VI
2019

VI, 2019
Prima e dopo Goldoni

Oh quante favole di me si scriveranno quand'io averò terminato di vivere! Se tante se ne dicono ora ch'io son vivo, e ragionevole il credere che dopo la mia morte si raddoppieranno [...]. Oh se di me moderno una Commedia compor dovessi, e se intrecciarla potessi con certi avvenimenti curiosi e particolari, un certo ch'ella mi riuscirebbe tenera, interessante, istruttiva, ridicola ancora, ma in qualche passo strana, iperbolica, e non credula!

(Carlo Goldoni, Prefazione a *L'avventuriere onorato*)

Ricorrendo, nel 2018, i dieci anni dalla scomparsa di Angela Paladini Volterra (1948-2008), studiosa di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso "La Sapienza" Università di Roma, si è voluto omaggiare la sua memoria con il presente volume di studi in suo onore: *Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo*. I contributi raccolti in questa silloge ruotano, infatti, tutti attorno ad un tema che è stato individuato e proposto dai curatori traendo ispirazione da uno dei filoni di ricerca più originali portati avanti dalla studiosa, ossia quello riservato a Carlo Goldoni "personaggio", cui la stessa ha dedicato uno dei suoi più importanti studi, pubblicato nel 1997, dal titolo *"Oh quante favole di me si scriveranno". Goldoni personaggio in commedia*.
Prima e dopo Goldoni. Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo accoglie, dunque, saggi di studiosi e studiose in cui l'universo del grande drammaturgo veneziano diviene un riferimento comparativo imprescindibile per affrontare trasversalmente la storia del teatro moderno e contemporaneo attraverso approcci transdisciplinari: dalla prospettiva storica alle influenze di Goldoni nella società, nella cultura e nelle arti, fino a testi e testimonianze dei protagonisti della scena contemporanea.

ISBN 978-88-3293-301-7

Euro 40,00

Prima e dopo Goldoni

Universitalia

Prima e dopo Goldoni
Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo
Studi in onore di Angela Paladini Volterra

a cura di
Rino Caputo, Luciano Mariti, Florinda Nardi

con la collaborazione di
Paola Benigni e Silvia Manciati

Universitalia

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Miscellanea di studi interdisciplinari

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana
Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico
Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)

PRIMA E DOPO GOLDONI
Fenomenologie, strategie e modelli del Teatro moderno e contemporaneo

STUDI IN ONORE DI ANGELA PALADINI VOLTERRA

a cura di
Rino Caputo, Luciano Mariti, Florinda Nardi

con la collaborazione di
Paola Benigni e Silvia Manciati

UniversItalia

Il presente volume è stato finanziato dal CLICI
Centro di Lingua e Cultura Italiana
Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»,
grazie al contributo della Famiglia Volterra.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Copyright 2019 - UniversItalia - Roma
ISBN 978-88-3293-301-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: Marco Antonio Dal Re, *Veduta della sala del Regio Ducal Teatro a Milano nel 1747*, Incisione.

INDICE

Premessa di Donatella Gavrilovich 9

Prima e dopo Goldoni di Florinda Nardi 11

I PARTE - PRIMA E DOPO GOLDONI

S. Locatelli, *Per un riesame della nozione di* teatrale *di Scipione Maffei* 19

V. Tavazzi, *Intorno al primo Goldoni: nuove considerazioni sugli intermezzi del Teatro San Samuele* 29

R. Ciancarelli, *Goldoni e i dilettanti romani. L'esperienza al Teatro Tordinona (1758-1759)* 43

R. Palmieri, *«Qui si sentono invero graziose malatie». Goldoni e la parodia del mondo medico nei drammi comici per musica* 53

P. Parenti, *Dalla* Pamela nubile *alla* Pamela maritata: *Carlo Goldoni, Pietro Chiari, Francesco Cerlone* 67

L. Bassi, *La lezione di Goldoni e il discorso amoroso nel* Così fan tutte *di Lorenzo Da Ponte* 81

S. Manciati, *1771-1849: visioni dalla scena de* Le bourru bienfaisant 89

G. Di Palma, *Goldoni tra i vastasi* 105

L. Mariti, *Parole incarnate. La scrittura performativa di Vittori Alfieri e la formazione dell'attore* 119

M. Teodonio, *La "commedia" è "Maestra de' costumi" e "Specchio del mondo". Belli e Goldoni* 133

II PARTE - INFLUENZE GOLDONIANE: TEATRO, CULTURA E SOCIETÀ

C. Carponi, Mirandoline: *un adattamento di Jacques Copeau per i Copiaus, da* La locandiera *di Carlo Goldoni* 143

D. Santeramo, *Gordon Craig: Carlo Goldoni e la scomparsa dell'attore creativo* 153

N. Massari, *Goldoni e la danza. Dalla critica settecentesca alle trasposizioni coreografiche nel Novecento* 165

G. La Rosa, *Temi e maschere goldoniane nella drammaturgia bontempelliana* 179

L. de Stasio, *Filologia, arte e politica nell'uso di Goldoni nella Spagna contemporanea* 191

P. Ranzini, *Il paradigma Goldoni nelle regie di Marivaux sulle scene italiane del Novecento* 201

D. Carelli, *Goldoni a Berlino Est. L'Arlecchino nudo e la maschera in* Capriccio Italiano *di Glauco Pellegrini* 221

P. Benigni, *La vedova Goldoni: dai* Mémoires *alla scena* 229

III PARTE - GOLDONI SULLA SCENA MODERNA E CONTEMPORANEA

G. Antonucci, *Goldoni sui palcoscenici italiani ed europei* 241

M. Giacobbe Borelli, *Frammenti di un discorso amoroso tra Luca Ronconi, Carlo Goldoni e la scena francese: la messa in scena de* La Servante aimante *a Parigi, Autunno 1987* 249

A. Favaro, *«… la fragilità dell'oggetto»:* Il ventaglio *di Luca Ronconi per i trecento anni dalla nascita di Carlo Goldoni* 267

IV PARTE - TESTI E TESTIMONIANZE DI SCENA

P. Puppa, *Notturno per attrice goldoniana. Donne di spirito-Donne di vapore* 285

R. Gabriele, La bottega del caffe'. *Racconto* 301

R. Baldassari, *Un po' come Goldoni: il Teatro per rileggere il Mondo alla luce dell'Arte* 309

S. Messina, *Se il teatro non si tenta. Appunti sulla messa in scena de* L'impresario delle Smirne 313

IN RICORDO DI ANGELA PALADINI VOLTERRA STUDIOSA DI GOLDONI

R. Caputo, *Culture del Teatro moderno e contemporaneo a dieci anni dalla scomparsa di Angela Paladini Volterra* 319

S. Laudadio, La serva amorosa *in chiave psico-pedagogica* 321

M. Zecchini, *Quale rilievo hanno o potrebbero avere* I rusteghi *in ambito socio-pedagogico?* 325

Abstract 329

Goldoni e i dilettanti romani. L'esperienza al Teatro Tordinona (1758-1759)

Roberto Ciancarelli

Tema di questo saggio è il soggiorno romano di Goldoni, le vicende di sette mesi tra novembre 1758 e luglio del 1759. Vicende che sono peraltro note, anzi arcinote. Sono documentate da Goldoni stesso nei *Mémoires*, e ancora nelle dedicatorie de *La vedova spiritosa*, de *La Pamela maritata*, de *La villeggiatura*, de *Il medico olandese*, degli intermezzi de *L'amore fra gl'inganni*[1]. Sono state analizzate in uno studio accurato di Franca Angelini (*Goldoni a Roma)* comparso tra i saggi de *Il teatro a Roma nel Settecento*[2], e sono state spesso recuperate e riannodate in diversi racconti storici.

Un susseguirsi di imprevisti, complicazioni, malintesi, di casi minuti e di piccole controversie che a prima vista potrebbero essere registrati (liquidati e accantonati) in un campionario di curiosità e aneddoti goldoniani, ma che in realtà racchiudono aspetti e nodi di storie teatrali significative. Racchiudono anche un nucleo di senso che riguarda da vicino le teorie recitative del tempo di cui proverò a dare conto.

---

[1] C. GOLDONI, *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre,* Paris, Duchesne, 1787, tome I, II (trad. it. di P. Bianconi, *Memorie,* Milano, Rizzoli, 2 voll., 1961). Per quanto riguarda le dedicatorie delle opere citate si veda *La vedova spiritosa*, in GOLDONI, *Nuovo teatro comico del signor avvocato Carlo Goldoni poeta A norma dell'edizione di Venezia*, t. VII, Bologna, Girolamo Corciolani ed eredi Colli a S. Tommaso d'Aquino, 1762; *La Pamela maritata, commedia di carattere in seguito della prima intitolata Pamela del celebre sig. avvocato Carlo Goldoni da rappresentarsi nel Teatro Capranica in Roma nel carnevale 1760,* Roma, Girolamo Mainardi 1760; *La villeggiatura*, in C. GOLDONI, *Nuovo teatro comico del signor avvocato Carlo Goldoni poeta A norma dell'edizione di Venezia*, cit., t. V, 1759; *Il medico olandese*, ivi, t. VI; Intermezzi per l'*Amore fra gl'inganni*: nel carnevale 1759 al Tordinona (il Cracas del 13 gennaio 1759 riporta *L'amore tra gl'inganni* come titolo degli intermezzi in musica de *La vedova spiritosa*).

[2] F. ANGELINI, *Goldoni a Roma*, in G. PETROCCHI (a cura di), *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 63-72.

Partiamo dai fatti. Nei *Mémoires,* che in questo mio saggio utilizzo nella traduzione italiana Rizzoli del 1961 curata da Piero Bianconi, a partire dal capitolo XXXV del secondo tomo, Goldoni ricapitola la sua avventura romana.

Nell'autunno del 1758 Goldoni riceve una lettera dal conte Ferdinando Giraud, facente funzione di impresario del Tordinona (i nomi delle persone coinvolte nelle faccende teatrali o extrateatrali di regola sono omessi nelle *Memorie,* ma l'identità dell'impresario del Tordinona la si può ricavare con buona approssimazione dallo studio di Maria Grazia Pastura Ruggiero sulle fonti del teatro romano del Settecento)[3]. La lettera del conte contiene la richiesta di scrivere testi per gli attori del Tordinona accompagnata dall'invito a soggiornare per un periodo congruo a Roma per curare e sovraintendere di persona agli allestimenti. Goldoni accetta la proposta, si tratta di sottoscrivere un vantaggioso contratto di 500 scudi[4], sistema i suoi affari teatrali a Venezia e in via preventiva, come sua abitudine, si preoccupa di ottenere informazioni sulla gestione del teatro e in particolare sugli attori, ovvero sulla *troupe* che lavora al Tordinona. È su questo punto in particolare che i suoi referenti romani si mostrano reticenti, eludono a più riprese le sue richieste di informazioni.

Goldoni tornerà a riflettere su queste omissioni nelle sue *Memorie,* come se, a posteriori, a cose fatte, fosse finalmente in grado di registrarle come segnali inequivocabili

[3] M.G. PASTURA RUGGIERO, *Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma*, in AA. VV., *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 505-588. Per quanto riguarda il teatro Tordinona, Pastura Ruggiero trascrive (*Notai del tribunale del governo*, vol. 49, cc. 576 ssg.) per l'anno 1758, dicembre 23, la seguente nota: «Il conte Ferdinando Giraud, per ordine del governatore e per far cosa grata al signor Lorenzo Santinoni, impresario del Tor di Nona, si impegna a soccorrere l'impresario per il pagamento degli artisti e operai». Non sembra convincente, al contrario confusa e arbitraria, l'ipotesi che il referente romano di Goldoni fosse il cardinal Rezzonico che, come attesta Goldoni nelle sue *Memorie*, lo aveva fornito di una lettera di presentazione per il Papa: «avevo una [lettera] del principe Rezzonico, nipote del papa reggente, per il cardinal Carlo Rezzonico suo fratello» (C. GOLDONI, *Memorie,* cit., p. 385), lettera che gli procura una visita privata con Sua Santità, nulla a che vedere però con il teatro Tordinona. Alcuni studiosi considerando la camera pontificia proprietaria del Tordinona e confondendo il luogo in cui sorge il teatro con il teatro e la sua gestione, accreditano il cardinale Rezzonico di un ruolo di impresario mai ricoperto. Goldoni nelle *Memorie* indica ripetutamente il conte (Giraud) come referente romano del Tordinona senza mai alludere ad alcun cardinale. In particolare, a proposito del suo arrivo a Roma, Goldoni testimonia che «il conte s'era impegnato a sostenere in quella capitale il teatro di Tordinona» (ivi, p. 382).

[4] ANGELINI, *Goldoni a Roma*, cit., p. 65.

che ha colpevolmente sottovalutato. Dà tuttavia conto dei suoi rovelli: se da una parte si sente rassicurato perché sa che i suoi lavori sono stati accolti in passato con favore a Roma, e al riguardo fa riferimento a *pièces* rappresentate con grande successo al Capranica, omettendo perfino di menzionare altrettanti successi ottenuti alla Pace e alla Pallacorda[5], insiste per avere notizie. Intende anche in questa circostanza assecondare la sua buona abitudine di sapere in anticipo tutto degli attori coi quali deve lavorare per poterli poi seguire al meglio da vicino. A seguito delle sue insistenti richieste arriva finalmente da Roma una risposta, o per meglio dire viene formalizzata una mancata risposta, gli viene riferito che nessuno, neppure l'impresario del Tordinona, sa quali saranno gli attori, l'unica cosa nota è che una parte di loro arriverà da Napoli per formare una compagnia mista con attori pescati nel mercato romano, in sostanza dilettanti locali che si cimenteranno insieme a comici napoletani[6].

Proseguiamo con la cronaca dei fatti. Goldoni ha deciso infine di rischiare e senza garanzie in compagnia della moglie parte per Roma. Il giorno stesso del suo arrivo il conte Giraud lo invita nella sua abitazione. La *troupe*, finalmente al completo, desidera conoscerlo. Lo sconcerto che scaturisce dall'incontro con gli attori Goldoni lo tramanda con queste parole: «Mi vesto, ci vado [...]. Dopo i complimenti d'uso mi rivolgo a colui che m'era più vicino e gli domando qual è la sua parte. Signore, mi dice con un tono d'importanza, io faccio il Pulcinella. Ma come signore, gli dico io: il Pulcinella? in napoletano?». Stizzito il Pulcinella replica che al pari di quel che capita dalle loro parti «come i vostri Arlecchini che parlano bergamasco o veneziano, son dieci anni che [da Pulcinella] senza vantarmi faccio le delizie di Roma». Senza aggiungere altro passa a presentare alcuni tra i suoi compagni, si fanno avanti il signor Francisco che fa da servetta e il signor Petrillo che fa le parti di madri e di persone gravi. Val la pena notare fin d'ora come Goldoni si soffermi in particolare su questi due attori specializzati nelle parti femminili tralasciando di menzionare il resto della compagnia. Goldoni prova a

[5] S. FRANCHI, *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. XCI.

[6] Non si tratta di un evento eccezionale: testimonianze relative a compagnie miste romane e napoletane risalgono perlomeno al 1659. A partire da questa data affiorano notizie su un repertorio di traduzioni dal teatro del *siglo de oro* contaminate dalla presenza delle maschere della Commedia dell'Arte che sono destinate a formazioni miste di attori spagnoli, napoletani e romani. Si veda a questo proposito quanto documentato in R. CIANCARELLI, *Vestire e adornare i testi, separare «aurum e sterquilinio». Annotazioni su rielaborazioni e adattamenti del repertorio spagnolo a Roma*, in F. ANTONUCCI e A. TEDESCO (a cura di), *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Firenze, Olschki, 2016, pp. 77-90.

spiegare agli attori che da tempo le maschere non vengono più utilizzate nel suo teatro. Il Pulcinella replica stizzito che loro non sono marionette che anzi hanno in dote «abbastanza spirito e memoria»[7] quanto basta e serve a buoni attori. Chiede piuttosto che sia Goldoni a far sapere lui qualcosa a proposito della sua commedia, faccia sapere di cosa si tratta. Costretto a fare di necessità virtù Goldoni cava di tasca, come scrive, il testo de *La vedova spiritosa*, la commedia scelta per il debutto e ne dà lettura. Al termine, eccezion fatta per il conte Giraud che mostra di gradire moltissimo, gli attori rinunciano a bella posta a esprimere pareri e glissano. Goldoni che pure ormai ha preso atto di una irreparabile incompatibilità, decide di procedere e dà ordine che vengano fatte le copie delle parti da distribuire. È ormai sicuro di aver commesso una sciocchezza colossale a venire a Roma e lo confessa a Giraud.

Il tempo della preparazione delle parti Goldoni lo trascorre lontano dalla compagnia a coltivare relazioni mondane e a visitare la città, entra pian piano, giorno dopo giorno, in confidenza con l'abate Pietro Poloni[8], l'ospite che lo fornisce di un alloggio prestigioso tra via dei Condotti e via del Corso dal quale potrà in seguito assistere agli eccessi del carnevale romano. Tuttavia, il capitolo XXXVIII delle *Memorie* si apre proprio con una descrizione delle prove. Per tentare di salvare un'impresa che gli appare disperata, per tentare di supportare gli attori, si è rimesso all'opera. Decide allora di presenziare alle prove. Si parte con la scena prima dell'atto primo de *La vedova spiritosa*: due giovani romani, un garzone di barbiere e un apprendista falegname hanno avuto dal Pulcinella assegnate le parti di donna Placida e donna Luigia[9] (altri attori *en travesti*, dunque). Lo sconcerto di Goldoni è a questo punto incontenibile: «Oh cielo! che declamazione esagerata! che goffaggine nei gesti! nessuna verità, nessuna intelligenza»[10].

Goldoni rinfaccia inutilmente agli attori il loro cattivo gusto e il Pulcinella capocomico reagisce secondo il solito dichiarando sprezzante: «Ognuno ha il proprio modo, signore, e questo è il nostro». Goldoni tenta un'ultima carta: ha già provveduto a convertire in prosa la sua *pièce*, ora poiché gli è chiaro che la commedia è troppo lunga la riduce di un terzo e senza troppi giri di parole spiega il motivo di tagli operati che sono stati fatti «per accorciare il supplizio di ascoltarla»[11], in sostanza per evitare di vederla

[7] GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 384-385.

[8] Ivi, p. 387.

[9] Ivi, p. 388.

[10] *Ibidem.*

[11] Ivi, p. 389.

recitata da quegli attori scombinati. Tutto ormai lascia prevedere un fallimento clamoroso al debutto della *pièce*, tutto lascia presagire che la cosa, dopo quel «pessimo preludio» come scrive Goldoni, sarebbe finita in un fiasco[12].

Le ragioni del fallimento de *La vedova spiritosa* e delle altre sue *pièces* destinate per contratto al Tordinona Goldoni le enumera nella lettera dedicatoria che precede *La Pamela maritata*, in cui scrive:

> Niuna delle opere ebbe l'onor di piacere, e mi convenne soffrire vederle precipitate sugli occhi miei. Pure (non avend'io il carico di crear cose nuove) scelsi quelle che avevano altrove felicemente incontrato, e faticai per ridurle migliori. Nulla valse per far del bene. Il Teatro vastissimo più adattato ai grandiosi spettacoli, che alle famigliari Commedie, facea sperdere tutte le azioni più delicate e più semplici. La situazione medesima, lontana troppo dal Mondo colto, ed a portata soltanto di barcaiuoli, di carbonai e di birri faceva si ch'ei s'empiesse di spettatori amanti del *Pulcinella*, e per conseguenza ignari della costumata Commedia. Gli Attori stessi, soliti a recitare o all'improvviso, o alla romanzesca, non aveano l'uso dei caratteri umani, sostenuti con verità e con natura. Le genti colte mi facean grazia di compatirmi, ma io con tutto ciò non avea ragione di contentarmi[13].

Torniamo per un'ultima volta al debutto de *La vedova spiritosa*. Alla prima Goldoni era andato da solo, la moglie che aveva intuito la possibilità di una catastrofe si era recata al Teatro d'Alibert. È la sera del 26 dicembre e Goldoni riannoda le sensazioni di quel debutto nelle sue *Memorie* con queste parole:

> Grande illuminazione, si stava per alzare il sipario, ma c'erano tutt'al più cento persone nei palchi e una trentina in platea. M'avevan detto che il Teatro di Tordinona era quello dei carbonai e dei marinai e che senza il Pulcinella, gli appassionati delle farse non ci sarebbero andati [...]. Si alza il sipario; compaiono i personaggi e recitano come alle prove. il pubblico si spazientisce, domanda Pulcinella, la commedia va di male in peggio. Io non ne posso più, sto per sentirmi male, domando al signor conte licenza di andarmene, lui acconsente graziosamente, anzi mi offre la carrozza. Lascio il Teatro Tordinona e vado a raggiungere mia moglie in quello di Aliberti[14].

[12] Ivi, p. 388.

[13] GOLDONI, *La Pamela maritata*, cit. (dedicatoria).

[14] GOLDONI, *Memorie,* cit., p. 389.

Sulla falsariga delle testimonianze di Goldoni, ragioni e responsabilità di quel fallimento vengono addebitate dagli studiosi, e in particolare da Franca Angelini, a quello che viene definito lo "scandalo" di un incontro con attori completamente impermeabili al teatro di Goldoni, attori che insistono sulla loro posizione e la impongono a un testo che presuppone una diversa messa in scena. Angelini addebita il fallimento alla scarsa professionalità di «comici dell'arte dilettanti» (definizione che a prima vista può lasciare perplessi ma che alla luce delle conoscenze sul teatro del Seicento romano affiorate negli studi recenti appare invece calzante e rivelatrice)[15].

Di sfuggita Angelini accenna, rispettando in qualche modo le velate allusioni, le reticenze di Goldoni al riguardo, alla questione del «tradimento del travestitismo», tradimento che riguarda una commedia con protagonista femminile come appunto è il caso de *La vedova spiritosa*, ma che ha a che fare più in generale nel teatro di Goldoni con valori e significati collegati alla presenza femminile, all'arte d'attrice che è perno essenziale della riformata commedia di carattere. *La donna di garbo*, non a caso la *pièce* che rappresenta il punto di partenza della commedia riformata, è pensata e composta per un'attrice come la Baccherini, un'attrice capace di sostenere diversi caratteri, come indica Angelini, «senza esterne trasformazioni, senza travestimenti»[16].

La diffidenza di Goldoni nei confronti dell'attore *en travesti* dunque non può che tramutarsi a Roma in scandalo e tradimento. Varrebbe allora la pena ricordare a questo proposito come la recitazione artificiosa dell'attore nei panni femminili che per Goldoni è sintomo di dabbenaggine e arretratezza teatrale e che è una consuetudine destinata a prolungarsi fino alla proclamazione della Repubblica romana, e che poi sarà ripresa e infine abolita soltanto con l'Unità, sia destinata nel volgere di pochi anni per uno strano cortocircuito della storia a tramutarsi nell'incanto e nel fascino che uno spettatore d'eccezione come Goethe sperimenta assistendo nel 1778 a Roma proprio a una *Locandiera* con Mirandolina *en travesti*. Su questa vicenda Ferdinando Taviani ha imbastito il racconto suggestivo dell'*onnagata* romano di Goethe. È l'attore *en travesti* che si spoglia di ogni intenzione caricaturale, di qualsivoglia sfumatura di ridicolo o grottesco e che è invece capace di accostarsi con i mezzi dell'arte (ovvero

[15] Si veda a questo riguardo quanto indicato in R. CIANCARELLI e L. MARITI (a cura di), *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento, Il teatro della città che recita. Con un «Campionario» di documenti inediti*, Dossier, parte terza, «Teatro e Storia», XXIX, 36, 2015, pp. 213-267 e in particolare la messa a punto e la documentazione critica della nozione di 'intera città che recita' per il teatro del Seicento romano.

[16] ANGELINI, *Goldoni a Roma*, cit., p. 68.

rinunciando alle scorciatoie dell'imitazione) a un'essenza sottile dell'energia femminile[17]. Varrebbe allora la pena qui accennare, come a una curiosa antinomia, anche al fatto che Carlo Goldoni aveva dato inizio al suo apprendistato teatrale esercitandosi proprio in una parte femminile in una compagnia di giovani diretta dal padre. Si trattava di una commedia intitolata *La sorellina di Don Pilone* allestita in una sala riadattata per l'occasione a teatro a palazzo Antinori a Perugia nell'estate del 1720[18].

Resta da ancora da annodare un ultimo filo che riguarda gli attori del Tordinona, «comici dell'arte dilettanti» specializzati in farse popolate di maschere romane e Pulcinella. Sono attori per i quali spesso non è possibile ricostruire e restituire un profilo, una identità. Attori ignoti, sconosciuti. Occorrerebbe domandarsi da quali tradizioni di anonimato provengano il garzone di parrucchiere, l'apprendista falegname che sono stati impiegati al Tordinona in un'impresa che supera di gran lunga le loro forze. Attori impreparati ad affrontare Goldoni, a misurarsi con il suo teatro, a differenza ad esempio di quanto a Roma poco dopo capiterà al Capranica per la messa in scena de *La Pamela maritata.*

Goldoni ricorda con compiacimento il risarcimento ottenuto con le sue *pièces* rappresentate in quel teatro:

> Volle la buona ventura che nel Teatro *Capranica* si rappresentassero nel tempo stesso delle Commedie mie già stampate, e che venissero colà a tal segno applaudite, che al fin delle recite sentivasi risuonare il nome del povero Autore per altra parte mortificato. Ciò era per me un giubbilo, un'esultanza, e guai se la Providenza non mi muniva di tal ristoro! Non avrei avuto in Roma gli onori che mi sono stati benignamente accordati, e sarei partito pieno di quel rossore cui gli uomini onorati non possono dissimulare. Fra le Commedie che furono nel suddetto Teatro rappresentate, fu estremamente felice la mia *Pamela*. Infatti fu egregiamente eseguita, distinguendosi sopra tutti un valoroso giovane, che facea la parte di *Milord Bonfil,* né io so d'avere veduto in Italia miglior Attore di lui[19].

Qui Goldoni fa riferimento ad un attore dilettante che ha competenze e capacità diverse rispetto a quelle degli attori della compagnia del Tordinona, un attore che può vantare un solido apprendistato, una formazione nei teatri dei collegi dove ha

[17] F. TAVIANI, *Goethe e la Locandiera*, in AA. VV., *Il teatro a Roma nel Settecento*, cit., pp. 201-214.

[18] GOLDONI, *Memorie,* cit., pp. 24-25.

[19] GOLDONI, *La Pamela maritata*, cit. (dedicatoria).

maturato e consolidato esperienze nelle parti di commedie e tragedie regolari. Due tipologie di attori che corrispondono a due differenti idee di teatro che si contrappongono in altrettanti teatri romani: il Capranica è in quegli anni la sede della nuova commedia regolare, un teatro con repertorio affidato a dilettanti di alto rango e frequentato da un pubblico composto, preparato, che è abituato a seguire con attenzione lo svolgimento delle *pièces*. Il Tordinona, come si è visto, è invece il teatro popolato da «birri, carbonari e marinai», è il teatro affidato a dilettanti di basso rango, che ospita spettacoli e attrazioni legate alle tradizioni popolari seicentesche, in particolare al repertorio di zingaresche e giudiate. Operine in cui i lazzi di Pulcinella (l'indiscusso primato romano di Pulcinella risale agli esordi del Seicento e viene ad essere sancito alla fine del secolo nelle opere di un Arcade come Sigismondo Capece) o le sciagurate parodie delle zingare, dei maghi, degli ebrei convivono con le invenzioni comiche dei norcini, di don Pasquale e delle nuove maschere romane.

Da quale tradizione di anonimato provengono dunque gli attori delle farse e delle pulcinellate del Tordinona? Per darne conto occorre risalire alle radici seicentesche del teatro romano e riferirsi ai livelli più umili e degradati dell'organizzazione teatrale cittadina. Per la concomitanza di casi fortuiti e di inaspettate opportunità proprio da questi ambienti scaturiscono gli impulsi decisivi alla modernizzazione e all'adeguamento del sistema teatrale romano a quello delle principali capitali teatrali europee (ovvero la regolarizzazione delle stagioni teatrali con un calendario che si prolunga oltre il tempo del carnevale).

Il ragazzo di bottega del parrucchiere, l'apprendista falegname impiegati nelle parti di donna Luigia e di donna Placidia sono gli eredi depositari di quelle consorterie impegnate fin dai primi decenni del Seicento ad allestire parodie sceneggiate in musica su carri trainati da buoi che percorrono le strade del carnevale romano, e che gradatamente rinnovano e trasformano gli spazi utilizzati per i loro allestimenti, botteghe, magazzini, depositi, in piccoli teatri cittadini.

I nomi di alcuni di questi attori spesso impiegati in ruoli femminili sono noti solo perché vengono registrati nelle cronache giudiziarie del tempo**.** Nomi di furfanti di strada, di umilissimi artigiani e commercianti, di popolani che si riuniscono in sodalizi per recitare assieme, un lignaggio miserabile che annovera personaggi come il calcolario Giovanni Bovacchio testimone a un processo nel 1666, un tal Bonifatio che vende reliquari, pescivendoli e fruttaroli, osti come Giulietto alli Monti, servi come Ambrogino o Giovannino la Sguzza implicati in processi per risse, schiamazzi e provocazioni, che tuttavia hanno a disposizione magazzini a Borgo, piazza Colonna, Campo de' Fiori, e a Trastevere che utilizzano per le loro iniziative teatrali. Affiorano

gradatamente da questi ambienti, da questo magmatico agglomerato del teatro popolare romano, nomi di impresari e capocomici, di attori e autori di commediole e farse che ottengono perfino l'onore delle stampe come nel caso del capocomico Scegazella legato della cosiddetta Conversazione della Botticella a Trastevere (un teatrino che perfino Cristina di Svezia non mancherà di frequentare) che dà alle stampe la farsa de *L'ebreo finto conte* nel 1697[20].

Per concludere un'ultima nota che riguarda ancora lo "scandalo" del Tordinona. Il vero scandalo dell'avventura romana di Goldoni non è legato soltanto allo scontro con attori che sfuggono alle regole e al controllo, ha a che fare piuttosto con la rivelazione di qualcosa di inedito e di inaspettato: è lo scontro con un teatro che conserva ancora le tracce dei suoi tratti distintivi originari, un teatro fatto da cittadini immediatamente individuabili e riconoscibili che si rivolge a un pubblico altrettanto riconoscibile di cittadini e la cui efficacia è garantita proprio dall'autoreferenzialità del contesto. Un teatro in cui le modalità stesse della relazione vengono ad essere influenzate e manipolate, in cui la percezione dello spettatore è distorta dalla dimensione famigliare dell'attore in un gioco di echi, interferenze, di sovrapposizioni, di continue risonanze con la vita quotidiana. Un teatro in cui la relazione riformata attore-personaggio (l'indivisibilità tra attore e personaggio), l'utopia dell'attore pienamente esaltato dal carattere comico, in cui carattere persona e ruolo scenico coincidono, così come concepito nelle teorie recitative del tempo, non può che essere di una palpabile impossibilità.

[20] CIANCARELLI, *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 104-129.