA CARANDINI, Roma, Bulzoni, 1994.

CARGNELUTTI, 1984 = LILIANA CARGNELUTTI, *I Savorgnan e la Patria del Friuli dal XIII al XVIII secolo*, Provincia di Udine, Assessorato alla cultura, 1984.

CASELLA, 2003 = LAURA CASELLA, *I Savorgnan: la famiglia e le opportunità del potere*, Roma, Bulzoni, 2003.

CATALDI, 2007 = ANTONIETTA CATALDI, *Pàmela-Paméla. Da Richardson a Goldoni passando per Voltaire*, Lecce, Pensa Multimedia, 2007.

CESAR, 2010 = ANN H. CESAR, *Richardson's Pamela: changing countrys, crossing genres*, «Journal of Romance Studies», vol. 10, n. 2, 2010, pp. 21-35.

CHICHIRICÒ, c.s. = EMANUELA CHICHIRICÒ, *Il Teatro comico all'osteria del Pellegrino* di CARLO GOZZI, Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi, Venezia, Marsilio, in corso di stampa.

CHOJNACKI, 1999 = STANLEY CHOJNACKI, *Riprendersi la dote: Venezia 1360-1530*, in *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo e età moderna*, a cura di S. SEIDEL MENCHI, A. JACOBSON SCHUTTE e T. KUEHN, Bologna, Il Mulino, 1999.

CIRANI, 2001 = PAOLA CIRANI, *Musica e spettacolo nel Teatro Nuovo di Mantova (1732-1898)*, Mantova, Edizioni Postumia – Casa del Mantegna, 2001.

COINTRE-LAUTEL-RIVARA, 2003 = *La traduction romanesque au XVIIIe siècle*, Études réunies par A. COINTRE, A. LAUTEL et A. RIVARA, Arras, Artois Presses Univ, 2003 (Traductologie).

COLOMBAI, 1987 = ORIETTA COLOMBAI, *Dalla Pamela di Richardson alla Pamela goldoniana*, «Lingua e Letteratura», V, 1987, pp. 75-89.

COLOMBI, 1984 = PIERO COLOMBI, *L'attività teatrale di Francesco Griselini, con una nota su Goldoni "massone" e Le donne curiose*, «Quaderni di teatro», VI, n. 24, 1984, pp. 135-152.

COMPARINI, 1991 = LUCIE COMPARINI, *Pamela sur la scène italienne. Goldoni, Chiari, Cerlone*, «Les langues neò-latines», n. 279, 1991, pp. 53-74.

COMPARINI, 1995 = LUCIE COMPARINI, *Le Vicende della «parvenue» a teatro, tra romanzo e libretto, in Carlo Goldoni (1793-1993)*, in *Carlo Goldoni 1793-1993: atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994)*, a cura di CARMELO ALBERTI e GILBERTO PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 297-306.

COMPARINI, 1996 = LUCIE COMPARINI, *Les voyages de Marianne, du roman de Marivaux au théâtre de Pietro Chiari*, «Revue de littérature comparée», vol. 70, n. 1, 1996, pp. 37-51.

COMPARINI, 2005 = LUCIE COMPARINI, *Récurrences de Pamela en France: Goldoni traduit et adapté*, in *Perspectives franco-italiennes – Prospettive italo-francesi*, études réunies et publiées par Luca Badini Confalonieri, Roma, Aracne, 2005, pp. 43-64.

COMPARINI, 2009 = LUCIE COMPARINI, *Pamela européenne. Parcours d'une figure mythique dans l'Europe des Lumières*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009.

CONTEGIACOMO, 2001 = LUIGI CONTEGIACOMO, *Genesi di un sogno: le origini delle ville Loredan-Grimani e Badoer*, in *Villa Loredan-Grimani Avezzù a Fratta Polesine*, a cura di R. MASCHIO, Rovigo, Minelliana, 2001, pp. 29-45.

COSTERO, 1908 = CARLO GOLDONI, *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro. Rivedute e corrette*, traduzione di F. COSTERO, Milano, Sonzogno, 1908 [versione online www.liberliber.it].

COTICELLI-MAIONE, 1996 = FRANCESCO COTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de'popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 201-209.

COTICELLI, 2003 = FRANCESCO COTICELLI, *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di F. COTICELLI – P. MAIONE, Napoli, Turchini Edizioni, 2003, pp. 455-509.

COTICELLI, 2015 = FRANCESCO COTICELLI, *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento (1726-1736): il teatro istrionico*, «Studi Pergolesiani», 9, 2015, pp. 765-778.

COULET, 1975 = HENRI COULET, *Marivaux romancier: essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Parigi, Colin, 1975.

COULET, 1975 (2) = HENRI COULET, *La Suite de Marianne de Madame Riccoboni et l'attribution des oeuvres anonymes et apocryphes*, «Travaux de linguistique et de littérature», XIII, 2, 1975, pp. 587-598.

COULET, 1991 = HENRI COULET, *Les lieux communs romanesques dans La vie de Marianne*, «Études littéraires», 1991, XXIV, 1, pp. 95-104.

COZZI, 2000 = GAETANO COZZI, *Note su Carlo Goldoni, la società veneziana e il suo diritto*, in ID., *La società veneta e il suo diritto. Saggi su questioni matrimoniali, giustizia penale, politica del diritto, sopravvivenza del diritto veneto nell'Ottocento*, Venezia, Saggi Marsilio, 2000, pp. 3-17.

CRIVELLI, 2000 = TATIANA CRIVELLI, *Pamela o la virtù ricompensata: metamorfosi settecentesche*, in L. BALLERINI, G. BARDINE e M. CIAVOLELLA, *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Convegno Internazionale AISLLI (Los Angeles, 6-9 ottobre 1997), Firenze, Cadmo, 2000, t. II, pp. 979-992.

CRIVELLI, 2002 = TATIANA CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda*». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno, 2002.

CROTTI, 1992 = ILARIA CROTTI, *Il genere come 'codice vuoto'*, in EAD., *Il viaggio e la forma. Giuseppe Baretti e l'orizzonte dei generi letterari*, Modena, Mucchi, 1992, pp. 43-62.

CROTTI, 2001 = ILARIA CROTTI, *Il romanzo in scena: «L'incognita» di Carlo Goldoni*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di E. SALA DI FELICE, L. SANNA e R. PUGGIONI, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 235-268.

CROTTI, 2003 = ILARIA CROTTI, *Margini del viaggio: tra Marivaux e Goldoni*, «Annali d'Italianistica», 20, 2003, pp. 137-159.

CROTTI, 2010 = ILARIA CROTTI, *Il 'romanzesco' e le sue epifanie nelle «Memorie Inutili» di Carlo Gozzi*, in S. COSTA e M. VENTURINI, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, pp. 195-212.

CUSSET, 1996 = CATHERINE CUSSET, *L'adresse au lecteur dans les préfaces de Marivaux*, in *Marivaux et les Lumières: l'homme de théâtre et son temps*, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence (4-6 juin 1992), par le Centre Aixois d'Etudes et de recherches sur le XVIIIe siècle, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 129-136.

DAL BORGO, 2012 = *Serenissimi teatri. Attività teatrale a Venezia tra legislazione e spettacolo (secoli XVI-XIX)*, catalogo della mostra, a cura di MICHELA DEL BORGO, Archivio di stato di Venezia, 2012.

DAL BORGO, 2014 = *Francesco Grisellini nei documenti dell'Archivio di Stato di Venezia*, a cura di MICHELA DAL BORGO, mostra documentaria 2014.

DE BERNARDIS, 2010 = ILENIA DE BERNARDIS, *Prassi traduttoria e origini del romanzo 'moderno' in Italia*, in S. COSTA e M. VENTURINI, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, pp. 221-228.

DE TONI, 1919 = GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Francesco Grisellini viaggiatore e naturalista veneziano del secolo decimottavo*, «Archivio di storia della scienza», I, 1919, pp. 1-27.

DEL GATTO, 2001 = ANTONELLA DEL GATTO, *La Pamela di Carlo Goldoni e la Marianna di Pietro Chiari*, in *SIT – Chaiers du Séminaire d'Italien*, «Studi di sintassi drammatica», num. spec., 2001, Neuchâtel, pp. 107-124.

DEL NEGRO, 1980 = PIETRO DEL NEGRO, *Venezia allo specchio. La crisi delle istituzioni repubblicane negli scritti del patriziato*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», CXCI, 1980, pp. 920-926.

DEL NEGRO, 1981 = PIETRO DEL NEGRO, *Il patriziato veneziano al calclatore*, «Rivista storica italiana», 93, 1981, pp. 838-848.

DEL NEGRO, 1984 = PIETRO DEL NEGRO, *La distribuzione del potere all'interno del patriziato veneziano del Settecento*, in *I ceti dirigenti in Italia in età moderna*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Udine, Del Bianco, 1984, pp. 311-337.

DEL NEGRO, 1989 = PIETRO DEL NEGRO, *Gasparo Gozzi e la politica veneziana*, in *Gasparo Gozzi: il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*. Atti del Convegno (Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986), Padova, Antenore, 1989, pp. 45-63.

DEL NEGRO, 1991 = PIETRO DEL NEGRO, *Sociabilità e massoneria nel Settecento a Venezia*, «il Vieusseux», *La massoneria e le sue forme della sociabilità nell'Europa del Settecento*, IV, 11 maggio-agosto 1991, pp. 147-166.

DEL NEGRO, 1993 = PIERO DEL NEGRO, *Giammaria Ortes, il patriziato e la politica di Venezia*, in *Giammaria Ortes. Un 'filosofo' veneziano del Settecento*, a cura di P. DEL NEGRO, *La linea veneta nella cultura Contemporanea*, Olschki, Firenze, 1993, pp. 125-182.

DELOFFRE, 1959 = FRÉDÉRIC DELOFFRE, *De Marianne à Jaco: les deux sexes du roman chez Marivaux*, «L'information littéraire», IX, 1959, pp. 185-192.

DELOFFRE, 1961 = FRÉDÉRIC DELOFFRE, *Le problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*, in *La littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression*, Paris, Presses Universitaires Français, 1961, pp. 115-129.

DELOFFRE, 1967= FRÉDÉRIC DELOFFRE, *Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage*, Paris, Colin, 1967.

DÉMORIS, 2002 = RENÉ DÉMORIS, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002.

DEROSAS, 1992 = RENZO DEROSAS, *La crisi del patriziato come crisi del sistema familiare. I Foscarini ai Carmini*, in *Studi veneti offerti a Gaetano Cozzi*, Venezia, Il Cardo, 1992, pp. 309-331.

DIDIER, 1980 = BÉATRICE DIDIER, *Narratrices et narrataires dans La Vie de Marianne*, in *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, vol. XIX nuova serie, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 153-171.

DIDIER, 1983 = BÉATRICE DIDIER, «La Vie de Marianne» ou le jeu de la reconnaissance, «Versants», 5, 1983, pp. 45-63.

DIDIER, 1987 = BÉATRICE DIDIER, *La voix de Marianne. Essai sur Marivaux*, Paris, J. Corti, 1987.

DIDIER, 1991 = BÉATRICE DIDIER, *La Société au miroir de Marianne*, in C. HENRI, J. EHRARD e F. RUBELLIN, *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, CNRS, 1991, pp. 73-85.

EMERY, 1987 = TED A. EMERY, *Goldoni's Pamela from Play to Libretto*, «Italice», vol. 64, n. 4, 1987, pp. 572-582.

EMERY, 1988 = TED A. EMERY, *Tom Jones on the italian stage: The Orfano Trilogy of Pietro Chiari*, «Studies in Eighteenth Century Culture», vol. 18, 1988, pp. 311-322.

FERRAND, 2002 = NATHALIE FERRAND, *Per una banca dati dei topoi romanzeschi*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi* (vol. IV), a cura di F. MORETTI, Einaudi, Torino, 2002, pp. 111-131.

FERRAND, 2011 = NATHALIE FERRAND, *Un roman plus philosophique que Cleveland? La Filosofessa italiana de l'Abbé Chiari (1753)*, in *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux XVIIe et XVIIIe siècles*, ed. par Colas Duflo, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Les éditions du CIERL, 2011, pp. 207-221.

FERRANTE, 1961 = LUIGI FERRANTE, *I comici goldoniani*, Bologna, Cappelli, 1961.

FERRONE, 2011 = SIRO FERRONE, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

FERRONE, 2014 = SIRO FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

FIDO, 1988 = FRANCO FIDO, *Il paradiso dei buoni compagni: capitoli di storia letteraria veneta: Ruzante, Calmo, Giancarli, Parabosco; Baretta, Chiari, Casanova, Goldoni; Noventa, Marin, Giotti, Pasolini*, Padova, Antenore, 1988.

FIDO, 1995 = FRANCO FIDO, *Goldoni e i proverbi*, in ID., *Le inquietudini di Goldoni: saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 23-43.

FIDO, 1995 (2) = FRANCO FIDO, *"L'école des oncle" e le ambiguità del lieto fine*, in ID., *Le inquietudini di Goldoni: saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 113-124.

FINETTO, 1988 = ANNAMARIA FINETTO, *La Pamela e La buona figliuola: il linguaggio patetico di Goldoni*, «Studi goldoniani», 8, 1988, pp. 107-136.

FRANCHETTI, 2001 = ANNA LIA FRANCHETTI, *Tra narrativa e teatro: luoghi dell'ibridazione nella letteratura francese*, Firenze, Alinea, 2001.

GALLETTI, 2016 = LORENZO GALLETTI, *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*, Firenze, Firenze University Press, 2016.

GALLOUËT-SCUTTER, 1989 = C. GALLOUËT-SCUTTER, *Marianne: tentation et paroles féminines*, in M. G. BADIR e V. E. BOSLEY, *Le triomphe de Marivaux: a colloquium commemorating the*

tricentenary of the birth of Marivaux, 1688-1988, Edmonton (Canada), Department of Romance languages, University of Alberta, 1989, pp. 106-114.

GENTILE, 1951 = ATTILIO GENTILE, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Libreria L. Cappelli, 1951.

GEVREY, 2012/13 = FRANCOISE GEVREY, *L'esthétique du plaisir dans La vie de Marianne et Le Paysan parvenu*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», vol. 112, 2012/13, pp. 561-575.

GIANFRANCESCHI VETTORI, 1985 = *Brescia nel Settecento*, Atti del IV Seminario sulla didattica dei beni culturali (gennaio-aprile 1981), a cura di IDA GIANFRANCESCHI VETTORI, Rezzato, Magalini, 1985.

GIAZOTTO, 1967 = REMO GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (1)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana bimestrale di cultura e informazione musicale», anno I, n. 2, luglio/agosto 1967, pp. 245-286.

GIAZOTTO, 1967 (2) = REMO GIAZOTTO, *La guerra dei palchi (2)*, «Nuova Rivista Musicale Italiana bimestrale di cultura e informazione musicale», anno I, n. 3, settembre/ottobre 1967, pp. 465-508.

GLIXON, 2008 = BETH L. E JONATHAN E. GLIXON, *Inventing the business of opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

GRONDA, 1993 = GIOVANNA GRONDA, *Da Corneille a Goldoni: ovvero piaceri e salute dispiaceri della menzogna*, «Annali d'Italianistica», 11, 1993, pp. 121-137.

GRONDA, 1995 = GIOVANNA GRONDA, *Goldoni, Marivaux e i teatri parigini*, in *Carlo Goldoni 1793-1993: atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994)*, a cura di CARMELO ALBERTI e GILBERTO PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 205-220.

GUCCINI, 1987 = GERARDO GUCCINI, *Dall'Innamorato all'autore. Strutture del teatro recitato a Venezia nel XVIII secolo*, «Teatro e storia», II, 2, ottobre 1987, pp. 251-293 [nuovamente edito in *Il teatro di Goldoni*, a cura di M. PIERI, Bologna, Il Mulino, 1993].

HARTMANN, 1996 = PIERRE HARTMANN, *La scansion du Pathétique*, in *Marivaux et les Lumières: l'homme de théâtre et son temps*, Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence (4-6 juin 1992), par le Centre Aixois d'Etudes et de recherches sur le XVIIIe siècle, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 71-79.

HENRY, 1961 = ALBERT HENRY, *L'expressivité du dialogue dans le roman*, in *Littérature narrative d'imagination: des genres littéraires aux techniques d'expression*, ed. Albert Henry, Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1961, pp. 3-19.

HERMAN-HALLYN, 1999 = *Le topos du manuscrit trouvé. Hommages à Christian Angelet*, a cura di JAN HERMAN e FERNAND HALLYN, Louvain-Paris, Peeters, 1999.

HERRY, 1988 = GINETTE HERRY, *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*, «Studi goldoniani», 1988, 8, pp. 137-158.

HERRY II, 2009 = GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, II, Venezia, Marsilio, 2009.

HERRY III, 2009 = GINETTE HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, III, Venezia, Marsilio, 2009.

HOLMES, 1988 = WILLIAM C. HOLMES, *Vivaldi e il teatro la Pergola a Firenze: nuove fonti*, in *Nuovi studi vivaldiani. Atti del convegno*, a cura di A. FANNA e G. MORELLI, Fondazione Giorgio Cini - Studi di musica veneta, «Quaderni vivaldiani», vol. 4, 1988, pp. 117-130.

HUET, 1975 = MARIE-HELENE HUET, *Le héros et son double: essai sur le roman d'ascension sociale au 18. siècle*, Paris, Corti, 1975.

HUNECKE, 1997 = VOLKER HUNECKE, *Il patriziato veneziano alla fine della Repubblica. 1646-1797 Demografia, famiglia, ménage*, Roma, Jouvence, 1997.

HUNECKE, 2004 = VOLKER HUNECKE, *Essere nobildonna nella Venezia del Sei e del Settecento*, in *Donne a Venezia: vicende femminili fra Trecento e Settecento*, a cura di S. Winter, Edizioni di storia e letteratura - Centro tedesco di studi Veneziani, Venezia-Roma, 2004, pp. 133-156.

JOÃO ALMEIDA, 2009 = MARIA JOÃO ALMEIDA, *Sacchi e Goldoni (un caso portoghese)*, «Problemi di critica goldoniana», numero speciale, Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni e Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi, XVI, 2009, pp. 213-223.

KEYMER-SABOR, 2001 = T. KEYMER E P. SABOR, *The Pamela Controversy. Criticism and Adaptations of Samuel Richardson's Pamela 1740-1750*, Londres, Pickering & Chatto, 2001.

KLIMOWICZ-ROSKOWSKA, 1986= MIECZYSLAW KLIMOWICZ e WANDA ROSKOWSKA, *La Commedia dell'Arte alla corte di Augusto III di Sassonia (1748-1756)*, «Memorie Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. XLI, fas. I, 1986.

KOLDERUP, 2011 = TRUDE KOLDERUP, *Le goût de l'inachèvement. Esthétique et narration dans l'œuvre de Marivaux*, Paris, L'Hasrmatan, 2011.

LAGRAVE, 1970 = HENRI LAGRAVE, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, 1970.

LANARO, 2010 = PAOLA LANARO, *La restituzione della dote. Il gioco ambiguo della stima tra beni immobili e beni mobili (Venezia tra Cinque e Settecento)*, «Quaderni Storici», n. 135, vol. 3, 2010, p. 752-778.

LANARO, 2012 = PAOLA LANARO, *Fidecommesso, doti, famiglia: la trasmissione della ricchezza nella Repubblica di Venezia (XV-XVIII secolo). Un approccio economico*, in *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, vol. 124, 2012, pp. 519-531, mis en ligne le 11 juillet 2013, consulté le 04 avril 2019 (<http://journals.openedition.org/mefrim/801>) [considero la versione online].

LANARO, 2017 = PAOLA LANARO, *Les stratégies patrimoniales familiales de l'élite vénitienne au XVIII siècle*, «Annales de Démographie Historique», vol. 2, 2017, pp. 151-172.

LARTHOMAS, 1972 = PIERRE LARTHOMAS, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, Colin, 1972.

LAVAGETTO, 1992 = MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

LEVI, 1967 = CARLO GOLDONI, *Memorie*, Prefazione e traduzione di E. LEVI, Torino, Einaudi, 1967.

LO CASTRO, 2010 = GIUSEPPE LO CASTRO, *La Filosofessa italiana. Note sul modello narrativo settecentesco*, in S. COSTA e M. VENTURINI, *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETS, 2010, pp. 251-257.

LOEHNER, 1882 = ERMANNON VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, parte I, «Archivio Veneto», XII, 45, 1882, tomo XXIII, parte I, pp. 45-65.

LOEHNER, 1882 (2) = ERMANNON VON LOEHNER, *Carlo Goldoni e le sue memorie. Frammenti*, parte II, «Archivio Veneto», XII, 47, 1882, tomo XXIV, parte I, pp. 5-27.

LORETELLI, 2005 = ROSAMARIA LORETELLI, *Dell'unità narrativa, ovvero la riflessione settecentesca inglese sul romanzo*, in U. OLIVIERI e R. LORETELLI, *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, Milano, F. Angeli, 2005, pp. 17-38.

LORETELLI, 2010 = ROSAMARIA LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

LORETELLI, 2011 = ROSAMARIA LORETELLI, *Henry Fielding e il laboratorio del romanzo. Dalle biografie criminali alla storiografia*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, a cura di R. LORETELLI e C. BORGHIERO, Atti del seminario di Ostuni, giugno 2007, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 45-64.

MALAVASI, 2001 = STEFANIA MALAVASI, *Una storia di streghe a Rovigo: il caso di Cecilia Grimani*, in *Inquisizioni: percorsi di ricerca*, a cura di G. PAOLIN, Università di Trieste, 2001, pp. 203-214.

MAMY, 1994 = SILVIE MAMY, *Le grands castrats napolitains a Vénise au XVIII^e siècle*, Liege, Mardaga Pierre, 1994.

MADRIGNANI, 2000 = CARLO A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia: il celebre abate Chiari*, Napoli, Liguori, 2000.

MANCINI-MURARO-POVOLEDO, [anno], [volume], [tomo] = FRANCO MANCINI – M. TERESA MURARO – ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio*, Venezia, Corbo e Fiore, 1985-1996.

MANGINI, 1973 = NICOLA MANGINI, *Per una storia dei teatri veneziani. Problemi e prospettive*, «Archivio Veneto», a. CIV, n. 135, ser. V, 1973, pp. 197-226.

MANGINI, 1974 = NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

MANGINI, 1986 = NICOLA MANGINI, *L'organizzazione teatrale a Venezia nel Settecento*, «ARIEL: Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul teatro italiano contemporaneo», anno I, n. 1, gennaio/aprile 1986, pp. 59-76.

MANGINI, 1986 (2) = NICOLA MANGINI, *Percorsi Bio-bibliografici*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986, pp. 39-48.

MANGINI, 1991 = NICOLA MANGINI, *Tramonto di un antico teatro veneziano (Dal S. Samuele al Camploy)*, «Archivio Veneto», 1991, n. 172, pp. 93-117.

MANTOVANI, 1979 = *Carlo Goldoni e il teatro di San luca a Venezia: carteggio inedito: 1755-1765*, con prefazione e note di DINO MANTOVANI, introduzione di N. MANGINI, Venezia, Marsilio, 1979.

MARCHI, 1986 = ARMANDO MARCHI, *Il mercato dell'immaginario*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986, pp. 77-113.

MARTIN, 2014 = CHRISTOPHE MARTIN, *Mémoires d'une Inconnue étude de La vie de Marianne de Marivaux*, Moint Saint Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

MATTOZZI, 1972 = IVO MATTOZZI *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 4, aprile 1972, pp. 95-153.

MATUCCI, 1991 = MARIO MATUCCI, *De la vanité à la coquetterie*, in C. HENRI, J. EHRARD e F. RUBELLIN, *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui*, Paris, CNRS, 1991, pp. 65-72.

MELCHIORI, 1942 = LUIGI MELCHIORI, *Lettere e letterati a Venezia e a Padova a mezzo il secolo XVIII da un carteggio inedito*, Padova, Cedam, 1942.

MELLONI, 1923 = NATALIA MELLONI, *Note sur Marivaux en Italie*, «Revue de Littérature comparée», III, 1923, pp. 109-111.

MIGGIANI, 1988 = MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Giovan Bertati impresario al Teatro di San Moisè (1779-1781)*, «Rassegna veneta di studi musicali», vol. 4, 1988, pp. 153-175.

MIGGIANI, 1990 = MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Il teatro di San Moisè (1793-1818). Con cronologia degli spettacoli*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 30, n. 1-3, 1990, pp. 5-213.

MIGGIANI-VESCOVO, 1993 = MARIA GIOVANNA MIGGIANI e PIERMARIO VESCOVO, *Uno scenario inedito di Pantalone bullo e Goldoni a Bagnoli*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1993, pp. 9-51.

MOLMENTI, 1890 = POMPEO GHERARDO MOLMENTI, *I vecchi teatri veneziani*, «Gazzetta Musicale di Milano», anno XLV, 2° semestre, 1890, pp. 677-679.

MONTINARO- PERRONE, 2011 = PINA MONTINARO e ANTONIETTA LOREDANA PERRONE, *Tre bugiardi: Alarcón, Corneille, Goldoni*, Roma, IBN, 2011.

MORMILE, 1989 = MARIO MORMILE, *L'italiano in Francia il francese in Italia: storia critica delle opere grammaticali francesi in Italia ed italiane in Francia dal rinascimento al primo ottocento; in appendice: repertorio cronologico delle opere grammaticali e lessicografiche italo-francesi dalle origini al primo ottocento*, Torino, Meynier, 1989.

MORMILE, 1993 = MARIO MORMILE, *Storia dei dizionari bilingui italo-francesi: la lessicografia italo-francese dalle origini al 1900: con un Repertorio bibliografico cronologico di tutte le opere lessicografiche italiano-francese e francese-italiano pubblicate*, Fasano, Schena Editore, 1993.

MOTTA, 1997 = ATTILIO MOTTA, *La voce 'romanzo' e dintorni nei lessici e nei dizionari settoriali ed enciclopedici del XVIII secolo*, «Lingua nostra», LVIII, 1997, fasc. 3-4, pp. 65-78.

MUSATTI, 1908 = CESARE MUSATTI, *Un opuscolo rarissimo diretto a Goldoni*, «Bollettino del bibliofilo italiano», gennaio, 1908.

MUSATTI, 1907 = CESARE MUSATTI, *Girolamo Medebach e il suo matrimonio con la Scalabrini*, «Ateneo veneto», XXX (1907), II, fasc. 3, pp. 283-90.

ORTOLANI, 1960 = GIUSEPPE ORTOLANI, *Settecento: per una lettura dell'ab. Chiari: Venezia 1905*, ristampa a cura di G. DAMERINI, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1960.

ORTOLANI, 1962 = GIUSEPPE ORTOLANI, *La riforma del Teatro nel Settecento e altri scritti*, a cura di G. DAMERINI, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1962.

PADOAN, 1983 = GIORGIO PADOAN, *L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità*, «Lettere italiane», vol. 35, n. 1, 1983, pp. 29-60.

PAGNINI, 2017 = CATERINA PAGNINI, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Firenze, Le Lettere, 2017.

PAVEL, 2002 = THOMAS G. PAVEL, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo. Le forme* (vol. II), a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 36-64.

PAVEL, 2015 = THOMAS G. PAVEL, *Le vite del romanzo: una storia*, traduzione di D. BIAGI e C. TIRINANZI DE MEDECI, a cura e con una postfazione di M. RIZZANTE, Milano, Mimesis, 2015.

PIERI, 1993 = MARZIA PIERI, *Dagli spettatori ai lettori: le edizioni*, in *Il Teatro di Carlo Goldoni*, a cura di EAD., Bologna, Mulino, 1993, pp. 263-93.

PIERI, 2009 = MARZIA PIERI, *Ancora su Goldoni tragico e tragicomico*, «Problemi di critica goldoniana», 2009, n. 16, pp. 193-212.

PIERI, 2013 = MARZIA PIERI, *La tragedia possibile secondo Goldoni e l'esperimento fallito delle nove Muse*, «Studi goldoniani», 2013, n. 2, pp. 99-129.

PIVA, 2011 = FRANCO PIVA, *Pamela in Francia*, I, Bari, Schena, 2011.

PIZZAMIGLIO, 1986 = GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Tra «libri di lettere» e teatro*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, atti del convegno *Un rivale di Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza editore, 1986, pp. 249-258.

PIZZAMIGLIO, 2015 = GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Giuseppe Antonio Costantini e il «libro di lettere» nella Venezia di metà Settecento*, «Quaderni Veneti», vol. IV, n. 2, dicembre 2015, pp. 289-302.

POLIN, 2008 = GIOVANNI POLIN, «Il mondo della luna» di *Goldoni-Galuppi: uno studio sulla tradizione settecentesca*, «Fonti Musicali Italiane», n. 13, 2008, p. 39-92.

PRETO, 1960 = *Francesco Grisellini nel Dizionario biografico degli italiani* a cura di PAOLO PRETO, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, LIX pp. 691-696.

PRINCIPATO, 1992 = AURELIO PRINCIPATO, *Dialogue romanesque et dialogue théâtral chez Marivaux*, in *Marivaux e il teatro italiano*, Atti del Colloquio internazionale: Cortona, 6-8 settembre 1990, a cura di MARIO MATUCCI, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 1992, pp. 87-98.

RAINES, 2005 = DORIT RAINES, *La famiglia e la storia del cognome: una microstoria nella longue durée*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», vol. 11, 2005, pp. 337-360.

RAINES, 2013 = DORIT RAINES, *La dote politica della sposa nei giochi di potere del patriziato veneziano*, in *Amicitiae pignus: studi storici per Piero Del Negro*, a cura di U. BALDINI e G.P. BRIZZI, Milano, Unicopli, 2013, pp. 401-420.

RICCI, 1888 = CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti, 1888.

RICCÒ, 2000 = LAURA RICCÒ, «*Parrebbe un romanzo*». *Polemiche editoriali e lingua i teatrali ai tempi di Goldoni*, Chiari, Gozzi, Roma, Bulzoni, 2000.

RIGOBELLO, 1984 = BRUNO RIGOBELLO, *Modi di intervento del capitale veneziano nel Polesine e l'insediamento agricolo dei Loredan, dei Corner, dei Badoer e dei Grimani*, in *Palladio e palladianesimo in Polesine*, Rovigo, Minelliana, 1984, pp. 21-35.

RIVARA, 1991 = ANNIE RIVARA, *Les Sœurs de Marianne: suites, imitations, variations, 1731-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1991.

RIVARA, 2002 = *La Traduction des langues modernes au XVIII^e siècle, ou «La Dernière Chemise de l'amour»*, Recueil préparé et présenté par ANNIE RIVARA, Honoré Champion, Paris, 2002.

ROUSSET, 1962 = JEAN ROUSSET, *Marivaux ou la structure du double registre*, dans ID., *Forme et signification, essais sur le structures littéraires, de Corneille à Claudel*, Paris, J. Corti, 1962, pp. 45-64.

ROUSSET, 1981 = JEAN ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie Jose Corti, 1981.

RUNTE, 1989 = ROSEANN RUNTE, *Romans dramatiques et théâtre romanesque: la stylistique marivaudienne*, in M. G. BADIR e V. E. BOSLEY, *Le triomphe de Marivaux: a colloquium commemorating the tricentenary of the birth of Marivaux, 1688-1988*, Edmonton (Canada), Department of Romance languages, University of Alberta, 1989, pp. 145-150.

RUSI, 1993 = MICHELA RUSI, *Un avversario veneziano di Baretti: Giuseppe Antonio Costantini*, a cura di M. CERRUTI e P. TRIVERO, *Giuseppe Baretti: un piemontese in Europa*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 237-252.

SAMBO, 2000 = ALESSANDRA SAMBO, *Figli adulterini o legittimati: il caso della dotazione di Elena Grimani 1797-1800*, «Acta Histriae», 8, 2 (X), 2000, pp. 479-490.

SANDERS, 1985 = HARRIS SANDERS, *The repertoire of a Venetian opera house (1678-1714)*, Harvard University, Ph.D 1985.

SANNIA NOWÈ, 1998 = LAURA SANNIA NOWÈ, *Scipione Maffei e il teatro ovvero: Della seduzione rinnegata*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento. Atti del Convegno (Verona 23-25 settembre 1996)*, a cura di G. P. ROMAGNANI, Verona, Consorzio editori veneti, 1998, pp. 495-526.

SELFRIDGE-FIELD, 2007 = ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

SELVATICO-LUCCICHENTI, 1997 = RICCARDO SELVATICO E FURIO LUCCICHENTI, *Cento note per Casanova a Venezia, 1753-1756*, Vicenza, Neri Pozza, 1997.

SCANNAPIECO, 1994 = ANNA SCANNAPIECO, «*Io non soglio scrivere per le stampe ...*»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni Veneti», per il Bicentenario goldoniano, 20 dicembre 1994, pp. 119-186.

SCANNAPIECO, 1994 (2) = ANNA SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di Critica Goldoniana», I, 1994, pp. 63-188.

SCANNAPIECO, 1994 (3) = ANNA SCANNAPIECO, *Alla ricerca di un Goldoni perduto: Osman re di Tunisi*, «Quaderni Veneti», per il Bicentenario goldoniano, 20 dicembre 1994, pp. 9-56.

SCANNAPIECO, 1995 = ANNA SCANNAPIECO, *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in «Problemi di Critica Goldoniana», II, 1995, pp. 281-92.

SCANNAPIECO, 1999 = ANNA SCANNAPIECO, «*...gli erarii vastissimi del Goldoniano repertorio*». *Per una storia della fortuna goldoniana tra Sette e Ottocento*, «Problemi di critica goldoniana», n. 6, 1999, pp. 143-238.

SCANNAPIECO, 2000 = ANNA SCANNAPIECO, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, «Problemi di critica goldoniana», VII, 2000, pp. 25-242.

SCANNAPIECO, 2007 = ANNA SCANNAPIECO, *Goldoni tra teoria e prassi del teatro comico (appunti proemiali)*, «Rivista di Letteratura italiana», 2007, XXV, n. 1, pp. 13-37.

SCANNAPIECO, 2008 = ANNA SCANNAPIECO, *Il bugiardo moltiplicato. Rappresentazioni della menzogna sulla scena goldoniana*, in *La Menzogna*, a cura di M.G. PROFETI, Firenze, Alinea, 2008, pp. 301-315.

SCANNAPIECO, 2012 = ANNA SCANNAPIECO, *Carlo Goldoni direttore e 'salarariato' dei suoi comici*, «Studi Goldoniani», IX, 2012, pp. 27-37.

SCANNAPIECO, 2014 = ANNA SCANNAPIECO, «*Caterina Bresciani, chi era costei?*». *Tragicommedia in tre atti con un prologo e un epilogo*, «Drammaturgia», XI, n.s., I, 2014, pp. 167-192.

SCANNAPIECO, 2014 (2) = ANNA SCANNAPIECO, *Noterelle gozziane ('in margine' al teatro di Antonio Sacco e Carlo Gozzi). Aggiuntavi qualche schermaglia*, «Studi goldoniani», XI, 3 n.s., 2014, pp. 101-123.

SCANNAPIECO, 2015 = ANNA SCANNAPIECO, *L'avventura teatrale dei coniugi Gozzi*, in *Gasparo Gozzi e la sua famiglia (1713-1786)*, a cura di M. PASTORE STOCCHI e G. PIZZAMIGLIO, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2015, pp. 163-191.

SCANNAPIECO, 2015 (2) = ANNA SCANNAPIECO, *I 'numeri' delle comiche italiane del Settecento. Primi appunti*, «Drammaturgia», XII, n.s., 2, 2015, pp. 109-128.

SCANNAPIECO, 2015 (3) = ANNA SCANNAPIECO, *Goldoni avant et après la lettre. Divagazioni proemiali*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, a cura di J. GUTIÉRREZ CAROU, Lineadaqua, Venezia, 2015, pp. 25-39.

SCANNAPIECO, 2019 = ANNA SCANNAPIECO, *Comici & Poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2019.

SCIULLO, 1976 = LUCIANA SCIULLO, *Pamela da Richardson a Goldoni*, «Quaderni di lingue e letterature», 1976, pp. 117-121.

SHAI, 2013 = MEITAL SHAI, *Villa Grimani Molin Avezzù at Fratta Polesini. Cosmological Themes in Decorative Programs of Sixteenth-Century Venetian Villas*, Dottorato di Ricerca “Teorie e Storia delle Arti”, XXIV ciclo, anno 2013, Università Ca’ Foscari di Venezia – Università Iuav di Venezia.

SPINELLI, 1882 = *Lettere di Carlo Goldoni e di Girolamo Medebach al conte Giuseppe Antonio Arconati-Visconti – Tratte dall’archivio Sola-Busca di Milano*, a cura di A. E. A. SPINELLI, Milano, Stabilimento G. Civelli, 1882.

STEWART, 1989 = PAMELA D. STEWART, *Lettere e azione teatrale nel Bugiardo*, in EAD., *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1989, pp. 143-159.

STORME, 1989 = JULIE A. STORME, *Sexual Politics in Le Paysan Parvenu and La Vie de Marianne*, in M. G. BADIR e V. E. BOSLEY, *Le triomphe de Marivaux: a colloquium commemorating the tricentenary of the birth of Marivaux, 1688-1988*, Edmonton (Canada), Department of Romance languages, University of Alberta, 1989, pp. 115-126.

TARGHETTA, 1988 = RENATA TARGHETTA, *I Liberi Muratori, di Francesco Grisellini*, in *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, Udine, Del Bianco, 1988, pp. 44-46.

TASSINI, 1961 = GIUSEPPE TASSINI, *Feste spettacoli divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*, II edizione con note, Venezia, Libreria Filippi Editrice, 1961.

TAVAZZI, 2010 = VALERIA TAVAZZI, *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, prefazione di Piermario Vescovo, Roma, Bulzoni editore, 2010.

TAVAZZI, 2011 = VALERIA TAVAZZI, *Allusività e pubblico del romanzo italiano del Settecento*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*. Atti del seminario della Società italiana di studi sul XVIII secolo, a cura di R. LORETELLI e C. BORGHERO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 151-164.

TAVAZZI, 2017 = VALERIA TAVAZZI, *Le Lettere scelte di Chiari e la discussione sul teatro*, in *Le carte false: epistolarità fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. FORNER, V. GALLO, S. SCHWARZE, C. VIOLA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 437-449.

THOREL-CAILLETEAU, 2002 = SYLVIE THOREL-CAILLETEAU, *La poesia della mediocrità, in Il romanzo. Temi, luoghi, eroi (vol. IV)*, a cura di F. MORETTI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 59-83.

TORCELLAN, 1969 = GIANFRANCO TORCELLAN, *Profilo di Francesco Grisellini*, in *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, Giappichelli, 1969, pp. 235-262.

URBAN, 2001 = LINA URBAN, *Note per Francesco Grisellini*, in *Per l’arte da Venezia all’Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, Monfalcone, Edizioni della laguna, 2001, pp. 513-519.

URODA, 2012 = SILVIA URODA, *“I due fratelli nimici”: proposta di lettura della tragicommedia di Carlo Gozzi*, «Quaderni veneti», vol. 1, 2012, pp. 121-166.

URODA, 2016 = SILVIA URODA, *Tra Mondo e Teatro: Gozzi critico di Goldoni ne «Il Teatro Comico all’Osteria del Pellegrino tra le mani degli Accademici Granelleschi»*, in *La letteratura della letteratura (I tomo)*, Atti del XV Convegno Internazionale della MOD (12-15 giugno 2013), a cura di A.M. MORACE e A. GIANNANTI, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 437-446.

VARESE, 1981 = CLAUDIO VARESE, *Per una proposta di confronto fra Goldoni e Marivaux*, in *Il teatro dell'Illuminismo*, a cura di ANDREA CALZOLARI, numero speciale di «Quaderni del teatro», XI, 1981, pp. 172-180.

VAZZOLER, 1997 = FRANCO VAZZOLER, *Per una rilettura della Pamela Fanciulla*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Corce*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 357-390.

VAZZOLER, 2007 = FRANCO VAZZOLER, *Antonio Collalto da Venezia a Parigi*, in *Carlo Goldoni et la France: un dialogue dramaturgique de la modernité (I)*, «Revue des études italiennes», LIII, 2007, 1-2, pp. 61-72.

VESCOVO, 1994 = PIERMARIO VESCOVO, «*La peinture des faiblesses*». *Libertà e «delicatezza insidiosa» nella Locandiera*, «Problemi di critica goldoniana», 3, 1994, pp. 299-317.

VESCOVO, 1995 = PIERMARIO VESCOVO, *La riforma nella tradizione*, in *Carlo Goldoni 1793-1993: atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994)*, a cura di CARMELO ALBERTI e GILBERTO PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto, 1995, pp. 137-155.

VESCOVO, 2001 = PIERMARIO VESCOVO, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in CROTTI-VESCOVO-RICORDA, *Il "Mondo Vivo". Aspetti de romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001.

VESCOVO, 2009 = PIERMARIO VESCOVO, *Le bugie con le gambe lunghe. (Alarcón, Corneille, Goldoni)*, «Rivista di Letteratura teatrale», n. 2, 2009, p. 9-30.

VESCOVO, 2012 = PIERMARIO VESCOVO, *Guardando verso la scena. Il teatro comico: una lettura*, «Studi Goldoniani», IX, n. 1, 2012, pp. 11-25.

VESCOVO, 2014 = PIERMARIO VESCOVO, *La 'terza parte' in commedia. Goldoni, la procedura penale, la triangolazione mimetica*, «Acta Histriae», vol. 22, n. 1, 2014, pp. 57-76.

VESCOVO, 2015 = PIERMARIO VESCOVO, *Que reste-t-il du marivaudage? Rivedendo Le false confidenze*, in *Toni Servillo. Oltre l'attore*, a cura di ROBERTO DE GAETANO e BRUNO ROBERTI, Roma, Donzelli, 2015, pp. 141-151.

VESCOVO, 2015 (2) = PIERMARIO VESCOVO, *A viva voce: percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

VESCOVO, 2016 = PIERMARIO VESCOVO, *Pietro Chiari, il teatro romanzesco e il romanzo teatrale*, «Studi goldoniani», XIII, 5, 2016, pp. 83-94.

VESCOVO, 2017 = PIERMARIO VESCOVO, *Goldoni: vacanze romane*, in *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, Roma, Vilella, 2017, pp. 365-382.

VESCOVO, 2017 (2) = PIERMARIO VESCOVO, *La lettera in commedia*, in *Le carte false: epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, a cura di F. FORNER, V. GALLO, S. SCHWARZE e C. VIOLA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 393-410.

VESCOVO, 2018 = PIERMARIO VESCOVO, *Conversazione e concerto (postilla programmatica)*, in S. BONOMI SIMONA e P. VESCOVO, «*In due si fanno l'opre famose*»: *il sodalizio Goldoni-Medebach (I)*, «Studi goldoniani», XV, 7, 2018, pp. 75-86.

VINTI, 1996 = CALUDIO VINTI, *Marivaux en Italie au XVIIIe siècle*, in *Marivaux et les Lumières. L'homme de théâtre et son temps*, Actes du colloque international, Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 261-270.

VIOLA, 2012 = CORRADO VIOLA, *Intervista ad Apostolo Zeno*, in *Il «Giornale de' Letterati d'Italia» trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, Atti del Convegno, Padova-Venezia-Verona, 17-19 novembre 2010, a cura di E. DEL TEDESCO, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012, pp. 259-269.

WEIL, 1986 = FRANÇOISE WEIL, *L'Interdiction du roman et la librairie*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986.

WEINRICH, 1976 = HARALD WEINRICH, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.

WEISS, 1973 = PIERO WEISS, *Goldoni poeta d'opere serie per musica*, «Studi goldoniani», n. 3, 1973, pp. 7-40.

ZAMBON, 1962 = MARIA ROSA ZAMBON, *Bibliographie du roman francais en Italie au 18. siecle: traductions*, Firenze-Sansoni Antiquariato, Paris-Didier, 1962.

ZANIOL, 1989 = ALESSANDRO ZANIOL, *Goldoni tra attori e personaggi: Maddalena e Giuseppe Marliani*, «Quaderni veneti», 10, 1989, pp. 133-168.

ZORZI-MURARO-PRATO-ZORZI, 1977 = *I Teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII): mostra documentaria e catalogo*, a cura di L. ZORZI-M.T. MURARO, G. PRATO, E. ZORZI, Venezia, La Biennale, 1971.

ZORZI, 1977 = LUDOVICO ZORZI, *Venezia: la Repubblica a teatro*, in *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 237-291.

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Simona Bonomi

matricola: 956243

Dottorato: Italianistica

Ciclo: XXXI

Titolo della tesi : "Scrivere le commedie in servizio del teatro". Carlo Goldoni, Pietro Chiari: contesto impresariale e testo romanzesco (Venezia, 1748-1753).

Abstract:

Nel mutamento del quadro teatrale sulla scena comica veneziana di metà Settecento, la critica ha sostanzialmente visto l'esito della riforma goldoniana, ma, senza nulla togliere al ruolo essenziale di Goldoni, il rapporto potrebbe essere invertito, ponendo il profondo rinnovamento drammatico a partire dall'impresa e dalla concorrenza teatrale, dalla capacità del poeta di affermarsi come 'autore di commedie', di reagire e di progettare con prontezza sul campo. In questo contesto si genera un profondo rinnovamento drammatico, che trova linfa dal dilagante modello del romanzo moderno e si sviluppa in rapporto con la tradizione repertoriale, a segnare non una rottura, ma una progressiva rigenerazione dal suo interno.

La ricerca desidera comprendere 'perché' la commedia romanzesca emerga proprio durante gli anni più significativi del rinnovamento comico (1748-1753) e chiarire quali siano state le imprescindibili spinte che hanno forgiato la proposta drammatica di Carlo Goldoni e di Pietro Chiari. Nella prima parte della tesi (*Il contesto impresariale*) si esaminano le principali vicissitudini dell'impresarie teatrali comiche veneziane, ovvero dell'impresa Medebach-Goldoni al Sant'Angelo, di quella Vendramin al San Luca, per concludere con quella Grimani al San Samuele e San Giovanni Grisostomo. Mentre la seconda (*Il testo romanzesco*) propone l'analisi e il confronto dell'elemento romanzesco in alcune opere di Chiari (*Il Dittico di Marianna*) e Goldoni (*Pamela, I due gemelli veneziani, L'Incognita, L'Avventuriere onorato e Il bugiardo*).

À la moitié du XVIII^e siècle sur la scène vénitienne, une nouvelle proposition répertoriale naît dans un cadre théâtral en complet changement, que la critique a depuis toujours scellé comme 'le résultats de la réforme comique italienne'.

Les bouleversements dans l'équilibre concurrentiel comique vénitien entre 1748 et 1753 provoque la naissance d'exigences déterminées d'entreprise et la capacité des poètes de s'affirmer comme 'auteur de comédies', de réagir et de projeter avec promptitude sur le champ. Ce contexte produit un changement dramatique profond, qui il trouve l'impulsion du modèle grandissant de roman moderne et se développe par rapport à la tradition répertoriale, non pas pour marquer pas une rupture, mais une régénération progressive de son intérieur.

La recherche désire comprendre le «pourquoi» de la naissance du goût romanesque dans la comédie vénitienne pendant les années plus significatives du renouvellement comique (1748-1753) et préciser quelles

ont été les impulsions essentielles qui ont su forger la proposition dramatique de Carlo Goldoni et de Pietro Chiari. Dans la première partie de la Thèse (*Le contexte d'entreprise*) nous avons examiné les principaux événements des entreprises théâtrales comiques vénitiennes, c'est-à-dire de l'entreprise Medebach-Goldoni au Sant'Angelo, de celle de Vendramin au San Luca, pour terminer avec celle de Grimani au San Samuele et San Giovanni Grisostomo. La deuxième partie (*Le texte romanesque*) propose l'analyse et la comparaison de l'élément romanesque dans quelques œuvres de Chiari (*La dilogie de Marianne*) et de Goldoni (*Pamela, I due gemelli veneziani, L'incognita, L'avventuriere onorato et Il bugiardo*).

In the Venetian scene of the mid-eighteenth Century and therein theatrical picture in its complete transformation, a new repertorial proposition catches on, sealed it by critics as "The outcome of the Italian Comic Reform". The upheaval in the competitive balance between 1748 and 1753 has raised specific entrepreneurship necessities as also the right for poets to assert themselves as "Authors of Comedies". In this context takes place a profound dramatic renewal, which finds new strength from the rampant model of the modern novel alongside the repertorial tradition, in order not to mark a rupture, but instead, a progressive regeneration from the inside.

The primary concern of this research is to determine the reason why romance comedy emerged right in the years of the most significance of the comic renewal (1748-1753) and secondly to state what were the essential pressures of whom forged the dramatic proposal of Carlo Goldoni and Pietro Chiari.

The first part of this research (The Business Context) is analysing the main vicissitudes of Comical theatrical Venetian Companies, such as: Medebach-Goldoni in Sant'Angelo, Vendramin in San Luca, Grimani in San Samuele and San Giovanni Grisostomo. The second part (the Romance text) depicts the analysis and comparison between the romance element in some works of Chiari (*Il dittico di Marianna*) and Goldoni (*Pamela, I due gemelli veneziani, L'incognita, L'avventuriere onorato e Il bugiardo*).

Firma dello studente
