



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Musicologia e scienze dello spettacolo

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

«SEGRETI», «PIANELLE» E «CAMPANELLI».

SU ALCUNE MESCOLANZE FRA PROSA E MUSICA NEL TEATRO
ITALIANO DELL'OTTOCENTO.

Relatore

prof. David Douglas Bryant

Laureando

Filippo Bordin

Matricola 835512

Anno Accademico

2011 / 2012

INTRODUZIONE

Il ruolo privilegiato che il melodramma ha avuto nella storia culturale dell'Italia ottocentesca ha favorito la creazione del mito dell'opera romantica italiana trasformata nel paradigma del genere stesso; Rossini, Verdi e Puccini sono considerati i campioni del melodramma e le loro opere più famose sono viste come i simboli di questo tipo di spettacolo. *Il barbiere di Siviglia, L'italiana in Algeri, La Traviata, Aida, Tosca o Madama Butterfly* sono le opere italiane per antonomasia, esportate e conosciute in tutto il mondo come il prodotto più alto e rappresentativo di questo genere. Giovanni Morelli arriva a definire il melodramma italiano ottocentesco l'«archetipo del *made in Italy*»¹.

Lo studio di fonti d'archivio riguardanti alcuni teatri veneti, in particolare il Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, mi ha posto di fronte ad una realtà operistica ottocentesca ben più complessa ed articolata rispetto alla fermezza monolitica del mito dei grandi nomi e grandi titoli. Il mercato dei drammi romantici, dei compositori famosi, dei palcoscenici prestigiosi, si appoggiava su un piedistallo costituito da un sistema capillare di teatri e di spettacoli che per la loro vastità e diffusione non possono essere archiviati come fenomeni minori o marginali. Si ricorda qui lo studio condotto da Carlotta Sorba sul numero di edifici teatrali attivi nell'Italia ottocentesca²; nel censimento del 1868 se ne contavano 942, di cui almeno 613 costruiti dopo il 1815. L'ipotesi da cui si muove questo lavoro è che questa vastità di teatri, molti dei quali con capacità di poche centinaia di persone, vivesse di un sistema spettacolare diverso rispetto alla costosissima e magnificente opera ottocentesca. Tale sistema, basato principalmente su spettacoli

¹ GIOVANNI MORELLI, *L'opera in I luoghi della memoria. Simboli e miri dell'Italia unita* a cura di Mario Isnenghi, Roma-Bari, Laterza 1996, pp. 43-115.

² CARLOTTA SORBA, *Teatri, L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il mulino, 2001, pp. 22-33.

di prosa perché più economici e facili da produrre, produceva anche spettacoli musicali di vario genere per incontrare i gusti del pubblico.

Queste osservazioni preliminari lasciano intravedere un mondo di relazioni fra teatro d'opera e teatro di prosa che solleva diverse questioni in merito proprio al tipo di legame intercorso fra questi due distinti sistemi spettacolari. Allo scopo di dare una visione più ampia del fenomeno si è scelto, come punto di partenza e filo conduttore della ricerca, il sistema produttivo ed esecutivo della farsa musicale veneziana in un atto. La scelta di questo genere si giustifica con tre ragioni:

a) La nascita e lo sviluppo di questo tipo di spettacolo operistico si attuano a cavallo fra i secoli XVIII e XIX (dal 1792 al 1818); questo gli conferisce un'importanza notevole nella storia dell'opera in quanto collegamento fondamentale fra l'opera comica settecentesca e l'opera ottocentesca.

b) La sua origine e la sua evoluzione rappresentano un interessante caso di legame e reciproca influenza fra il teatro di prosa e il teatro d'opera; l'ispirazione a spettacoli di origine francese, la derivazione dei libretti da testi del teatro di prosa e la peculiare bravura mimico-attoriale dei cantanti di farsa sono i punti cardine attorno ai quali si è sviluppata la ricerca.

c) La diffusione di alcuni testi di origine farsesca nei repertori di alcune compagnie di attori attive dei teatri veneti durante il XIX secolo mostra un legame fra gli spettacoli musicali che riempivano le serate di prosa dei teatri ottocenteschi, di cui si è detto sopra, e il genere della farsa musicale veneziana.

Lo scopo di questo lavoro è quindi quello di documentare alcuni punti di contatto fra il teatro di prosa e il teatro d'opera nel XIX secolo seguendo la tradizione di alcuni testi fra i quali quelli richiamati nel titolo: *Il segreto*, *La pianella persa* e *Il campanello*. Gli strumenti utilizzati sono soprattutto testi dell'epoca, in versione originale o riedizioni moderne, che restituiscono frammenti di una realtà molto complessa. Si tratta in particolar modo di libretti a stampa, di repertori e di cronache; inoltre si è fatto ampio uso dei cataloghi e degli archivi on-line, che permettono di raccogliere una grande quantità di informazioni provenienti da diversi centri

italiani. La documentazione riguardante gli spettacoli in area veneta, riportata in appendice, è frutto di trascrizioni di fonti raccolte in vari archivi dei teatri veneti.

CAPITOLO 1. Farsa, storia di un «polisenso»

Quando Giovanni Morelli descrive il termine farsa come un «polisenso»¹ individua una difficoltà definitoria di un genere musicale causata dalla sovrapposizione semantica con riferimento a diverse realtà territoriali e diversi ambiti artistici.

Per arrivare a circoscrivere il fenomeno della farsa musicale in area veneziana, genere operistico che si diffonde a partire dagli anni '90 del XVIII secolo, è infatti necessario ricostruire dei contesti di utilizzo precedenti a questo periodo; in questo modo si potrà dar ragione delle molteplici facce di questa realtà spettacolare.

Prima di diventare un genere del teatro per musica, l'ambiente culturale in cui si diffonde e si afferma la farsa in un atto è quello del teatro in prosa italiano, da cui poi trarranno spunto i librettisti di farsa. Preziosissima testimonianza di questa realtà è la raccolta *Teatro moderno applaudito*, pubblicata in sessanta volumi mensili dall'editore Antonio Fortunato Stella dal luglio del 1796 al giugno del 1801; lo scopo di questa raccolta di pezzi teatrali era di fissare un repertorio di ciò che a quell'epoca il pubblico veneziano e non apprezzava del vivissimo teatro di prosa. Ognuno dei sessanta tomi comprende quattro lavori: una tragedia, una commedia, un dramma e, alla fine, una farsa. Nella classificazione per generi, a fianco di alcune categorie molto radicate nella tradizione teatrale, c'è quindi qualcosa di relativamente nuovo, a dimostrazione non solo del successo che la farsa ebbe in questo periodo storico, ma anche della sua riconosciuta particolarità

¹ GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande Ottocento*, in *I vicini di Mozart*, II, *La farsa musicale veneziana, 1750-1810*, a cura di Maria Teresa Muraro e David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 641-688.

rispetto ad altri generi. La tipologia editoriale della raccolta in questione fa intendere una certa dimestichezza del pubblico con questo tipo di spettacolo, oltre naturalmente ad un certo apprezzamento.

Parlo di un genere relativamente nuovo, perché proprio in uno dei volumi di questa raccolta si coglie una caratteristica innovativa ed identificativa della farsa in prosa degli anni a cavallo fra i due secoli che le fa guadagnare l'appellativo di «moderna»². Infatti nelle *Notizie storico-critiche* sopra *Le convulsioni*, la prima farsa pubblicata nella raccolta, il commentatore sente l'esigenza di dare una definizione di questo genere, e scrive: «La farsa, nel significato italiano d'oggi, che potremmo chiamare perciò moderna, è una breve commediola, formata d'uno o due atti, corrispondente alla *petite pièce* ossia commediola de' francesi, la quale può appartenere tanto al nobile, quanto al medio, come al genere comico inferiore; ben diversa per conseguenza a quel basso composto dagli antichi, che veniva così chiamato, e di certi moderni oltremontani ancora, in cui, come dice l'enciclopedista Marmontel, tutte le regole della decenza, del verisimile e del buon senso vengono violate, e che non possiamo paragonare che alle nostre commedie dell'arte»³.

Questa particolare farsa può essere presa ad esempio stilistico per tutte quelle pubblicate nella raccolta; si tratta di una breve commedia in prosa di Francesco Albergati Capacelli, in un solo atto suddiviso in 17 scene, la cui trama racconta i più tradizionali intrighi amorosi del teatro comico. Nell'esigenza di definire il genere, e di distinguerlo dai modelli precedenti, le caratteristiche principali che vengono sottolineate dal commentatore sono: la sua ispirazione a dei generici «*petites pièces*» francesi, ed il suo appartenere non solo al teatro comico inferiore ma anche al medio o al nobile teatro. Infatti una caratteristica comune a molte delle farse in questione è quella di essere traduzioni di componimenti francesi di varia natura, ma tutti di una durata relativamente breve e di soggetto spesso comico o parodico; dalla tradizione francese le farse in prosa ereditano anche un modo diverso di pensare il teatro comico che non è necessariamente di livello basso e che non deve essere privo di momenti tristi, personaggi in situazioni di disagio, o trame a tratti commoventi. Come rileva Emilio Sala⁴, infatti, la seconda farsa pubblicata dal *Teatro moderno applaudito* è la *Nina, ossia La pazza per amore* che circolava in

² Il rinnovamento che attua il teatro in prosa influisce anche sul teatro in musica e soprattutto sulla farsa musicale interamente cantata che potremmo definire «ad uso moderno»

³ *Teatro moderno applaudito* vol. 1.

⁴ EMILIO SALA, *Ascendenti francesi della «farsa moderna»*, in *I vicini di Mozart*, II, cit., pp. 551-565.

Italia del 1789 come commedia per musica di Giovanni Paisiello; questo testo è una traduzione della «comédie mêlée d'ariettes» *Nina ou La folle par amour* di Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières e Nicolas Dalayrac, e di questo genere francese si porta dietro una trama dal finale lieto, ma dallo svolgimento che di comico ha molto poco.

Verso la metà del XVIII secolo, in area veneziana si comincia a trovare il termine farsa accostato a spettacoli musicali, sia nei teatri di prosa sia in quelli d'opera.

Riporto qui una tabella in cui sono elencati, in ordine temporale, tutti gli spettacoli che i repertori, citando le intestazioni dei libretti, indicano come farsa dalla metà del secolo fino agli anni '90; nella terza colonna è specificato il tipo di spettacolo e, laddove fossero reperibili, l'elenco degli interpreti. Ci si limita volutamente all'ambito veneziano per rimanere all'interno del tema di questo lavoro⁵.

DATA	TITOLO	NOTE
1750	<i>Il Ciarlatano fortunato nelle sue imposture</i>	Farsa in musica in 2 parti, che va in scena come intermezzo al San Cassiano LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: ? INTERPRETI: MADAMA VIOLETTA Annunziata Garrani MONSIEUR FANFARONE Pietro Costantino Compassi FICCOTTO/vecchio villano Giovanni Leonardi MESCOLINA/figliuola di Ficotto Teresa Roffi ZOPINO/cocchiere di Fanfarone Giuseppe Guadagni
1750	<i>Il ladro convertito per amore</i>	farsa in musica in 2 parti, che va in scena come intermezzo al San Cassiano LIBRETTISTA: Tommaso Mariani COMPOSITORE: Giovan Battista Pergolesi INTERPRETI: Annunziata Garrani Pietro Costantino Compassi

⁵ Per la realizzazione di questa tabella sono stati usati, oltre al Sistema Bibliotecario Nazionale (SBN) e alla lettura diretta di alcuni dei libretti d'opera conservati nelle biblioteche veneziane o negli archivi digitali, il volume di TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani nel 1700*, Bologna, A. Forni, 1978 e *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli*, 2 voll, a cura di Roberto Verti, Fondazione Rossini, Pesaro 1996.

1763	<i>La donna girandola</i>	farsa giocosa per musica, in 2 atti; rappresentata come intermezzo di uno spettacolo di prosa al San Samuele LIBRETTISTA: Pietro Chiari COMPOSITORE: Salvatore Perillo INTERPRETI: PASQUETTA/contadinella Teresa Eberardi GERONZIO/vecchio villano Domenico Tibaldi SANDRINA/figlia di Geronz Angela De Santis IL DOTTOR SANSUGA Francesco Roselli LILLA/servente di Geronzio Rosa Vitalba CRISPINO/villano Antonio Marchesi
1763	<i>Il tesoro insidiato</i>	intermezzo a quattro voci, in 2 parti; rappresentato come intermezzo di uno spettacolo di prosa al San Samuele LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: G. Amadio Naumann INTERPRETI: BARONESSA PLACIDA De Santis, Angela MADAMA ISABELLA Vitalba, Rosa D. FABRIZIO Tibaldi, Domenico FURBINO Marchesi, Antonio
1768	<i>Orazio finto Schieson astrologo per amore</i>	«farsa ad uso francese con arie in musica» in 15 scene, rappresentato al San Samuele LIBRETTISTA: A.N. COMPOSITORE: Giovanni Giacomo Avanzini
1770	<i>La marenda alla Zuecca</i>	farsa giocosa per musica, in 22 scene, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Canevale LIBRETTISTA: Giovanni Dolfin COMPOSITORE: ?
1770	<i>La villeggiatura di Mestre</i>	farsa per musica, in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Carnevale LIBRETTISTA: Giovanni Dolfin COMPOSITORE: Salvatore Perillo
1771	<i>La serenata di Tartana</i>	farsa per musica, in 2 parti, rappresentata da «compagnia de' comici» con arie cantate, al San Cassiano in Carnevale LIBRETTISTA: Giovanni Dolfin COMPOSITORE: ?
1771	<i>La ritornata dalla villeggiatura di Mestre</i>	farsa giocosa per musica, in 2 parti, rappresentata da «compagnia de' comici» con arie cantate, al San Cassiano in Autunno LIBRETTISTA: Giovanni Dolfin COMPOSITORE: ?

1772	<i>La fiera</i>	farsa per musica, in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Canevale LIBRETTISTA: Giovanni Dolfin COMPOSITORE: ?
1772	<i>Le putte della Zuecca</i>	farsa per musica, in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Canevale LIBRETTISTA: Giovanni Dolfin COMPOSITORE: ?
1773	<i>Le finezze d'amore o sia La farsa non si fa ma si prova</i>	farsa giocosa per musica in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Autunno LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: Gennaro Astaritta
1773	<i>La costanza d'amore o sia l'inganno per necessità</i>	farsa giocosa per musica in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Autunno LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: ?
1773	<i>Amore in puntiglio</i>	farsa per musica in 3 atti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Autunno LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: Michele Pfeiffer
1774	<i>I cavalieri lunatici</i>	farsa per musica in 3 atti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in autunno LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: Giacomo Rust
1774	<i>Le nozze concluse alla Zuecca</i>	farsa per musica in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: ?
1779	<i>L'americano</i>	farsa per musica a quattro voci, in 2 atti, opera buffa rappresentata da cantanti, dopo uno spettacolo di prosa, al San Giovanni Grisostomo in Autunno. Ripresa di una farsa-intermezzo romana del 1772 LIBRETTISTA: ? COMPOSITORE: Nicolò Piccinni INTERPRETI: SILVIA/pastorella Marianna Turchi VILOTTO Nicola Ghelini DONNA AURORA Chiara Bianchi CAV. LISAURO Carlo Seramondi,

1779	<i>L'isola d'amor</i>	<p>farsa con arie in musica, in 2 parti, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Autunno. Ripresa da un intermezzo romano del 1766</p> <p>LIBRETTISTA: ?</p> <p>COMPOSITORE: Antonio Sacchini</p> <p>INTERPRETI:</p> <table> <tr> <td>NARDO/pescatore</td> <td>Pietro Majeroni, <cantante></td> </tr> <tr> <td>GIOCONDO/governatore</td> <td>Giuseppe Ignazio Ferrari</td> </tr> <tr> <td>BELINDA/fanciulla</td> <td>Angela Gagni</td> </tr> <tr> <td>MARINA/pescatrice</td> <td>Maria Lechini</td> </tr> </table>	NARDO/pescatore	Pietro Majeroni, <cantante>	GIOCONDO/governatore	Giuseppe Ignazio Ferrari	BELINDA/fanciulla	Angela Gagni	MARINA/pescatrice	Maria Lechini								
NARDO/pescatore	Pietro Majeroni, <cantante>																	
GIOCONDO/governatore	Giuseppe Ignazio Ferrari																	
BELINDA/fanciulla	Angela Gagni																	
MARINA/pescatrice	Maria Lechini																	
1780	<i>Le nozze di Mira</i>	<p>farsa con arie in musica, rappresentata da comici con arie cantate, al San Cassiano in Carnevale.</p> <p>LIBRETTISTA: ?</p> <p>COMPOSITORE: Angelo Cagni</p> <p>INTERPRETI:</p> <table> <tr> <td>TOFOLO/caffettiere</td> <td></td> </tr> <tr> <td>LAURETTA/locandiera</td> <td>Maria Lecchini</td> </tr> <tr> <td>POLISENA/pupilla</td> <td>Antonia Ferrari</td> </tr> <tr> <td>ROBERTO/amante</td> <td>Giuseppe Ignazio Ferrari</td> </tr> <tr> <td>SEMPITERNO/tutore</td> <td>Pietro Gusella</td> </tr> <tr> <td>IL CONTE LIPPA</td> <td>Pietro Majeroni</td> </tr> <tr> <td>MADAMA CORNELIA</td> <td>Angela Gagni</td> </tr> <tr> <td>CONTESSA GNAGNER</td> <td>Teresa Brendi Mariotti</td> </tr> </table>	TOFOLO/caffettiere		LAURETTA/locandiera	Maria Lecchini	POLISENA/pupilla	Antonia Ferrari	ROBERTO/amante	Giuseppe Ignazio Ferrari	SEMPITERNO/tutore	Pietro Gusella	IL CONTE LIPPA	Pietro Majeroni	MADAMA CORNELIA	Angela Gagni	CONTESSA GNAGNER	Teresa Brendi Mariotti
TOFOLO/caffettiere																		
LAURETTA/locandiera	Maria Lecchini																	
POLISENA/pupilla	Antonia Ferrari																	
ROBERTO/amante	Giuseppe Ignazio Ferrari																	
SEMPITERNO/tutore	Pietro Gusella																	
IL CONTE LIPPA	Pietro Majeroni																	
MADAMA CORNELIA	Angela Gagni																	
CONTESSA GNAGNER	Teresa Brendi Mariotti																	
1780	<i>L'arrivo a Burchiello da Padova a Venezia</i>	<p>farsa per musica a 5 voci, in 2 atti rappresentata da cantanti, dopo uno spettacolo di prosa, al San Giovanni Grisostomo in Carnevale.</p> <p>LIBRETTISTA: Gaetano Fiorio</p> <p>COMPOSITORE: Luigi Caruso</p> <p>INTERPRETI:</p> <table> <tr> <td>FIORINA locandiera</td> <td>Marianna Turchi</td> </tr> <tr> <td>RASPINO, locandiere</td> <td>Nicola Ghelini</td> </tr> <tr> <td>GUERINA/ moglie del cav.</td> <td>Chiara Bianchi</td> </tr> <tr> <td>IL CAVALIER DEL CANTO</td> <td>Carlo Seramondi</td> </tr> <tr> <td>MARMOTTA</td> <td>Paolo Toresani</td> </tr> </table>	FIORINA locandiera	Marianna Turchi	RASPINO, locandiere	Nicola Ghelini	GUERINA/ moglie del cav.	Chiara Bianchi	IL CAVALIER DEL CANTO	Carlo Seramondi	MARMOTTA	Paolo Toresani						
FIORINA locandiera	Marianna Turchi																	
RASPINO, locandiere	Nicola Ghelini																	
GUERINA/ moglie del cav.	Chiara Bianchi																	
IL CAVALIER DEL CANTO	Carlo Seramondi																	
MARMOTTA	Paolo Toresani																	
1780	<i>La finta cingara per amore</i>	<p>farsa per musica a 5 voci, in 2 atti rappresentata da cantanti, dopo uno spettacolo di prosa, al San Giovanni Grisostomo in Carnevale.</p> <p>LIBRETTISTA: Carlo Franchi</p> <p>COMPOSITORE: Pasquale Anfossi</p> <p>INTERPRETI:</p> <table> <tr> <td>IL BARONE ARSURA</td> <td>Ghelini, Nicola</td> </tr> <tr> <td>BEATRICE</td> <td>Turchi, Marianna</td> </tr> <tr> <td>GIOCONDO</td> <td>Seramondi, Carlo</td> </tr> <tr> <td>LENINA</td> <td>Bianchi, Chiara</td> </tr> </table>	IL BARONE ARSURA	Ghelini, Nicola	BEATRICE	Turchi, Marianna	GIOCONDO	Seramondi, Carlo	LENINA	Bianchi, Chiara								
IL BARONE ARSURA	Ghelini, Nicola																	
BEATRICE	Turchi, Marianna																	
GIOCONDO	Seramondi, Carlo																	
LENINA	Bianchi, Chiara																	

Come afferma Roberto Verti nel suo saggio *Repertorio, geografia e milieu*⁶, un primo punto geografico da cui far partire l'evoluzione del genere farsa è Roma, dove per la prima volta si trova l'uso di questo termine riferito al teatro musicale. Tuttavia qualsiasi tentativo di circoscrivere un termine di così lontana origine si scontra inevitabilmente con una doverosa mediazione delle fonti storiche, specchio di un contesto socio-economico in cui non era necessaria una rigida categorizzazione. Infatti egli scrive: «Termini quali *farsa, farsetta, intermezzo, burletta, operetta, commedia per musica, divertimento, azione* e persino *opera buffa* o *dramma giocoso* sono frequentemente impiegati come etichette intercambiabili»⁷. Per questa ragione potremmo dunque affermare che gli spettacoli che a Roma, verso la metà del XVIII secolo, venivano talvolta chiamati «farsa» si possano definire più puntualmente intermezzi musicali. Si tratta, infatti, di rappresentazioni che hanno lo scopo di intervallare alcune volte gli atti di un'opera seria, altre volte quelli di uno spettacolo di prosa. Non è nostro interesse qui approfondire il genere degli «intermezzi in musica»; ciò che interessa rilevare è che questo genere nasca in un momento di rinnovamento dell'opera comica che cerca nuove strade e nuove vie di espressione, richiamandosi talvolta, almeno dal punto di vista lessicale, al teatro di prosa. Si riconosca pertanto nella farsa-intermezzo un primo genere musicale che gravita attorno al succitato «polisenso»; uno spettacolo che nasce a Roma (per quanto l'ancor scarsa documentazione a disposizione lascia capire) ma vede altri importanti centri di produzione in Firenze (e, in generale, Toscana), Bologna e, naturalmente, Venezia.

Come si può dedurre dalla tabella, la prima testimonianza che troviamo di farse-intermezzo a Venezia risale al 1750, anno in cui assieme al dramma per musica di Galuppi su libretto di Pietro Chiari, *Alcimena principessa delle isole fortunate*, vengono dati due intermezzi definiti «farse in 2 atti» dai titoli *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture* e *Il ladro convertito per amore*. In questo caso si tratta di due diversi intermezzi comici che intervallano un dramma in musica.

Più tarde sono le due voci successive, di cui riporto la dicitura del catalogo di Wiel.

⁶ ROBERTO VERTI *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica in I vicini di Mozart*, II, cit., p. 599.

⁷ *Ibid.*

671. Il tesoro insidiato. Intermezzo a quattro voci, in 2 parti.

Poesia: (?). Musica: **G. Amadio Naumann** (secondo il catalogo ms. più volte citato).

Teatro *S. Samuele*. Ediz. Modesto Fenzo. *Carnovale*.

CANTANTI: Angela de Santis [*La Baronessa Placida*];
Rosa Vitalba [*Madama Isabella*];
Domenico Tebaldi [*D. Fabrizio*];
Antonio Marchesi [*Furbino*].

Questo intermezzo fu rappresentato dopo una farsa recitata da comici.

672. La donna girandola. Farsa giocosa per musica, in 2 atti.

Poesia: **Ab. Pietro Chiari**. Musica: **Salvatore Perillo**.

Teatro *S. Samuele*. Ediz. Modesto Fenzo. *Carnovale*.

CANTANTI: Teresa Eberardi [*Pasquetta*];
Domenico Tibaldi [*Geronzìo*];
Angela de Santis [*Sandrina*];
Antonio Marchesi [*Il Dottor Sansuga*];
Rosa Vitalba [*Lilla*];
Francesco Roselli [*Crispino*].

Anche questo intermezzo, come il precedente, fu rappresentato dopo una farsa recitata da comici; e piacque tanto che fu ristampato *con aggiunte* e ridotto a 3 atti.

8

Si tratta di due rappresentazioni musicali andate in scena entrambe nel 1763 al teatro San Samuele. Per la prima volta è esplicitato che il tipo di spettacolo venne rappresentato «dopo una farsa recitata da comici». A dimostrazione dell'intercambiabilità dei termini si può osservare che mentre entrambi gli spettacoli di prosa sono definiti 'farse', i pezzi musicati sono rispettivamente un «intermezzo a quattro voci, in due parti» e una «farsa giocosa per musica, in 2 atti». Se è chiaro, quindi, che il termine 'farsa' viene indistintamente usato sia per spettacoli in prosa sia per spettacoli in musica, una questione può sorgere dal confronto fra i due pezzi musicali, l'uno definito farsa l'altro intermezzo. Il confronto diretto dei due libretti evidenzia un certo legame formale fra i due, sia nella divisione in 2 atti/parti sia nel fatto che ad interpretarli siano gli stessi cantanti, i quali sono ingaggiati per l'intera stagione come interpreti di questo genere; ciò suggerisce che i due testi appartengono allo stesso circuito economico e che richiedono agli interpreti la medesima specializzazione. Per contro, il conteggio delle scene è di 15 per l'intermezzo e di 20 per la farsa; i personaggi sono 4 nell'intermezzo e 7 nella farsa; a differenza dell'intermezzo, la farsa prevede anche il coro. Se a questo si aggiunge la maggior 'completezza' del libretto de *La donna girandola*, che presenta un certo numero di didascalie, e una maggiore riconoscibilità, nello stesso libretto, di alcune sezioni, come i concertati di fine atto, si può

⁸ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani nel 1700*, cit., pp. 242-243.

riscontrare nella farsa uno spettacolo più articolato, maturo, vicino a canoni estetici che saranno propri della farsa musicale.

Questo tipo di farsa-intermezzo non si esaurisce con queste prime uscite ma si ritrova di nuovo nel 1779 al San Giovanni Grisostomo, dove va in scena *L'americano* con musiche di Piccini, il quale la riprese da una farsa-intermezzo data a Roma nel 1772. Lo stesso teatro, l'anno successivo, dà altre due farse-intermezzi: *L'arrivo a Burchiello da Padova a Venezia* su libretto di Gaetano Fiorio con musiche di Luigi Caruso, e *La finta cingara per amore* di Carlo Franchi e Pasquale Anfossi.

Ha un successo notevolmente superiore, ma limitato nel tempo, un altro tipo di spettacolo anch'esso chiamato farsa, che potrebbe rappresentare la terza faccia dell'immaginario «polisenso»: la «farsa ad uso francese con arie in musica»⁹.

La troviamo citata per la prima volta dal Wiel, in relazione al titolo *Orazio finto schieson astrologo per amore* che va in scena al San Samuele nel carnevale del 1768. A complemento di questa voce leggiamo: «in questo anno e nel passato si rappresentarono da Comici alcune farse ridicole, ma senza maschere; cantando arie in musica, benché fossero senza musica li recitativi. E le continuarono più d'una sera. Così fu rappresentata questa farsa, che è la sola stampata»¹⁰. Dal commento si deduce che questa fosse una pratica in uso già prima del 1768; tuttavia i repertori analizzati farebbero collocare la maggiore incidenza di spettacoli chiamati «farsa per musica» solo a partire dagli anni '70. Tali spettacoli sono descritti da Wiel come «componimento in prosa, recitato da comici con arie in musica». Il riferimento di ascendenza francese è alla *comédie mêlée d'ariettes* e al *vaudeville*, spettacoli comici in prosa arricchiti da arie cantate. Il repertorio, di grande diffusione in territorio francese, si inserisce all'interno del movimento di rinnovamento dello spettacolo comico in Francia e ha come esito la nascita dell'opéra-comique.

Nel corso degli anni '70 si crea il gusto per questo tipo di spettacolo nel quale un testo di prosa, sostenuto da attori, viene intercalato con interventi musicali. È chiaro però che, se di successo si tratta (successo che traspare dalla riproposizione annuale di questo tipo di spettacolo), il fenomeno è comunque limitato al teatro San Cassiano che, in quanto teatro in forte crisi

⁹ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani nel 1700*, cit., p. 273.

¹⁰ *Ibid.*

economica¹¹, si specializza nelle farse «ad uso francese» e ne fa un apprezzato corollario alla consueta stagione di spettacoli operistici; a ciò vanno aggiunti alcuni vantaggi sul piano economico, delle quali avremo modo di dire più avanti. La forma della farsa «ad uso francese» non è codificata e molto rigorosa, ma piuttosto libera. Per quanto riguarda la struttura e la divisione in atti o parti, i pochi libretti sopravvissuti sono in maggioranza bipartiti¹² (ma, per esempio, *Amore e puntiglio* ha un terzo breve atto, mentre *La marenada alla Zuecca* è pensato come un unico succedersi di ventidue scene). Per tutte le altre farse, il numero delle scene all'interno di ogni atto varia da dieci a quindici. Il numero dei personaggi è piuttosto costante; se si eccettua *La marenada alla Zuecca* con soli sei personaggi, tutti i testi ne hanno dagli otto ai dodici.

Nella lettura del libretto le parti cantate sono facilmente individuabili, in quanto caratterizzata da una metrica molto precisa e scandita, a differenza delle parti in prosa; i pezzi musicali sono, nelle maggior parte dei casi, arie solistiche, solitamente di presentazione del personaggio oppure di sconcerto o di gioia rispetto ad un fatto accaduto. Le uniche eccezioni sono costituite dai rari duetti, che nei libretti vengono segnalati dalla parola «duetto» in modo da poter chiaramente distinguerli dai dialoghi in prosa. Per nulla rari, ma piuttosto dei marchi di fabbrica di questo genere che derivano dalla tradizione dei drammi giocosi, sono i concertati di fine d'atto, ovvero pezzi d'assieme musicali che chiudono una serie di scene concatenate o la farsa stessa. Da segnalare anche la presenza del coro in buona parte dei libretti. Il coro interviene soprattutto in apertura della rappresentazione e, alcune volte, anche alla fine. Anche in questo genere, come abbiamo notato nelle farse-intermezzi, le didascalie sono piuttosto diffuse; *La marenada alla Zuecca*, che si prospetta come un vero esperimento, l'unico libretto fra quelli considerati in cui troviamo all'inizio un riassunto di tutti i cambi di scena.

Durante gli anni '80 non si trova traccia di alcun componimento che venga definito farsa in nessuno dei teatri veneziani; in particolare sembra sparire l'apprezzamento per le farse «ad uso francese». È in questa decade, come vedremo più avanti, che probabilmente matura la necessità di un rinnovamento dello spettacolo musicale comico.

¹¹ Sulla crisi del Teatro San Cassiano nel '700 vedi NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, pp. 98-104.

¹² Fra i titoli elencati nella tabella precedente quelli da me consultati attraverso gli archivi digitalizzati on-line di google.books.it e della Biblioteca Braidense di Milano sono: *Amore e puntiglio*, *Il ciarlatano fortunato*, *Il tesoro insidiato*, *La donna girandola*, *La fiera*, *La marenada alla Zuecca*, *La villeggiatura di Mestre*, *Ladro convertito per amore*, *Le nozze di Mira*, *L'isola d'amor*, *Rosina consolata* e *Serenata di Tartana*.

Il teatro San Cassiano, luogo di sviluppo della farsa «ad uso francese», in questo periodo torna ad ingaggiare compagnie di cantanti che impreziosiscano le serate di prosa con intermezzi musicali. Non sono chiamate farse in musica, ma come si è più volte fin qui rilevato, il termine intermezzo è spesso intercambiabile con il termine farsa. Se prendiamo per esempio *Rosina consolata ossia L'innocenza protetta*, che va in scena al San Cassiano nel 1781 nella stagione d'autunno, vediamo che si tratta di un intermezzo in due atti (il primo di nove scene, il secondo di dodici), rappresentato da quattro personaggi con caratteristiche molto simili a quelle dei personaggi delle farse-intermezzi. Alcuni dei principali interpreti di questi intermezzi sono cantanti presenti anche nelle farse-intermezzi al San Giovanni Grisostomo (per esempio, Paolo Toresani), e altri ancora sono gli stessi cantanti-attori coinvolti nell'interpretazione delle farse «ad uso francese» nello stesso teatro (per esempio, Angela Gagni). Questi legami di sostanza tra i vari tipi di spettacolo sono ben più probanti di qualsiasi somiglianza sul piano lessicale.

Parallelamente alla diffusione di questi nuovi generi – farsa-intermezzo e farsa «ad uso francese» – dagli anni '70 in poi non è raro trovare a Venezia delle messe in scena di drammi giocosi in due atti non collegati fra loro¹³; ne è un esempio *La novità*, dramma giocoso per musica in un atto, dato nella stagione autunnale del 1775 al San Moisè, al quale segue *L'italiano a Parigi*. Si tratta di fatto di drammi giocosi diversi, che però vengono messi in scena nella stessa sera come atti di uno stesso dramma. Nel carnevale del 1776, al San Benedetto, vengono dati assieme *Aristo e Temira* e *Orfeo ed Euridice* entrambi musicati da Ferdinando Bertoni, interpretati anche dagli stessi cantanti. Nello stesso anno, sempre a carnevale ma al San Samuele, viene rappresentato *Il barone di terra asciuta*, dramma giocoso per musica in 8 scene musicato da Giacomo Rust. Nel libretto, come riporta il Wiel, si legge: «Alfine di maggiormente divertire questo nobilissimo e rispettabile pubblico, s'è pensato in luogo di un'opera buffa di far appresentare due operette, come costumano i francesi. Una delle quali, per la ristrettezza del tempo, non ha potuto esser pronta, ma lo sarà dopo i tre primi dell'anno. Intanto si supplirà col primo atto dell'opera passata»¹⁴.

¹³ ROBERTO VERTI *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica in I vicini di Mozart*, II, cit., p. 606.

¹⁴ TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani nel 1700*, cit., p. 321

La pratica di comporre una serata associando più pezzi di breve durata si impone nel giro di pochissimi anni nel mercato veneziano, tanto da indurre una sostanziale modifica anche nei drammi giocosi di vecchio stampo, che passano dai canonici tre atti alla forma più apprezzata dei due atti.

A partire dagli anni '90, ogni singolo atto che compone il dramma giocoso prende definitivamente il nome di «farsa». Si può quindi vedere come nel corso delle poche decine d'anni che si sono fin qui ripercorse si sia creato il contesto sociale, economico e di gusto, ideale per la canonizzazione di questo genere, che tanto ha saputo prendere dal mondo e dalle professionalità del teatro di prosa, quanto ha saputo ispirarsi e inserirsi nella rivoluzione del il teatro d'opera comico.

Nel tentativo di stringere sempre più il cerchio definitorio di ciò che è stato il fenomeno della farsa, il «polisenso» da cui siamo partiti, ci si rende conto, a mio avviso, che i diversi generi fin qui elencati (farsa in prosa, farsa-intermezzo, farsa «alla francese», farsa tutta cantata), e che oggi classificheremmo come spettacoli diversi, in circuiti economici differenti, o addirittura come discipline/arti diverse, nella mente del pubblico dell'epoca dovevano apparire esattamente come manifestazioni di una stessa realtà artistico-spettacolare in continua evoluzione e alla continua ricerca del successo.

Dal 1792 l'idea di farsa che prevalse nella mente del pubblico è definibile come uno di quei brevi spettacoli, in un solo atto, interamente cantati – anche nei recitativi¹⁵ – che vennero messi in scena, generalmente in coppia per coprire l'intero arco di una serata, soprattutto nei piccoli teatri della città come il San Moisè o teatri in forte crisi economica come il San Benedetto¹⁶, ed in particolare nella stagione autunnale e di Carnevale. Non ci fu evidentemente interesse nel sottolineare alcune differenze fra i vari testi; per esempio le derivazioni testuali sono piuttosto varie, come vario è il genere (alto, medio o basso) a cui ogni singolo libretto si può ascrivere, ma si tratta in ogni caso di differenze che non creano disorientamento nel pubblico perché, in ognuno di

¹⁵ Alcune delle prime farse che vennero composte emularono la struttura della farsa «ad uso francese» mantenendo i recitativi in prosa; i compositori che tentarono questa via furono soprattutto Paër (*I molinari* e *Il matrimonio improvviso*) e Portogallo (*Lo spazzacamino principe* e *Rinaldo d'Aste*), ma l'abbandonarono quasi subito in favore di una farsa tutta cantata. Significativo il caso de *Il matrimonio improvviso* di Foppa/Paër dato al San Moisè nel 1794 con i recitativi in prosa e riadattato da Artusi nel 1801 per il teatro San Luca come farsa tutta cantata.

¹⁶ Sul finire del XVIII secolo il teatro San Benedetto entrò in una profonda crisi economica al punto che il 22 agosto del 1810 la famiglia Venier fu costretta a metterlo all'asta e venne acquistato da Giovanni Gallo. Vedi NICOLA MANGINI, *I Teatri di Venezia*, cit., pp. 211-217.

questi testi, si ritrova qualcosa di conosciuto che era famoso e apprezzato da tutti, e quindi in sé meritevole di attenzione.

Il rigoroso animo del censore Giuseppe Carpani, in una lettera del 12 dicembre 1804, lo porta a sentenziare: «Due erano i teatri per musica aperti al mio arrivo in questa città, ed ambedue buffi; [...] in ambedue non si rappresentano più che farse, ossia operette d'un atto solo. Quelle tanto celebrate opere buffe di due e tre atti [...] hanno dato luogo e non s'odono più. La mira di alcuni impresari di fare spesso delle serate piene con delle recite, e la speranza di riempire successivamente i teatri a minor spesa, li mosse ad introdurre le farse, le quali all'ultimo portarono un danno notevole anche alla musica buffa»¹⁷. Egli evidenzia alcune reali ragioni economiche favorevoli alla diffusione del genere della farsa tutta cantata; si trattava di spettacoli brevi, generalmente senza coro né comparse e con pochi cambi di scena. Se a questo si aggiunge la scelta attenta di puntare su testi che il pubblico già conosce ed ama, si palesano ragioni economiche che derivano dalla precaria situazione di alcuni teatri in questa fase storica; questo li spinse a produrre uno spettacolo molto meno dispendioso della costosissima opera seria, il quale, proprio nel suo potenziale successo di partenza, limitasse le perdite degli impresari e permettesse il sostentamento dei piccoli teatri. Questo sistema economico si reggeva sul contenimento dei costi, non solo attraverso la riduzione dell'apparato spettacolare ma anche e soprattutto attraverso riallestimento per molte repliche della stessa produzione; ogni titolo non solo rimaneva in cartellone molte sere, ma poi si trasferiva in altri teatri – sia a Venezia, che in città vicine come Padova, Vicenza, Verona o Udine – e in molti casi veniva riproposto nello stesso teatro anche in stagioni successive. Questo processo, per noi oggi così consueto, rappresentava una novità nel sistema produttivo dell'opera con conseguenze non solo economiche ma anche artistiche: i cantanti d'opera si formano un proprio repertorio riproposto in vari teatri, i quali in questo modo riducono il tempo delle prove prima della messa in scena di uno spettacolo, e quindi riducono ulteriormente i costi.

Per quanto riguarda le caratteristiche testuali dei libretti di farsa, ciò che li accomuna, oltre al fatto di trarre le storie dal teatro di prosa italiano o da spettacoli di origine francese, è lo sforzo fatto dai librettisti di raccontare sfruttando la ricchezza formale del teatro comico veneziano, e in particolare quello di Goldoni; le trame raccontate parlano, perlopiù, di giovani amori ostacolati da

¹⁷ GIUSEPPE CARPANI, *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, Minerva 1824, pp. 27-28.

vecchi padri o tutori, vecchi nobili che si invaghiscono di giovani ed astute fanciulle, lettere scoperte, inganni costruiti, travestimenti, scambi di persona e tutto ciò che possa arricchire la rappresentazione di sfiziose beghe domestiche. Un altro importante aspetto da rilevare nei libretti delle farse è la loro ricchezza nelle didascalie e nelle note per l'interpretazione, utili per regolare i riallestimenti di un testo; questa attenzione alla parte mimico-attoriale della rappresentazione è anch'essa un'importazione dal mondo francese¹⁸

Appare sempre più evidente che il sistema produttivo della farsa musicale fosse precisamente canonizzato e rispettoso delle regole che identificano il genere, indipendentemente dalla varia derivazione testuale o dalla classificazione in spettacolo basso, medio o alto. Anche i personaggi, come sottolinea Giovanni Morelli, non sono più inconfondibilmente identificati come seri o comici dal linguaggio che usano; la farsa è interpretata fondamentalmente da «gruppi di mezzi caratteri (in genere coppie) caratterizzati più che altro musicalmente»¹⁹, senza distinzioni basate sul rango sociale a cui ogni singolo personaggio appartiene.

Quando il giovane Gioacchino Rossini approda al teatro San Moisè nel 1810, all'età di soli diciotto anni, si cimenta in un genere la cui canonizzazione non lascia spazio a variazioni di qualsiasi tipo. Inoltre si consideri che i successi giovanili del compositore di Pesaro, in realtà furono il colpo di coda di un genere che, di lì a pochi anni, era destinato a sparire, sia per la chiusura dei piccoli teatri che per la sua incompatibilità con dei mutati canoni estetici che mal sopportavano la sua ristrettezza.

Rossini scrisse cinque farse nella sua carriera, fra il 1810 e il 1812. Ciò che stupisce è la perfetta sovrapposibilità della loro struttura, sintomo dell'appartenenza ad un modello molto ben definito.

¹⁸ L'attenzione mimico-attoriale degli spettacoli francesi è testimoniata dalle frequenti didascalie che arricchiscono i libretti dei vaudeville o delle comédie; questa caratteristica viene copiata dal teatro italiano proprio attraverso le traduzioni dal francese. Come esempio massimo di questa tendenza si pensi alla diffusione da metà ottocento delle disposizioni sceniche di un'opera, pubblicate dopo la prima. Anche in questo caso si tratta di una tradizione di origine francese, che viene adottata anche in Italia. È al teatro dell'Opéra di Parigi, infatti, che nasce l'esigenza di fissare la messa in scena di un'opera in modo da garantirne l'integrità nelle produzioni successive alla prima. Vedi DAVID ROSEN – MARINELLA PIGOZZI, *Un ballo in maschera*, Milano, Ricordi, 2002.

¹⁹ GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche in I vicini di Mozart*, II, cit., p. 642.

Il confronto fra le strutture delle cinque opere²⁰ mostra, infatti, come esse siano profondamente legate: il numero dei personaggi è per tutte di sei (tenore e, una seconda donna e tre buffi, o due buffi e un secondo tenore) con l'eccezione de *Il signor Bruschino*, che aggiunge due personaggi di secondo piano, e de *L'inganno felice* che ne ha cinque. Tutte le farse, come da tradizione, cominciano con la sinfonia tranne *L'occasione fa il ladro* dove viene accorpata all'introduzione che descrive una tempesta; anche la successione dei numeri musicali, arie, duetti e pezzi d'assieme mostra uno schema molto preciso (vedi tabella). L'analogia però più rilevante e curiosa è quella della durata; le farse durano tutte fra gli ottanta e i novanta minuti, lunghezza standard dell'atto di un'opera, un canone che Rossini rispetta categoricamente, al punto da aggiungere un'aria nel finale de *L'occasione fa il ladro* per compensare l'assenza della sinfonia iniziale e rispettare i tempi normali dello spettacolo.

La seppur limitata produzione di un genere così variegato sotto molti punti di vista acquista in poche stagioni una originalità caratteristica, attorno alla quale si canonizza in maniera molto precisa al punto che, anche verso a fine della sua parabola, non viene mai snaturata o alterata; ciò che la indentifica come farsa musicale veneziana rimane un modello insuperabile anche per Rossini sul quale costruisce un modello per le sue opere successive.

²⁰ Per un primo confronto delle strutture delle cinque farse rossiniane, cfr. in BRUNO CAGLI, *Le farse di Rossini*, in *I vicini di Mozart* cit., II pp. 633-640.

	IL CAMBIALE DI MATRIMONIO ²³ 3 Novembre 1810 Librettista: Gaetano Rossi	L'INGANNO FELICE 8 Gennaio 1812 Librettista: Giuseppe Foppa	LA SCALA DI SETA 9 Maggio 1812 Librettista: Giuseppe Foppa	L'OCCASIONE FA IL LADRO 24 Novembre 1812 Librettista: Luigi Privaldi	SIGNOR BRUSCHINO 24 Gennaio 1813 Librettista: Giuseppe Foppa
	Tobia <i>Basso</i> Luigi Raffanelli Fanni <i>Soprano</i> Rosa Morandi Edoardo <i>Tenore</i> Tommaso Ricci Slook <i>Basso</i> Nicola de Grecis Norton <i>Basso</i> Domenico Remoilini Clarina <i>Soprano</i> Clementina Lanari	Ormondo <i>Basso</i> Vincenzo Venturi Batone <i>Basso</i> Filippo Galli Tarabotto <i>Basso</i> Luigi Raffanelli Bertrando <i>Tenore</i> Raffaele Monelli Isabella <i>Soprano</i> Teresa Giorgio-Belloc	Giulia <i>Soprano</i> Maria Cantarelli Dormont <i>Tenore</i> Gaetano Dal Monte Lucilla <i>Soprano</i> Carolina Nagher Dorvil <i>Tenore</i> Raffaele Monelli Blansac <i>Basso</i> Nicola Tacci Germano <i>Basso</i> Nicola De Grecis	Don Eusebio <i>Tenore</i> Gaetano Dal Monte Berenice <i>Soprano</i> Giacinta Canonici Conte <i>Tenore</i> Tommaso Berti Alberto <i>Tenore</i> Tommaso Berti Parmenione <i>Basso</i> Luigi Pacini Ernestina <i>Soprano</i> Carolina Nagher Martino <i>Basso</i> Filippo Spada	Gaudenzio <i>Basso</i> Nicola de Grecis Sofia <i>Soprano</i> Teodolinda Bruschino Pr <i>Basso</i> Luigi Raffanelli Bruschino Fg <i>Tenore</i> Gaetano Dal Monte Florville <i>Tenore</i> Tommaso Berti Poliziotto <i>Tenore</i> Gaetano Dal Monte Filiberto <i>Basso</i> Nicola Tacci Marianna <i>Soprano</i> Carolina Nagher
1	Sinfonia	Sinfonia	Sinfonia	«Sinfonia e Introduzione» Frema in cielo il nembo irato (Parmenione, Martino, Alberto)	Sinfonia
2	Introduzione Non c'è il vecchio sussurrone (Norton, Clarina, Mill)	Introduzione e Duetto Cosa dite! (Tarabotto, Isabella)	Introduzione Va', sciocco, non seccarmi! (Giulia, Germano, Lucilla)	Aria Che sorte, che accidente (Parmenione)	Introduzione Deh, tu m'assisti, amore (Florville, Marianna, Sofia)
3	Duetto Tornami a dir che m'ami (Edoardo, Fanni)	Aria Qual tenero diletto (Bertrando)	Duetto Io so ch'hai buon cuore (Giulia, Germano)	Aria Vicino è il momento (Berenice)	Duetto Io danari vi darò! (Florville, Filiberto)
4	Aria Grazie, grazie! (Slook)	Aria Una voce m'ha colpito (Batone)	Aria Vedrò qual sommo incanto (Dorvil)	Quintetto Quel gentil, quel vago oggetto (Parmenione, Ernestina, Alberto, Berenice, Eusebio)	Cavatina Nel teatro del gran mondo (Gaudenzio)
5	Terzetto Darei per sì bel fondo (Slook, Fanni, Edoardo)	Terzetto Quel sembiante, quello sguardo (Bertrando, Tarabotto, Isabella)	Quartetto Sì che unito a cara sposa (Blansac, Giulia, Germano, Dorvil)	Aria D'ogni più sacro impegno (Alberto)	Terzetto Per un figlio già pentito (Gaudenzio, Bruschino, Florville)
6	Aria Anch'io son giovane (Clarina)	Aria 'Tu mi conosci (Ormondo)	Aria Sento talor nel core (Lucilla)	Duetto Voi la sposa? (Parmenione, Berenice)	Recitativo e Aria Ah, donate il caro sposo (Sofia)
7	Duetto Dite presto dove sta (Mill, Slook)	Duetto Và taluno mormorando (Batone, Tarabotto)	Recitativo e Aria Il mio ben sospiro e chiamo (Giulia)	Aria Il mio padrone è un uomo (Martino)	Aria Ho la testa o è andata via? (Bruschino)
8	Recitativo e aria Vorrei spiegarvi il giubilo (Fanni)	Aria Al più dolce e caro oggetto (Isabella)	Aria Amore dolcemente (Germano)	Recitativo accompagnato e Aria Voi la sposa pretendete (Berenice)	Duetto È un bel nodo (Gaudenzio, Sofia)
9	Finale Porterò così il cappello (Mill, Slook, Clarina, Fanni, Norton, Edoardo)	Finale Tacita notte amica (Batone, Isabella, Tarabotto, Bertrando, Ormondo)	Finale Dorme ognuno in queste soglie (Giulia, Germano, Dorvil, Blansac, Dormont, Lucilla)	Finale Quello, ch'io fui, ritorno (Parmenione, Ernestina, Eusebio, Alberto, Berenice, Martino)	Finale Ebben, ragion, dovere (Gaudenzio, Bruschino, Florville, Sofia, Marianna, Filiberto, Bruschino figlio)

²³ Tabella ricostruita sulla base dei libretti e degli spartiti di ogni singola opera, e alle informazioni presenti in Bruno Cagli, *Le farse di Rossini*, in *I vicini di Mozart*, II, cit., II pp. 633-640.

CAPITOLO 2. Le derivazioni testuali della farsa veneziana

Nel suo saggio, Emilio Sala dispiega una breve serie di citazioni tratte dalle notizie storico-critiche che accompagnano le farse pubblicate nel *Teatro moderno applaudito*; come egli stesso esplicita, sembra che al pur vago e indefinito genere della farsa, termine che fagocita qualsiasi pezzo teatrale d'un solo atto, sia concesso come solo «statuto ancillare» e unico «valore specifico» quello di dipendere unicamente dal rimaneggiamento di qualcos'altro.

Si è già rilevato in precedenza il contesto economico all'interno del quale sorge questo genere, e quali vantaggi esso potesse apportare alla gravosa situazione finanziaria in cui versavano i piccoli teatri veneziani. La stessa precaria condizione economica sembra essere la giustificazione più convincente dell'osservazione fatta da Sala; la farsa rappresentava un'operazione commerciale economica e di sicuro successo, o perlomeno di sicura attrattiva. Ciò che colpiva l'attenzione del pubblico erano proprio gli echi che questi spettacoli sapevano evocare fin dal titolo, oltre che naturalmente dai grossi nomi che andavano a scomodare. Non doveva passare inosservato ad un cittadino veneziano una locandina che pubblicizzava una farsa dal titolo *La locandiera*, in cui non era celato il riferimento goldoniano.

Per questa peculiare caratteristica ho deciso di raccogliere qui tutti i titoli di farsa «ad uso moderno» che andarono in scena nei teatri veneziani nei venti anni della sua diffusione, dal 1792 al 1818, indicando, laddove fosse possibile farlo, le origini testuali del libretto della farsa, e ripercorrendone i successivi rimaneggiamenti.¹

¹ Le fonti utilizzate nel redigere questa tabella sono state di vario genere: Dizionari ed enciclopedie, repertorio, cataloghi cartacei ed informatici, studi specifici.

	TITOLO	LIBRETTISTA/COMPOSITORE	TEATRO, STAGIONE	FONTI TESTUALI E RIUTILIZZI
1.	<i>Nina, ossia La pazza per amore</i>	Carpani-Lorenzi/ Paisiello	San Moisè 1792 Carnevale	[VdM] <i>Nina ou La folle par amour</i> , comédie mêlée d'ariettes di Marsollier/Dalayrac, Parigi 1786 [VdM] <i>Nina ossia La pazza per amore</i> , farsa in prosa, tradotta da Pietro Adolfati, Venezia San Luca 1788 [VdM] <i>Nina ossia La pazza per amore</i> , ballo, Venezia San Moisè 1789
2.	<i>Il convitato di pietra</i>	?/«di vari celebri maestri»	San Cassiano 1792 Carnevale	
3.	<i>L'ultimo che si perde è la speranza</i>	?/Marcello da Capua	San Cassiano 1792 Carnevale	
4.	<i>I molinari</i> ²	Foppa/Paër	San Moisè 1794 Carnevale	[SBN] <i>I molinari in Marsiglia</i> , balletto che accompagna un dramma giocoso Bertati/Paisiello Venezia 1777
5.	<i>Il fornaro</i> (GrO)	Foppa/Paër	San Moisè 1794 Carnevale	

[GrO] *The New grove Dictionary of Opera*, 4 voll., London-New York Macmillan Press Limited – Grove Dictionaries Inc., 1992. [Its] *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli*, 2 voll, a cura di Roberto Verti, Fondazione Rossini, Pesaro 1996. [Tma] *Il teatro moderno applaudito*, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796-1801. [VdM] *I vicini di Mozart*, II, cit. [Vnm] Biblioteca Nazionale Marciana, Catalogo per autori e titoli dei testi di rappresentazioni teatrali che recano la collocazione "DRAMMATICHE". [C2000] EMILIO SALA, *I due prigionieri ossia una burla fortunata del genere «à sauvetage»*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna Venezia 10-12 aprile 1997*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 201-214. [Mangini] *Teatro Malibràn: Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001. [Sbn] Catalogo on-line del Servizio Bibliotecario Nazionale [Gol] CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, 14 voll, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1955-1969.

² Questa farsa fu rappresentata «alla francese».

6.	<i>Il matrimonio improvviso</i> ³	Foppa/Paër	San Moisè 1794 Carnevale	[GrO, vol3] Venezia 1794, poi Parma 1801 conosciuto come <i>I due sordi</i> [SBN] <i>Il matrimonio improvviso</i> , farsa di Albergati Capacelli, Venezia (pub. 1797) [VdM] <i>Il matrimonio improvviso</i> , farsa in musica, Foppa-Artusi/Paër, Venezia San Luca 1801
7.	<i>La serva padrona</i>	Federici/Paisiello	San Moisè 1794 Carnevale	[SBN] <i>La serva padrona</i> , intermezzo di Federico/Pergolesi, Napoli 1733
8.	<i>L'amante statua</i>	Valli/Piccinni	San Cassiano 1794 Carnevale	[SBN] <i>La scuola olandese, ossia L'amante in statua</i> , ballo, Venezia San Moisè 1796
9.	<i>L'amor geloso</i>	?/Martini	San Moisè 1794 Carnevale	
10.	<i>Lo spazzacamino principe</i> ⁴	Carpani/Portogallo	San Moisè 1794 Carnevale	[GrO vol3] <i>Il principe, il barone spazzacamino, Der Schornsteinfeger Peter, oder Das Spiel des Ohngäafahr</i> , Singspiel Auenbrugger/Salieri, Vienna 1781 [SBN] <i>Le ramoneur prince</i> comédie, Pompigny, comédie-proverbe, Maurin de Pompigny, Parigi 1784 [SBN] <i>Lo spazzacamino principe</i> , commedia in musica, in 2 atti Foppa/Tarchi, Monza 1790 [VdM] <i>Lo spazzacamino principe</i> , commedia per musica, farsa moderna alla francese, Foppa/Portogallo San Moisè 1794

³ Questa farsa fu rappresentata «alla francese».

⁴ Questa farsa fu rappresentata «alla francese» assieme al *Rinaldo d'aste*.

				[VdM] <i>Lo spazzacamino</i> , farsa in prosa, Venezia San Cassiano 1797
11.	<i>Rinaldo d'Aste</i> ⁵	Foppa/Portogallo	San Moisè 1794 Carnevale	[C2000] <i>Renaud d'Ast</i> , comédie mêlée d'ariettes Barrè/Dalayrac, Parigi 1787 [GrO vol3] <i>Rinaldo d'Aste</i> , commedia per musica in 2 atti tradotta dal francese, Monza 1789, Carpani/Dalayrac.
12.	<i>I capricci</i>	Foppa/Trento	San Benedetto 1795 Carnevale	
13.	<i>I raggiri fortunati</i>	Chiari/Nasolini	San Benedetto 1795 Carnevale	<i>Li raggiri fortunati</i> , dramma giocoso, Greppi/Robuschi, Bologna 1792
14.	<i>L'avventuriere</i>	Mazzolà?/ Portogallo	San Moisè 1795 Carnevale	
15.	<i>La pianella persa, ossia La veglia dei contadini</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1797 Carnevale	[C2000] <i>La matinée et la veillée villa-geoises, ou Le Sabot perdu</i> , comédie en vaudevilles, Piis/Barrè, Parigi 1781 [C2000] <i>La veglia dei contadini, ossia La pianella persa</i> , tradotta dal francese, Firenze 1789
16.	<i>Il duello per complimento</i>	?/Cimarosa	San Moisè 1797 Autunno	
17.	<i>Il medico di Lucca</i>	Bertati/Nasolini	San Moisè 1797 Autunno	[MANGINI-BIGGI] <i>Il medico di Lucca</i> , dramma giocoso per musica in un atto, Bertati/Cimarosa, Venezia, San Giovanni Grisostomo 1800

⁵ Questa farsa fu rappresentata «alla francese».

18.	<i>Il segreto</i>	Foppa/Mayr	San Moisè 1797 Autunno	[VdM] <i>Le secret</i> , comédie mêlée d'ariettes Hofman/Solié, Parigi 1796 [VdM] <i>Il segreto</i> , farsa in prosa, tradotta da Antonio Piazza, Venezia San Cassiano 1797 [VdM] <i>Il segreto</i> , ballo, Venezia San Moisè 1808
19.	<i>La fiera</i>	?/Fioravanti	San Samuele 1797 Autunno	
20.	<i>Le donne cambiate</i>	Foppa/Portogallo	San Moisè 1797 Autunno	[C2000] <i>Le diable à quatre, ou La double métamorphose</i> , opéra-comique di Sadeine, musique parodiée, Parigi 1756 [C2000] <i>Le diable à quatre, ou La double métamorphose</i> , Sédeaine/Gluck, Vienna 1759 [GrO vol3] <i>Poche ma buone ossia Le donne cambiate</i> , Foppa/ Paër, opera buffa in 2 atti, Vienna 1800 (successivamente in Italia in 1 atto) [GrO vol3] <i>Poche ma buone ossia La moglie ravveduta</i> , farsa comica in 1 atto, De Gamerra/ Paër, Teatro Valle di Roma estate 1813
21.	<i>L'intrigo della lettera</i>	Foppa/Mayr	San Moisè 1797 Autunno	[C2000] <i>L'intrigue épistolaire</i> , commedia Fabre d'Eglantine, 1791 [C2000] <i>L'intrigo dei biglietti, ossia Chi più guarda meno vede</i> , traduzione di Piero Adolfati pubblicata nel 1805.
22.	<i>La maschera fortunata</i>	Foppa/Portogallo	San Moisè 1798 Carnevale	

23.	<i>Gli umori contrari</i>	Bertati/Nasolini	San Cassiano 1798 Estate	
24.	<i>Amore e paura</i>	Rossi/Trento	San Benedetto 1798 Autunno	
25.	<i>Che originali!</i>	Rossi/Mayr	San Benedetto 1798 Autunno	[VdM] <i>La musicomanie</i> , comédie di Audinot, Francia 1779 [VdM] <i>La mélomanie</i> , comédie mêlée d'ariettes Grenier/Champein, Parigi 1781 [VdM] <i>La musicomania</i> , farsa in prosa, Venezia San Giovanni Grisostomo 1796
26.	<i>Fedeltà ed amore alla prova</i>	Foppa/Gazzaniga	San Moisè 1798 Autunno	
27.	<i>Furberia e puntiglio</i>	Foppa/Da Capua	San Moisè 1798 Autunno	
28.	<i>Il finto stregone</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1798 Autunno	
29.	<i>La madre virtuosa</i>	Foppa/Portogallo	San Moisè 1798 Autunno	[C2000] <i>La bonne mère</i> , commedia di Florian, Parigi Théâtre de Société 1785 [C2000] <i>Marianne, ou La bonne mère</i> , opéra-comique, Marsollier/Dalayrac, Parigi 1796 [C2000] <i>Marianna, ossia La buona madre</i> , traduzione in prosa di Domenico Bresciani, Venezia 1797
30.	<i>Le tre orfanelle</i>	Bertati/Da Capua	San Benedetto 1798 Autunno	
31.	<i>L'equivoco in equivoco</i>	Foppa/Portogallo	San Moisè 1798 Autunno	
32.	<i>La principessa filosofa</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1799	[C2000] <i>La principessa filosofa</i> , dramma giocoso, Sografi/Budrazzi, Venezia San Benedetto 1794

33.	<i>Amor ingegnoso</i>	Mazzolà/Mayr	San Benedetto 1799 Carnevale	
34.	<i>L'ubbidienza per astuzia</i>	Mazzolà/Mayr	San Benedetto 1799 Carnevale	
35.	<i>La semplice, ovvero La virtù premiata</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1799 Carnevale	[C2000] <i>La buona figliola</i> , dramma giocoso, Goldoni/Piccinni, 1760
36.	<i>Maestro di Ballo</i>	Foppa/Paër	San Moisè 1799 Carnevale	
37.	<i>Muto per astuzia</i>	Foppa/Da Capua	San Moisè 1799 Carnevale	
38.	Non Irritare le donne ossia Chiamantesi filosofo	Foppa/Portogallo	San Moisè 1799 Carnevale	
39.	<i>Il Sarto di Milano</i>	Rossi/Fiocchi	San Samuele 1799 Primavera	
40.	<i>Gli opposti caratteri</i>	Foppa/Nasolini	San Samuele 1799 Autunno	[C2000] <i>Olivo e Pasquale</i> , commedia di Sografi, ed. Venezia 1797 [C2000] <i>Gli umori contrari</i> , dramma giocoso in 2 atti, Bertati/Nasolini, Venezia San Cassiano 1798
41.	<i>Il contravveleno</i>	Foppa/Gardi	San Benedetto 1799 Autunno	[Vnm] <i>Il contravveleno</i> , commedia di Parmenio Bettoli, Milano 1872.
42.	<i>Labino e Carlotta</i>	Rossi/Mayr	San Benedetto 1799 Autunno	
43.	<i>L'accademia di musica</i>	Rossi/Mayr	San Samuele 1799 Autunno	[Tma] <i>L'accademia di musica</i> , commedia di Albergati Capacelli, 1797

44.	<i>L'apparenza inganna</i>	Filistri/Mosca	San Moisè 1799 Autunno	[Vnm] <i>L'apparenza inganna</i> , commedia di Marco Strasaldo, Trieste 1792
45.	<i>L'avarò</i>	Foppa/Mayr	San Benedetto 1799 Autunno	[Gol] <i>L'avarò</i> , commedia in un solo atto di Carlo Goldoni, Venezia 1756 [Its] <i>L'avarò</i> , dramma giocoso, musica Bertati/Anfossi 1775 autunno [Its] <i>L'avarò</i> , musica di Paisiello 1785 Estate
46.	<i>L'uomo di quarant'anni</i>	Sografi/Trento	San Moisè 1799 Autunno	
47.	<i>Amore e dovere</i>	Bertati-Scotes/Mosca	San Moisè 1800 Carnevale	[SBN] ridotto a farsa da un dramma originale di Bertati [SBN] <i>Amore e dovere</i> , melodramma di 3 atti, Rossi/Mercadante
48.	<i>Annetta ossia la virtù trionfa</i>	Artusi/Farinelli	San Samuele 1800 Carnevale	
49.	<i>Bandiera d'ogni vento Ossia l'amante per forza</i>	Foppa/Farinelli	San Benedetto 1800 Carnevale	
50.	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	?/Paisiello	San Moisè 1800 Carnevale	[Its] <i>Il barbiere di Siviglia</i> , Paisiello, Torino 1784 Inverno [SBN] <i>Il barbiere di Siviglia ossia La cautela inutile</i> , commedia di Beaumarchais, traduzione di Francesco Balbi, 1798
51.	<i>Il credulo</i>	?/Cimarosa	San Moisè 1800 Carnevale	
52.	<i>La locandiera</i>	Artusi/Nasolini	San Samuele 1800 Carnevale	[Gol] <i>La locandiera</i> , commedia in 3 atti, di Carlo Goldoni, Venezia 1751 Dramma giocoso per musica rappresentato 1793 al San Benedetto

53.	<i>La sonnambula</i>	Foppa/Paër	San Benedetto 1800 Carnevale	
54.	<i>La testa riscaldata</i>	Foppa/Paër	San Benedetto 1800 Carnevale	
55.	<i>Lucrezia romana in Costantinopoli</i>	Artusi/Trento	San Moisè 1800 Carnevale	[SBN] <i>Lucrezia romana in Costantinopoli</i> , dramma giocoso, Goldoni/Macari, Venezia San Samuele 1737 ⁶
56.	<i>La contessa Sarzana</i>	?/Nasolini	San Giovanni Grisostomo 1800 Primavera	
57.	<i>La donna ve la fa</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1800 Primavera	
58.	<i>Alcina</i>	?/Guglielmini	San Benedetto 1800 Estate	
59.	<i>Il carretto del venditor d'aceto</i>	Foppa/Mayr	Sant'Angelo 1800 Estate	[VdM] <i>Brouette du vinaigrier</i> , dramma borghese di Mercier 1775 [C2000] <i>Il carretto de venditor d'aceto</i> , traduzione di Elisabetta Caminer Turra, ed. Venezia 1776
60.	<i>Il medico a suo dispetto ossia La muta per amore</i>	Foppa/Gardi	Sant'Angelo 1800 Estate	[C2000] <i>Il medico a suo dispetto</i> , traduzione di Gozzi da Moliere, ed. Venezia 1756 [SBN] <i>La muta per amore</i> , dramma giocoso per musica tratto da Molière, Orcomeno/Mortellari, Venezia San Samuele 1781

⁶ Il libretto della *Lucrezia romana in Costantinopoli* di Carlo Goldoni, pubblicato on-line nell'archivio digitale della Biblioteca Braidense si specifica: «Dramma comico da rappresentarsi in musica dalla Compagnia de Comici del teatro Grimani di S. Samuele».

				[C2000] <i>Le médecin malgré lui</i> , commedia di Molière. Parigi 1666
				[SBN] <i>La muta per amore</i> , dramma giocoso per musica, ?/Moneta, Alessandria 1795
				[SBN] <i>La muta per amore ossia Il medico per forza</i> , farsa giocosa, Foppa/Lavigna, Milano la Scala 1802
61.	<i>Il morto vivo</i>	?/Paër	Sant'Angelo 1800 Estate	[SBN] <i>Les Étourdis, ou Le mort supposé</i> , commedia in 3 atti, di François Andrieux, Parigi 1787 [Tma] <i>Il morto vivo</i> , commedia in 3 atti tradotta da Albergati Capacelli, pub. 1798 [GrO vol3] <i>Il morto vivo</i> , Vienna 1799, opera buffa in 2 atti, Defranceschi/Paër
62.	<i>Le gare tra Velafico e Limella per servire i loro padroni</i>	Artusi/Mosca	San Luca 1800 Estate	
63.	<i>L'impossibile nel possibile</i>	Foppa/Trento	Sant'Angelo 1800 Estate	
64.	<i>Lo sposo disperato</i>	Bertati/Anfossi	San Luca 1800 Estate	
65.	<i>Una cosa strana: amor semplice</i>	Foppa/Farinelli	San Luca 1800 Estate	
66.	<i>I due cognomi</i>	Rossi/Trento	San Samuele 1800 Autunno	
67.	<i>Il matrimonio a forza ovvero i consulti rabbiosi</i>	Foppa/Paganini	San Moisè 1800 Autunno	[C2000] <i>Le mariage forcé</i> , Moliere 1664 [C2000] <i>Il matrimonio a forza</i> , tradotto da Gozzi, ed. Venezia 1756

68.	<i>Il torto immaginario</i>	Foppa/Nasolini	San Moisè 1800 Autunno	
70.	<i>La donna di testa leggera [di genio volubile]</i>	Bertati/Portogallo	San Samuele 1800 Autunno	[SBN] <i>La donna volubile</i> , commedia in 3 atti di Carlo Goldoni, Venezia 1751 [SBN] <i>La donna di genio volubile</i> , dramma giocoso per musica Bertati/Portogallo, Venezia San Moisè 1796
71.	<i>La gastalda ed il lacchè</i>	?/Mosca	San Samuele 1800 Autunno	[Gol] <i>La castalda</i> , commedia in 3 atti di Carlo Goldoni, Venezia 1751
72.	<i>La locandiera</i>	Rossi/Mayr	San Samuele 1800 Autunno	[Gol] <i>La locandiera</i> , commedia in 3 atti di Carlo Goldoni, Venezia 1751
73.	<i>L'imbroglione ed il castiga-matti</i>	Foppa/Mayr	San Moisè 1800 Autunno	
74.	<i>L'incantesimo senza magia</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1800 Autunno	
75.	<i>Gli sposi infatuati</i>	Rossi/Nasolini	San Moisè 1801 Carnevale	
76.	<i>Sopra l'ingannator cade l'inganno ossi I due granatieri</i>	Foppa/Capuzzi	San Moisè 1801 Carnevale	[C2000] <i>Le reverant ou Les deux grenadiers</i> , commedia di Alexandre Joseph Désenne, Parigi 1786 [C2000] <i>Lo spettro, ossia I due granatieri</i> , tradotto da Elisabetta Caminer Turra, Venezia 1794
77.	<i>La bottega del caffè</i>	Foppa/Gardi	San Moisè 1801 Primavera	[Gol] <i>La bottega del caffè</i> , commedia in 3 atti di Carlo Goldoni, Mantova 1750 [SBN] <i>Il maldicente ossia La bottega del caffè</i> , melodramma giocoso in due atti di Gasbarri/Pavesi, Firenze Infuocati 1807

78.	<i>Dritto e rovescio, ossia una delle solite trasformazioni del mondo</i>	Foppa/Gardi	San Benedetto 1801 Ascensione	[VdM] <i>La donna silenziosa</i> , commedia di Ben Jonson, 1609
79.	<i>I virtuosi</i>	Rossi/Mayr	San Luca 1801 Estate	
80.	<i>Il matrimonio improvviso</i>	Foppa-Artusi/ Paër	San Luca 1801 Estate	[SBN] <i>Il matrimonio improvviso</i> , farsa di Albergati Capacelli, 1797 [GrO, vol 3] Venezia 1794, poi Parma 1801 conosciuto come <i>I due sordi</i>
81.	<i>La capricciosa supposta</i>	?/Gardi	San Luca 1801 Estate	
82.	<i>Teresa e Claudio</i>	Foppa/Farinelli	San Luca 1801 Estate	[SBN] <i>Teresa e Claudio</i> , commedia di Giovanni Greppi
83.	<i>Conviene adattarsi</i>	?/Basili	San Moisè 1801 Autunno	
84.	<i>I ripieghi ossia I gruppi al pettine</i>	Foppa/Grazioli	San Moisè 1801 Autunno	
85.	<i>Martino carbonaro ossia gli sposi fuggitivi</i>	Foppa/Gazzaniga	San Moisè 1801 Autunno	[SBN] <i>Gli sposi fuggitivi</i> , melodramma in 3 atti, Checcherini-Carlini, Napoli 1828
86.	<i>Non credere alle apparenze ossia L'amore intraprendente</i>	Foppa/Orgitano	San Moisè 1801 Autunno	[C2000] <i>Guardatevi dalle apparenze</i> , commedia in versi di Foppa
87.	<i>Quanti casi in un giorno</i>	Artusi/Trento	San Benedetto 1801 Autunno	
88.	<i>Amore aguzza l'ingegno</i>	Foppa/Fioravanti	San Moisè 1802 Carnevale	[C2000] <i>Amore aguzza l'ingegno</i> , dramma giocoso di Marinelli, Napoli 1792
89.	<i>Amore e destrezza ovvero I contrattempi superati dall'arte</i>	Foppa/Fioravanti	San Moisè 1802 Carnevale	
90.	<i>Elvina di Vitri</i>	Artusi/Trento	1802 Carnevale	[SBN] <i>Elvira de Vitri</i> , commedia di Camillo Federici, Venezia San Cassiano 1796

91.	<i>Il convitato di pietra</i>	Foppa/Gardi	San Benedetto 1802 Carnevale	[SBN] <i>Don Giovanni, ossia Il convitato di pietra</i> , dramma giocoso in 2 atti, Bertati/Gazzaniga, Venezia 1787 [SBN] <i>Il nuovo convitato di pietra</i> , dramma tragicomico, ?/Gardi, Venezia 1787 [Its] <i>Il convitato di pietra</i> , dramma giocoso per musica in 2 atti, Lorenzi/Fabrizi, Venezia San Samuele 1795
92.	<i>La metamorfosi di Pasquale ossia tutto è illusione nel mondo</i>	Foppa/Spontini	San Moisè 1802 Carnevale	
93.	<i>L'unione mal pensata</i>	?/Basili	San Benedetto 1802 Carnevale	
94.	<i>Rocchetta in equivoco</i>	Foppa/Martinelli	San Benedetto 1802 Carnevale	
95.	<i>Teresa e Wilk</i>	Camagna/Pucitta	San Benedetto 1802 Carnevale	[Tma] <i>Teresa e Wilk</i> , dramma di Greppi, Venezia 1797
96.	<i>Teresa vedova</i>	Artusi/Trento	San Benedetto 1802 Carnevale	[Tma] <i>Teresa vedova</i> , dramma di Greppi, Venezia 1797
97.	<i>Verter</i>	Camagna/Pucitta	San Moisè 1802 Primavera	<i>I dolori del giovane Werter</i> , romanzo di Goethe [Its] <i>Verter [e Carlotta]</i> dramma di Sografi, Venezia San Giovanni Grisostomo 1795

98.	I castelli in aria, ossia Gli amanti per accidente	Foppa/Mayr	San Benedetto 1802 Ascensione	[Tma] I castelli in aria, commedia di Collin D'Arleville, traduzione di Giovanni Piazza, Venezia 1798 [C2000] L'equivoco ovvero le bizzarrie, dramma giocoso in 2 atti, Foppa/Mayr, Milano 1800
99.	Le nozze senza sposa	?/Pucitta	San Benedetto 1802 Ascensione	
100.	Comingio pittore	Camagna/Ciuffolotto	San Luca 1802 Estate	[Its] Adelaide maritata ossia Comingio pittore, Venezia San Giovanni Grisostomo 1796 [SBN] Adelaide maritata ossia il Comingio pittore, commedia in 5 atti di Gualzetti detto Eriso, pub. Venezia 1808 [SBN] Adelaide maritata ossia il Comingio pittore, melodramma di Alessandro Leone Tottola/Fioravanti, 1810
101.	Pamela	Rossi/Farinelli	San Luca 1802 Estate	[VdM] Pamela, or Virtue Rewarded, romanzo di Richardson, 1741 [VdM] Pamela e Pamela maritata, commedie di Carlo Goldoni, Venezia 1750 e 1760 [VdM] Pamela maritata, commedia di Pietro Chiari, Venezia 1753
102.	Il finto fratello	?/Gnecco	San Cassiano 1803 Primavera	
103.	Il geloso corretto	Camagna/Gnecco	San Giovanni Grisostomo 1803 Primavera	

104.	La perfida scoperta	Camagna/Pucitta	San Giovanni Grisostomo 1803 Primavera	[SBN] <i>La perfida scoperta</i> , commedia, Venezia Sant'Angelo 1798
105.	<i>Oh che bel caso</i>	Camagna/Pucitta	San Giovanni Grisostomo 1803 Primavera	
106.	<i>Vanità ed accortezza</i>	Foppa/Gerace	San Benedetto 1803 Primavera	[VdM] <i>La sposa sagace</i> , commedia in 2 atti di Goldoni, Venezia 1758
107.	<i>Zelinda e Lindoro</i>	Camagna/Pucitta	San Giovanni Grisostomo 1803 Primavera	[Gol] <i>Gli amori di Zelinda e Lindoro</i> , commedia in 3 atti di Carlo Goldoni, Parigi 1763
108.	<i>Un effetto naturale</i>	Foppa/Farinelli	San Benedetto 1803 Primavera	
109.	<i>L'amor platonico</i>	Camagna/Pucitta	San Benedetto 1803 Ascensione	[SBN] <i>L'amor platonico [e Il marito di quattro mogli]</i> , farsa di Sografi, Venezia Sant'Angelo 1796
110.	<i>Guerra con tutti, ovvero Danari e ripieghi</i>	Foppa/Gardi	San Benedetto 1803 Estate	[C2000] <i>Guerre ouverte, ou Ruse contre ruse</i> , commedia di Dumaniant, Parigi 1786, poi trasformata in opéra-comique nel 1788, con musica di Jadin [C2000] <i>Guerra aperta, ovvero Astuzia contro astuzia</i> , traduzione di Adolfati, ed. Firenze nel 1791, rappresentata a Venezia nel 1798
111.	<i>Il fiore, ossia Il matrimonio per svenimento</i>	Foppa/Gardi	San Benedetto 1803 Estate	

112.	<i>La prima prova dell'opera Gli Orazj e Curiazj</i>	Artusi/Gnecco	San Giovanni Grisostomo 1803 Estate	[VdM] <i>La prova dell'opera seria</i> , farsa in 2 atti Gnecco/?, Milano Scala 1805
113.	<i>Un avvertimento ai gelosi</i>	Foppa/Pavesi	San Benedetto 1803 Estate	[C2000] <i>L'école des jaloux</i> , commedia di G. Gorini Corio
114.	<i>La cena senza cena</i>	Artusi/Gnecco	San Moisè 1803 Autunno	
115.	<i>L'amante anonimo</i>	Foppa/Pavesi	San Moisè 1803 Autunno	[C2000] <i>L'amant anonyme</i> , commedia della contesse de Genlis
116.	<i>Camaccio il ricco e Basilio il povero</i>	Foppa/Dussek	Sant'Angelo 1804 Carnevale	
117.	<i>La casa da vendere</i>	Camagna/Capuzzi	Sant'Angelo 1804 Carnevale	[VdM] <i>La maison à vendre</i> , comédie mêlée d'ariettes, Parigi 1800 [VdM] <i>La casa da vendere</i> , farsa in prosa, Venezia San Benedetto 1803
118.	<i>Crescono gli anni e scema il giudizio</i>	Artusi/Trento	San Moisè 1804 Primavera	
119.	<i>Elisa</i>	Rossi/Mayr	San Benedetto 1804 Primavera	[VdM] <i>Elisa ou Le voyage au Mont-Bernard</i> , opéra comique in 2 atti, Saint-Cyr/Cherubini, Parigi 1794
120.	<i>Il sordo</i>	Rossi/Gerace	San Benedetto 1804 Primavera	[SBN] <i>Il sordo o La locanda piena commedia</i> del signor Desforges. Tradotta da Elisabetta Caminer Turra
121.	<i>La burla fortunata</i>	Camagna/Pucitta	San Moisè 1804 Primavera	[VdM] <i>Adolphe et Clara ou les deux prisonniers</i> , comédie mêlée d'ariettes, Parigi 1799 [VdM] <i>I due prigionieri</i> , farsa in prosa di Marsollier tradotta da Giorgio Rocchi, Venezia (stamp. 1804)

				[VdM] <i>I due prigionieri</i> , ballo, Venezia San Benedetto 1814
				[SBN] <i>La burla fortunata</i> , dramma, Camagna/Johann Kaspar Aiblinger, San Moisè 1811
122.	<i>La calzolaja</i>	Rossi/Generali	San Benedetto 1804 Primavera	
123.	<i>La tragedia finisce in commedia</i>	Artusi/Farinelli	San Moisè 1804 Primavera	
124.	<i>L'accortezza materna</i>	Foppa/Pavesi	San Moisè 1804 Primavera	
125.	<i>Pamela nubile</i>	Rossi/Generali	San Benedetto 1804 Primavera	[VdM] <i>Pamela, or Virtue Rewarded</i> , romanzo di Richardson, 1741 [VdM] <i>Pamela e Pamela maritata</i> , commedie di Carlo Goldoni, Venezia 1750 e 1760 [VdM] <i>Pamela maritata</i> , commedia di Pietro Chiari, Venezia 1753
126.	<i>Un buco nella porta</i>	Foppa/Gardi	San Benedetto 1804 Primavera	
127.	<i>Il matrimonio scoperto</i>	Artusi/Calegari	San Moisè 1804 Autunno	
128.	<i>L'avventuriere fortunato</i>	Camagna/Gonzales	San Moisè 1804 Autunno	
129.	<i>Odoardo e Carlotta</i>	Buonavoglia/Farinelli	San Moisè 1804 Autunno	
130.	<i>Il primo giorno dell'anno</i>	Buonavoglia/Trento	San Benedetto 1804 Estate	

131.	<i>I padri per ripiego</i>	Artusi/Favi	San Moisè 1805 Carnevale	
132.	<i>Il ciarlatano</i>	Buonavoglia/ Cordella	San Moisè 1805 Carnevale	[Gol] <i>Il ciarlatano</i> , dramma per musica, Goldoni/Scolari, Venezia 1759
133.	<i>Il cuccù scopre tutto</i>	Artusi/Trento	San Moisè 1805 Carnevale	
134.	<i>La scelta dello sposo</i>	Buonavoglia/ Guglielmini	San Moisè 1805 Primavera	[C2000] <i>Sapersi scegliere un degno sposo</i> , commedia di Giuseppe Foppa
135.	<i>Lo sposo di Lucca</i>	Camagna/Pucitta	San Moisè 1805 Primavera	
136.	<i>Sempre la vince amore</i>	Camagna/Gardi	San Moisè 1805 Primavera	
137.	<i>Lo stravagante e il dissipatore</i>	Foppa/Basili	Fenice 1805 Primavera	
138.	<i>L'amor coniugale</i>	Rossi/Mayr	San Benedetto 1805 Estate	[Tma] <i>Rosalia ovvero L'amor coniugale</i> , dramma di Andrea Willi, Venezia 1797 [VdM] <i>Léonore ou L'amor coniugal</i> , opera di Bouilly/Gaveaux, Parigi 1798 [SBN] <i>L'amor coniugale</i> , ballo semiserio di Antonio Crescentini
139.	<i>Questa volta la biscia ha beccato il ciarlatano</i>	Foppa/Dusseck	San Benedetto 1805 Estate	
140.	<i>Eloisa Verner</i>	Camagna/Bertacchi	San Benedetto 1805 Autunno	
141.	<i>Erminia</i>	Buonavoglia/ Calegari	San Moisè 1805 Autunno	[SBN] <i>Erminia</i> , melodramma serio in musica, Vincenzi/Gandini, Modena 1828
142.	<i>La prova indiscreta</i>	Mazzolà/Mellara	San Moisè 1805 Autunno	

143.	<i>Misanthropia e pentimento</i>	Buonavoglia/ Generali	San Moisè 1805 Autunno	[SBN] <i>Menschenhaß und Reue</i> , dramma in prosa in 5 atti di August von Kotzebue, Germania 1788 [SBN] <i>Misanthropia e pentimento</i> , melodramma in 2 atti, Ceccherini/Conti, Napoli 1823
144.	Il piccolo compositore di musica	?/Mayr	San Moisè 1806	
145.	Amore vince l'inganno	Foppa/Pavesi	San Moisè 1806 Autunno	[C2000] farsa tradotta dal francese (si deduce dall'ambientazione a Marsiglia e dai nomi in francese dei personaggi)
146.	Il testamento e seicento mille franchi	Foppa/Farinelli	San Moisè 1806 Autunno	[C2000] farsa tradotta dal francese (si deduce dall'ambientazione a Marsiglia e dai nomi in francese dei personaggi)
147.	La sorpresa, ossia Il deputato di grosso latino	Foppa/Pavesi	San Moisè 1806 Autunno	
148.	Pan per focaccia	Foppa/Aloisi	San Moisè 1806 Autunno	
149.	L'amico dell'uomo ossia Ser Durando	Foppa/Farinelli	San Moisè 1807 Carnevale	[Vnm] L'amico dell'uomo, commedia di sentimento di Foppa, Trieste 1809
150.	Pandolfo e Baloardo	Foppa/Orlandi	San Moisè 1807 Carnevale	
151.	Le metamorfosi	Foppa/Lavigna	Fenice 1807 Primavera	
152.	Sapersi scegliere un degno sposo	Foppa/Pavesi	Fenice 1807 Primavera	[C2000] Sapersi scegliere un degnosposo, commedia di Giuseppe Foppa
153.	Un effetto naturale	Foppa/Farinelli	Fenice 1808 Primavera	
154.	Il ritratto del duca	Foppa/Generali	San Moisè 1809 Autunno	[SBN] Il ritratto del duca, commedia di Joseph Pain, tradotta da Caterina Padovani

Benetti, Venezia 1806				
155.	La verità della bugia	Foppa/Generali	San Moisè 1809 Autunno	
156.	L'amico dell'uomo	Foppa/Farinelli	San Moisè 1809 Autunno	
157.	L'incognita	Foppa/Farinelli	San Moisè 1809 Autunno	[Gol] L'incognita, commedia in 3 atti di Carlo Goldoni, Venezia 1751
158.	<i>Guerra in pace</i>	Rossi/Giuliani	San Moisè 1809 Carnevale	
159.	<i>Il trionfo delle belle</i>	Rossi/Pavesi	San Moisè 1809 Carnevale	
160.	<i>L'amor coniugale</i>	Rossi/Mayr	San Moisè 1809 Carnevale	
161.	<i>Le lagrime di una vedova</i>	Foppa/Generali	San Moisè 1809 Carnevale	[Tma] <i>Le lagrime d'una vedova</i> , commedia in 3 atti di Camillo Federici, Venezia 1796 [SBN] <i>Le lagrime di una vedova</i> , farsa sentimentale Rossi/Farinelli, Vicenza 1803
162.	<i>Molta paura e nessun male</i>	Foppa/Gerace	San Moisè 1809 Carnevale	
163.	<i>I damerini delusi</i>	?/Correr	San Benedetto 1809 Estate	
164.	<i>La moglie giudice del marito</i>	Foppa/Generali	San Moisè 1810 Carnevale	
165.	<i>La terza lettera e il terzo Martinello</i>	Foppa/Farinelli	San Moisè 1810 Carnevale	
166.	<i>Un perfetto ricambio</i>	Foppa/Gerace	San Moisè 1810 Carnevale	
167.	<i>Adelina</i>	Rossi/Generali	San Moisè 1810 Autunno	[Vnm] <i>Adelina senese, o sia L'amore secreto</i> , dramma

				giocosu per musica, San Samuele Venezia 1797
				[SBN] <i>Adelina e Roberto</i> , dramma tragico di Pindemonte, Venezia 1807
				[Vnm] <i>Adelina</i> , melodramma sentimentale di Gaetano Rossi, Venezia 1811
				[Vnm] <i>Adelina</i> , melodramma di Antonio Ghislanzoni, Lecco 1879
168.	<i>Amore ed interesse</i>	?/Orgitano	San Moisè 1810 Autunno	
169.	<i>Il prigioniere</i>	Camagna/Calegari	San Moisè 1810 Autunno	
170.	<i>La cambiale di matrimonio</i>	Rossi/Rossini	San Moisè 1810 Autunno	<i>La cambiale di matrimonio</i> , commedia di Camillo Federici, 1791
171.	<i>Non precipitare i giudizi</i>	Foppa/Farinelli	San Moisè 1810 Autunno	
172.	<i>L'amor filiale [Il disertore] *(GrO)</i>	Rossi/Mayr	San Moisè 1811	
173.	<i>La burla fortunata</i>	Camagna/Aiblinger	San Moisè 1811 Carnevale	
174.	<i>L'ajo dell'imbarazzo</i>	Camagna/ Guarnaccia	San Moisè 1811 Carnevale	[Vnm] <i>L'ajo dell'imbarazzo</i> , dramma giocoso di Gaetano Gasbarri, Firenze 1811 [Vnm] <i>L'ajo dell'imbarazzo</i> , melodramma giocoso, Ferretti
175.	<i>L'amor filiale</i>	Rossi/Mayr	San Moisè 1811 Carnevale	[Tma] <i>L'amor filiale</i> , dramma in 5 atti di Fenouillot di Falbaire, tradotto da Elisabetta Caminer Turra, Venezia San Luca 1769
176.	<i>Una fatale supposizione</i>	Foppa/Coccia	San Moisè 1811 Carnevale	

177.	<i>Amor muto</i>	Foppa/Farinelli	San Moisè 1811 Autunno	[C2000] <i>L'amour muet, ou Le prétendu prévoyant</i> , commedia di Restif de la Bretonne, 1793
178.	<i>I solitari</i>	Rossi/Coccia	San Moisè 1811 Autunno	
180.	<i>Il finto Stanislao</i>	Rosi/Mosca	San Moisè 1812 Carnevale	[SBN] <i>Le faux Stanislas</i> , comédie in prosa in 3 atti di Duval, Parigi 1809 [SBN] <i>Giorno di regno</i> , dramma giocoso in 2 atti di Verdi, Milano, 1840
181.	<i>Li tre mariti</i>	Rosi/Mosca	San Moisè 1812 Carnevale	
182.	<i>L'inganno felice</i>	Foppa/Rossini	San Moisè 1812 Carnevale	[C2000] <i>L'inganno fortunato</i> , Palomba/Paisiello, Napoli 1798
183.	<i>La scala di seta</i>	Foppa/Rossini	San Moisè 1812 Primavera	[C2000] <i>L'échelle de soie</i> , commedia di F.A.E. de Planard, trasformata successivamente in opéra-comique con al musica di P. Gaveaux, Parigi 1808
184.	<i>Superbia e vanità</i>	Camagna/Celli	San Benedetto 1812 Primavera	
185.	<i>Amore e generosità</i>	Foppa/Pavesi	San Moisè 1812 Autunno	
186.	<i>Il fortunato successo</i>	Romanelli/Dusseck	San Moisè 1812 Autunno	
187.	<i>Il marito in imbarazzo</i>	Rossi/Mellara	San Moisè 1812 Autunno	
188.	<i>L'occasione fa il ladro</i>	Prividali/Rossini	San Moisè 1812 Autunno	<i>Le prétendu sans le savoir, ou L'occasion fait le larron</i> , di Eugène Scribe, 1810
189.	<i>Arrighetto</i>	Anelli/Coccia	San Moisè 1813 Carnevale	

190.	<i>Il signor Bruschino</i>	Foppa/Rossini	San Moisè 1813 Carnevale	[C2000] <i>Le fils par hasard, ou ruse et folie</i> , commedia in prosa in 5 atti di Alissan de Chazet e E.T. Maurice Oury
191.	<i>Isabella ossia il più meritato compenso</i>	Foppa/Generali	San Moisè 1813 Carnevale	
192.	<i>Una giornata pericolosa</i>	Prividali/Pavesi	San Moisè 1813 Carnevale	
193.	<i>Il pastore e la pastorella delle Alpi</i>	Camagna/Bolaffi	San Moisè 1813 Primavera	
194.	<i>Il crescendo</i>	Foppa/Coccia	San Moisè 1814 Carnevale	[C2000] <i>Le crescendo</i> , opéra-comique di Sewrin/Cherubini, Parigi 1810
195.	<i>L'ombra</i>	?/Dusseck	San Moisè 1816 Carnevale	
196.	<i>L'igenua</i>	Marcolini/Pacini	San Benedetto 1816 Primavera	
197.	<i>L'avventuriere</i>	Foppa/Riccardi	San Moisè 1817 Carnevale	
198.	<i>Pamela nubile</i>	Rossi/Generali	San Luca 1818 Primavera	
199.	<i>Quanti casi in un giorno</i>	Artusi/Trento	San Benedetto 1818 Settembre	[SBN] <i>Quanti casi in un giorno</i> , commedia per musica Palomba/Trento, Napoli Teatro dei Fiorentini 1817 [SBN] <i>Quanti casi in un sol giorno</i> , melodramma in 2 parti Artusi/Croff, Milano Scala 1834

L'aspetto più importante messo in luce da questa tabella riguarda l'ingente numero di legami intercorsi fra i libretti delle farse «per musica», che sono spettacoli operistici a tutti gli effetti, e i titoli che appartengono al mondo del teatro di prosa, italiano ma anche straniero ed in particolare francese.

Anche se i rimandi, le relazioni testuali, le citazioni, le evocazioni fra diversi testi rientrano in un campo di studi veramente complesso ed articolato, è utile considerare in termini statistici i risultati del lavoro di ricerca da me svolto, al fine di avere un punto di partenza, seppur provvisorio e parziale. Utilizzando le fonti sopra esposte, ho potuto riconoscere la fonte testuale e le successive trasformazioni di circa la metà dei duecento testi elencati.

Le fonti, piuttosto variegate, sono riconducibili a tre filoni principali. Il filone numericamente meno corposo è la derivazione da opere, drammi giocosi, e melodrammi; i titoli “copiati” sono testi di larghissima fama nel teatro musicale comico del secondo Settecento, come *La serva padrona*, adattata a farsa da Federici e Paisiello, o *Il convitato di pietra* di Foppa e Gardi, che si innesta nella lunghissima e articolata tradizione dello sconsiderato sciupafemmine.

Quantitativamente più rilevanti sono invece gli altri due filoni di derivazione, rappresentati dal teatro di prosa italiano e dal mondo del teatro francese. Non è sempre facile fare una netta distinzione fra questi due filoni, e poter quindi riconoscere l’effettiva origine di un testo. Se infatti non c’è alcun dubbio nei riguardi del nutrito gruppo di testi di derivazione goldoniana, altri presentano delle difficoltà. Il mercato del teatro di prosa italiano in questo periodo vede un notevole accrescimento delle traduzioni dal francese, per poter favorire la loro circolazione nella penisola; per questo molti dei testi che vengono scelti come fonti testuali per le farse sono in realtà delle traduzioni da originali francesi. Questa tendenza è facilmente riscontrabile sfogliando pubblicazioni dell’epoca come il *Teatro moderno applaudito*,⁷ che costituisce un vero repertorio dei testi più diffusi e rappresentati; in queste raccolte, nelle quali i librettisti di farsa pescavano a piene mani, si ritrovano moltissime commedie, tragedie o farse tradotte dal francese.

La quantità e la velocità delle assimilazioni dei componenti francesi sono tali da poter a volte far perdere l’origine di un testo, impedendo quindi di associare una fonte non italiana ad un testo teatrale italiano, che è stato poi adattato a farsa. Un testo di sicura attribuzione francese è, per esempio, la farsa di Rossi musicata da Mayr, *Che originali!*, che va in scena al teatro San Benedetto nel 1796, e si ispira alla farsa in prosa data due anni prima al San Giovanni Grisostomo, *La musicomania*; risalendo ancora indietro però si scopre che questa farsa italiana è in realtà la traduzione e adattamento della *comédie* di Audinot *La musicomanie* data a Parigi nel 1779, e già

⁷ *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri*, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796-1801.

riadattata in Francia nel 1781 da Grenier e Champein a *comédie mêlée d'ariettes* col titolo *Le mélomanie*.

La stessa tradizione, o quasi, caratterizzò un altro testo di farsa: *La madre virtuosa* di Foppa e Paganini, data al San Moisè nell'autunno del 1798. Questo testo circolava in Italia da circa un anno come commedia in prosa col titolo di *Marianna, ossia La buona madre*, come traduzione – ad opera di Domenico Bresciani – della commedia di Florian *La bonne mère*, data al Théâtre de Société nel 1785, e riadattata dieci anni dopo sotto forma di *opéra-comique* da Marsollier e Dalayrac, col titolo di *Marianne, ou La bonne mère*.

In entrambi questi esempi, il testo arriva in Italia come traduzione dell'originale in prosa, ma già in terra francese la commedia può subire un adattamento per il teatro musicale; questo passaggio non è obbligatorio, anzi sono numerosi i casi di testi che in Francia circolano unicamente come componimenti in prosa e che solo in Italia diventano anche spettacoli musicali. Un esempio per tutti può essere la farsa di Foppa e Portogallo *Il matrimonio a forza, ovvero I consulti rabbiosi*, che viene dato al San Moisè nell'autunno del 1800; questo libretto deriva direttamente dalla commedia di Moliere *Le mariage forcé*, del 1664, attraverso una traduzione del 1756 ad opera di Gozzi. Un'assimilazione molto più rapida spetta invece alla commedia in 3 atti di François Andrieux, *Les Étourdis, ou Le mort supposé* del 1787, che dopo essere stata tradotta da Albergati Capacelli e pubblicata nel 1798 col titolo *Il morto vivo*, diventa subito un dramma giocoso in 2 atti, ad opera di Defranceschi e Paër, dato a Vienna nel 1799; appena dopo un anno, lo stesso Paër riporta la sua opera a Venezia, al teatro Sant'Angelo, ma, di fronte all'esigenza di adeguarla al gusto ormai imperante nella città per gli spettacoli in un atto, lo trasforma in una farsa in un atto.

Al contrario, rispetto ai casi fin ora visti, può accadere che non esista un testo francese totalmente in prosa, ma un'opera musicale, che però arriva in Italia nella forma di commedia in prosa, per poi trasformarsi in farsa; ne è un esempio la farsa di Camagna e Capuzzi *La casa da vendere*, che si rifà alla *comédie mêlée d'ariettes* data a Parigi nel 1800 *La maison à vendre*, ma attraverso una traduzione italiana fatta per il teatro di prosa nel 1803.

Ciò che deduco dai rimaneggiamenti fin qui esemplificati, e da tutti quelli da me riportati nella tabella iniziale, è che nella maggioranza dei casi il repertorio a cui si ispirarono Foppa, Rossi, Bertati, Artusi e tutti gli altri librettisti di farse fosse quello del teatro in prosa Italiano, quello più in voga ed applaudito. Non traspare nessuna distinzione fra le farse ispirate a testi originali di commediografi italiani e farse tratte da traduzioni italiane di un teatro francese (probabilmente

spesso i librettisti non conoscevano nemmeno l'originale francese); l'unico requisito che dovevano avere una fonte testuale per poter essere trasformata in farsa era la fama ed il successo presso il pubblico veneziano.

È da segnalare tuttavia un caso eccezionale rispetto ai normali passaggi della tradizione testuale: la farsa *Lo spazzacamino principe* di Foppa e Portogallo. Questo testo viene messo in scena la prima volta nella primavera del 1794 come una «farsa moderna rappresentata alla francese», come recita il frontespizio del libretto, quindi con i recitativi in prosa; l'origine di questa farsa è direttamente dalla *comédie-proverbe* di Maurin de Pompiigny dal titolo *Le ramoneur prince et le prince ramoneur*, che viene dato a Parigi il 12 dicembre 1784. Non vi sono dunque traduzioni intermedie, ma si passa direttamente dallo spettacolo musicale francese a quello italiano; una versione italiana interamente in prosa esiste, ma è successiva infatti la prima è del 17 febbraio 1797 al teatro San Cassiano. Questa versione interamente in prosa ha avuto un buon successo, al punto da rientrare nel *Teatro moderno applaudito* che dà le seguenti notizie storico-critiche sul testo: «questa farsa, non come sta, ma posta in versi, e musicalmente atteggiata, diede pascolo assai gradito in Venezia nel teatro San Moisè, son già due anni. Benché l'applauso possale in gran parte esser derivato e dall'armonia e dagli attori, pure noi portiamo opinione, che anche il poeta v'abbia di molto concorso, il quale deve il suo lavoro riconoscere nel primo autore francese»⁸.

L'analisi della tabella sopra riportata testimonia la rilevanza, in termini quantitativi, delle derivazioni testuali, dimostrando nuovamente, se ancora ce ne fosse il bisogno, il carattere “non-originale” dei libretti delle farse. Oltre all'analisi testuale dei singoli libretti, si rende necessario il confronto diretto fra la fonte e la sua derivazione, nonché un lavoro organico sulle figure dei librettisti di farsa. Già alcuni tentativi sono stati fatti in questa direzione, ma si tratta di lavori isolati e che non affrontano organicamente il tema del libretto delle farse in musica veneziane⁹. Non è mia intenzione qui avventurarmi in quest'impresa, ma piuttosto di abbozzare qualche confronto testuale, per soddisfare alcuni interrogativi preliminari.

⁸ Cit. *Teatro moderno applaudito* XXXIII, marzo 1799, p.33.

⁹ Alcuni fra questi sono: ILARIA CROTTI, *Percorsi della farsa tra romanzo e teatro*, in *I vicini di Mozart*, II, cit. pp.489-549. O ancora MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna Venezia 10-12 aprile 1997* a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 351-410.

Marco Marica, in un suo intervento ad un convegno veneziano del 1997, tenta di ricostruire la carriera del più prolifico fra tutti i librettisti di farsa musicale: Giuseppe Maria Foppa. Il nome di Foppa, nonostante sia legato a musicisti molto famosi anche oggi come Gioachino Rossini, è praticamente sconosciuto, in parte anche perché il *Teatro moderno applaudito* lo tacciò di essere un «autore di terza categoria»¹⁰. Questo giudizio estetico è poco rilevante, anche se probabilmente ne condizionò il successivo studio; ciò che ci interessa è invece analizzare il caso, piuttosto raro se non unico, di un librettista la cui carriera gira quasi unicamente intorno al genere farsa veneziana. Foppa non fu un poeta di professione; egli mantenne sempre il suo incarico di censore al tribunale di Venezia, “poetando” nel suo tempo libero, lavorando per tutta la sua vita solo a Venezia e maggiormente per il teatro San Moisè e per il San Benedetto. Questo fattore permette di identificare completamente la sua opera con quello che era il mercato veneziano in quel momento, che Foppa soddisfò con una produzione foltissima e serratissima di circa 90 libretti, scritti fra il 1797 e il 1813; un mercato che viveva in quegli anni profondi cambiamenti e che cercava una nuova strada per lo spettacolo comico, musicale e non.

Il numeroso gruppo di libretti scritti da Foppa vanno inseriti a pieno titolo nel sistema dei rimandi testuali che caratterizza questo genere; ci sono testi di derivazione goldoniana, rifacimenti di libretti di drammi giocosi ma soprattutto derivazioni dal teatro francese. Di questo gruppo fa parte la farsa giocosa per musica *Il segreto*, che il poeta scrisse nel 1797 per il teatro San Moisè, dove andò in scena musicata da Simon Mayr. Prendendo questa farsa come esempio generale di derivazioni dal francese, si può tentare un confronto strutturale fra la fonte e i successivi rimaneggiamenti, allo scopo di esemplificare un tipo di trasposizione testuale.

¹⁰ Cit. in RONALD SHAHEEN, *Foppa, Giuseppe Maria*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan Press, 1992, II, pp.254-256.

« <i>Le secret, comédie in un acte et en prose, mêlée de musique, paroles du Citoyen Hoffmann, musique du Citoyen Solié, Théâtre de l'Opéra-Comique 24-4-1796</i> » ¹¹	« <i>Il secreto farsa del cittadino Hofmann, traduzione inedita del signor Antonio Piazza. Pubblicata in Venezia nel 1797</i> » ¹²	« <i>Il segreto. Farsa giocosa per musica d'un solo atto da rappresentarsi in San Moisè del cittadino Giuseppe Foppa</i> » ¹³
<p>«PERSONNAGES»</p> <p>Dupuis</p> <p><i>Cécile, femme de Dupuis,</i></p> <p><i>Valere, ami de Dupuis</i></p> <p><i>Angelique, amante de Valere</i></p> <p><i>Thomas, valet de Dupuis</i></p> <p>Un Porte-faix</p>	<p>«PERSONAGGI»</p> <p>Dupuis, benestante</p> <p>Cecilia, sua moglie</p> <p>Valerio, amico di Dupuis</p> <p>Angelica. Faciulla nubile</p> <p>Tommaso, servitore</p> <p>Un facchino</p>	<p>«ATTORI</p> <p>Costanzo, PRIMO BUFFO</p> <p>Lucilla, PRIMA DONNA</p> <p>Valerio, PRIMO MEZZO CARATTERE ASSOLUTO</p> <p>Angelica, PRIMA DONNA DI MEZZO CARATTERE ASSOLUTA</p> <p>Popone, PRIMO BUFFO</p> <p>Un facchino</p>

I tre testi confrontati sono l'originale comédie di Hoffmann e Solié, in prosa e musica, la traduzione italiana ad opera di Antonio Piazza, sotto forma di farsa in prosa, e la successiva trasposizione di quest'ultima in una farsa per musica interamente cantata.¹⁴

Dal preliminare confronto dei soli personaggi possiamo verificare una perfetta sovrapposizione fra la fonte francese e la traduzione italiana, e una sostanziale invariabilità anche nel passaggio verso la farsa in musica, che modifica soltanto alcuni nomi: Cecilia diventa Lucilla, Dupuis diventa Costanzo, Tommaso diventa Popone mentre Angelica e Valerio non mutano. Nel prospetto successivo ho comparato la successione delle scene e degli avvenimenti, appaiando quelle corrispondenti per trama.

¹¹ Versione digitalizzata, books.google.it

¹² *Teatro moderno applaudito* vol. IX.

¹³ Versione digitalizzata, archivio digitale della biblioteca braidense di Milano. Ho confrontato con un altro libretto della stessa farsa in musica «*Il segreto e la Pianella perduta. Farsa giocosa per musica dei maestri cittadini Majer, e Gardi da rappresentarsi in Ferrara nel Teatro Nazionale, il Carnevale dell'anno VII. Rep. 1799.V.8.*» Conservato presso la Fondazione Cini di Venezia, Fondo Rolandi, collocazione Rol.0320.04. In questa fonte c'è un personaggio in più: Lisandro, *amico e confidente di Angelica*, SECONDO MEZZO CARATTERE. Il personaggio di Lisandro fu interpretato da «Corticelli clemente <strumentista>», che da una rapida ricerca in SBN sembra aver saltuariamente abbandonato la sua posizione in orchestra, per diventare un cantante-attore oltre che a Ferrara anche a Bologna, pur mantenendo sempre l'attributo di <strumentista> a fianco del nome.

¹⁴ Nelle *Note storico-critiche* allegate all'edizione pubblicata nel *Teatro moderno applaudito* vol. IX, si legge: «[...] tanto più che il soggetto è interamente nostro, [italiano] essendo quello stesso di una commedia dell'arte, che vediamo frequentemente, intitolata *La Gelosa*, inserita molti anni sono dal signor Ioli nel suo Théâtre Italien Italien, da cui lo trasse l'illustre cittadino Hoffmann». L'ipotesi, difficile da confermare, qui sostenuta è che l'origine del testo sia dunque italiana e che quindi il passaggio dall'Italia alla Francia sia duplice.

COMÉDIE IN UN ACTE ET EN PROSE	FARSA IN PROSA	FARSA IN MUSICA ¹⁵
<u>Scène première</u> , air di Valere	<u>Scena I</u> , Valerio «che con timore esce dal suo nascondiglio»	<u>Scena I</u> , Valerio «con timore e precauzione esce dal nascondiglio», cavatina di Valerio
<u>Scène II</u> , Cecile seule, couplets	<u>Scena II</u> , Cecilia sola si lamenta che il marito la lasci sempre sola, chiusa in questa stanza	<u>Scena II</u> , Lucilla, aria di Lucilla
<u>Scène III</u> , Cecile, Thomas Duo	<u>Scena III</u> , Tommaso e detta	<u>Scena III</u> , Popone e detta
<u>Scène IV</u> , Cecile, Dupuis, Thomas	<u>Scena IV</u> , Dupuis e detti	<u>Scena IV</u> , Costanzo e detti
<u>Scène V</u> , Dupuis seul		
<u>Scène VI</u> , Dupuis, Valere	<u>Scena V</u> , Dupuis, poi Valerio	<u>Scena V</u> , Costanzo e Valerio
<u>Scène VII</u> , Valere seul Romance	<u>Scena VI</u> . Valerio solo,	<u>Scena VI</u> , Valerio, aria di Valerio
<u>Scène VIII</u> , Valere, Dupuis	<u>Scena VII</u> , Dupuis, e detto	<u>Scena VII</u> , Costanzo e detto
<u>Scène IX</u> , Dupuis, Cecile	<u>Scena VIII</u> , Cecilia e Dupuis	<u>Scena VIII</u> , Costanzo, poi Lucilla
<u>Scène X</u> , Les précédés, Thomas	<u>Scena IX</u> , Tommaso e detti	<u>Scena IX</u> , Popone e detti, aria di Costanzo
<u>Scène XI</u> , Cecile air, Thomas	<u>Scena X</u> . Cecilia e Tommaso	<u>Scena X</u> , Lucilla e Popone
<u>Scène XII</u> , Thomas seul	<u>Scena XI</u> , Tommaso	
<u>Scène XIII</u> , Thomas, Angélique	<u>Scena XII</u> , Angelica e detto.	<u>Scena XI</u> , Popone, poi Angelica, aria di Angelica ¹⁶
<u>Scène XIV</u> , Valere seul	<u>Scena XIII</u> . Valerio solo	<u>Scena XII</u> , «si fa notte, Valerio dal nascondiglio»
<u>Scène XV</u> , Thomas (Valere), Couplets	<u>Scena XIV</u> . Tommaso e detto	<u>Scena XIII</u> , Popone, aria di Popone
<u>Scène XVI</u> , Thomas, Cecile, «avec une lumière»	<u>Scena XV</u> . «Cecilia con lume in mano, e Tommaso»	<u>Scena XIII</u> ¹⁷ , Lucilla «con lume e detto in terra», aria di Popone
<u>Scène XVII</u> , Thomas seul		
<u>Scène XVIII</u> , Dupuis, Thomas	<u>Scena XVI</u> . Tommaso e Dupuis.	
		<u>Scena XIV</u> . Lucilla sola, aria di Lucilla
<u>Scène XIX</u> , Dupuis, Valere	<u>Scena XVII</u> . Valerio e Dupuis	<u>Scena XV</u> , Costanzo, poi Valerio
<u>Scène XX</u> , Dupuis seul	<u>Scena XVIII</u> . Dupuis	<u>Scena XVI</u> , Costanzo, poi Lucilla, aria di Lucilla
<u>Scène XXI</u> Dupuis, Thomas	<u>Scena XIX</u> . Tommaso e detto,	
<u>Scène XXII</u> , Dupuis, Thomas, Cecile. Dupuis couplets	poi Cecilia	
		<u>Scena XVII</u> , Costanzo solo, aria di Costanzo

¹⁵ Nella già citata fonte di Ferrara vengono aggiunte due scene in cui interviene il personaggio di Lisandro; una contiene una sua aria, l'altra un duetto con Angelica.

¹⁶ La fonte assegna erroneamente l'aria a Lucilla

¹⁷ La fonte numera erroneamente due scene col numero XIII

<u>Scène XXIII</u> , Thomas, Un Porteur	<u>Scena XX</u> . Tommaso, poi un facchino	<u>Scena XVIII</u> , Popone con un facchino che porta una valigia
<u>Scène XXIV</u> , Valer	<u>Scena XXI</u> , Valerio che esce dal nascondiglio	<u>Scena XIX</u> . Valerio dal nascondiglio
<u>Scène XXV</u> , Thomas, Cecile	<u>Scena XXII</u> . Tommaso e Cecilia	<u>Scena XXI</u> . Lucilla e Poppone,
<u>Scène XXVI</u> , Cecile, Thomas, Angelique	Scena XXIII. Tommaso, Angelica e Cecilia	<u>Scena XXI</u> , Angelica e detti
		<u>Scena XXII</u> Lucilla e Angelica, duetto
<u>Scène XXVII</u> , Angelique puis Valere, Finale	<u>Scena XXIV</u> . Angelica poi Valerio	<u>Scena XXIII</u> . Angelica, poi Valerio
<u>Scène XXVIII</u> & dernière, Cecile, Dupuis, Thomas, puis Valere & Angelique	<u>Scena XXV</u> . Cecilia, Dupuis e Tommaso <u>Scena XXVI</u> . Angelica, Valerio e detti.	<u>Scena Ultima</u> , Popone, Lucilla, Costanzo, poi Angelica e Valerio

La lettura di questo schema rivela una sovrapposizione quasi perfetta delle tre fonti considerate dal punto di vista della successione scenica, e palesa, se ancora ce ne fosse bisogno, la relazione strettissima fra un testo e l'altro.

Nelle *Note storico-critiche* che accompagnano la pubblicazione della farsa in prosa nel *Teatro moderno applaudito* leggiamo: «scritto esso in prosa con alcune ariette per musica, l'abbiamo fatto, a simiglianza delle *Nina ossia la pazza per amore*, ridurre tutto in prosa, affinché meglio servir potesse il nostro teatro comico»¹⁸. Stando alla corrispondenza delle scene, possiamo affermare che si tratti quasi di una traduzione, poiché, a questo livello di analisi, le uniche differenze stanno nell'assenza delle scene V e XVII della comédie dalla trasposizione italiana.

Questo testo nacque in Francia come una commedia in prosa e musica, con delle parti recitate intercalate da arie cantate; passò nel teatro italiano sotto forma di composizione in prosa, rispettando in maniera molto stretta l'originale, ma adattandone le parti cantate ad una messa in scena. Successivamente torna ad essere uno spettacolo musicale, ora completamente cantato, subendo un rimaneggiamento completo dal punto di vista testuale. Ma, come ho già avuto modo di dire, il modello per la stesura in versi della farsa in musica non è quello francese – che stilisticamente si avvicinerrebbe di più al risultato evidentemente voluto – ma la versione in prosa

¹⁸*Teatro moderno applaudito* vol IX, marzo 1797, p.30.

italiana; lo dimostra anche questo caso specifico, in cui vediamo che i pochi cambiamenti avvenuti fra il modello francese e la traduzione permangono anche nella farsa musicale.

La sovrapposizione delle scene può avvenire anche con la farsa in musica, la quale tuttavia differisce per l'aggiunta di tre scene, XIV, XVII, XXII: un'aria di Lucilla, una di Costanzo e un duetto di Angelica e Lucilla. Non si tratta di aggiunte che stravolgano, né modificano, lo svolgimento della trama, ma di un riassetto del numero di arie che spetta ad ogni personaggio, in osservanza delle precise regole imposte dalla consuetudine operistica, oltre che alle esigenze esibizionistiche degli interpreti.

Dal confronto diretto dei testi si può notare che Foppa riscrisse in versi il testo dei pezzi musicali inserendoli nei punti cruciali della storia; il poeta non si ispirò ai versi francesi, anche se in più casi le arie si trovano negli stessi punti.

Molto interessante è notare che oltre alle ovvie differenze ci sono anche numerose e significative corrispondenze fra i testi, a partire dalla didascalia iniziale che descrive la scena unica, fondale a tutta la storia. Sia la farsa in musica che quella in prosa riportano:

«Camera che ha nel fondo un nascondiglio segreto ove entresi per un piccolo intavolato che scorre innanzi e indietro. Varie sedie e un tavolino coll'occorrente per iscrivere»

Confrontando anche altri libretti di farse con i testi teatrali da cui derivano si vede che la conservazione delle didascalie era una consuetudine diffusa. Nel caso della farsa *Che originali!*, data al San Benedetto nel 1798, la didascalia iniziale è uguale quella che introduce *La musicomania*, farsa in prosa tradotta dal francese e data al San Giovanni Grisostomo nel 1796:

Farsa di Mayr: « La scena rappresenta una Sala, nobilmente fornita da un lato, e d'altro, porte praticabili e una tra mezzo, un Clavicembalo, alla destra, aperto, con sopra molte carte di Musica, qualche Violino, e un'Istromento da fiato, alla sinistra sopra de' loro Piedestalli, si veggano molti Busti, rappresentanti i migliori maestri di musica cantanti, e suonatori, sotto vi sieno scritti i loro nomi, un Violone da un canto, de' mazzi di carte di Musica dall'altra un Tavolino nel messo e sedie»

Farsa in prosa «Sala Nobilmente addobbata che ha due porte laterali, ed una in prospetto, con diversi strumenti musicali appesi qua e là. Da un canto si veggono varj usti di marmo rappresentanti i più celebri musicisti antichi e moderni; dall'altra una tavola con sopra molte carte di musica, carta bianca e l'occorrente per iscrivere. Nel mezzo della sala un clavicembalo sopra cui vi sono alla rinfusa molte altre carte di musica, e vari altri stromenti musicali»

Anche la didascalia iniziale della farsa di Camagna e Pucitta *Teresa e Wilk* data nel 1802 al san Benedetto è uguale a quella della farsa in prosa del 1797 di Giovanni Greppi.

Farsa in musica: «Magnifica Galleria con quattro porte laterali. Tavolino nobile sopra cui vi saranno alcuni Libri. Sedia d'appoggio vicino ad esso. Sedie all'intorno».

Farsa in prosa: «Galleria con quattro porte laterali, ed una nel fondo. Un canapè, sedie, tavolini, sui quali trovansi diversi libri, e l'occorrente per iscrivere».

Le due versioni – la farsa musicale e la farsa in prosa – dei tre testi considerati calcarono i teatro veneziani a pochi anni di distanza, o addirittura contemporaneamente; si potrebbe quindi anche ipotizzare che l'apparato scenografico potesse essere anche lo stesso, rispondendo all'esigenza del risparmio economico.

Nel confronto delle versioni de *Il segreto* si nota che anche nelle battute dei personaggi vi sono parti in cui le parole rimangono le stesse; se confrontiamo, per esempio, la scena XIV della comédie con le versioni restituite dalle altre fonti, vediamo che non solo la traduzione dal testo francese a quello italiano è letterale, ma anche il testo della farsa in musica usa le stesse parole.

Scene XIV, Valere seul	Scena XIII. «Valerio ch' esce dal suo nascondiglio e s'avanza con timore»	Scena XII. «Si fa notte. Valerio dal nascondiglio»
<p>Est-ce une erreur? Une illusion? Quelle voix! Seroit il possible? Voyons... alla est partie. Puns je le croire? Angélique dans certe mailon! Ah! C'est elle; la voix s'est fait enrendre, mon couer l'a reconnue, mais est elle infidelle? Que concevoir è? Que fair? O ciel! On vient... Je n'ai pas le temps... On ya me voir, je fuis perdu. (<i>Il fe cache derriere le rideau de la croifés</i>).</p>	<p>Sono in errore? In illusione? Qual voce! Sarebbe possibile!... ella è partita. Poss'io crederlo? Angelica in questa casa! Ah sì, s'è fatta udir la sua voce, il mio cuore l'ha riconosciuta. Ma è essa infedele? Che sia ha da concepire? Che fare? Oh cielo! Vien gente... non ho tempo...sarò scoperto...son perduto. [<i>si nasconde dietro la cortina d'una finestra</i>].</p>	<p>Sono in error o in illusion! Qual voce! Possibile sarebbe;... ella è partita... Posso crederlo...Angelica In questa Casa? La sua voce intesi, il mio cor la conobbe Ma è infedele che credere degg'io?...che sento!....oh Cielo! (<i>si sente rumore</i>) lo sono conosciuto... vien gente... non ho tempo lo son perduto. (<i>non è a tempo d'entrare nel nascondiglio e si mette dietro la cortina d'una finestra</i>).</p>

La corrispondenza testuale è pressoché esatta, anche grazie al fatto che questa particolare scena rimane anche nella farsa un «a solo» di Valerio, scritto come recitativo e non come aria.

Anche confrontando una scena dialogica, vediamo come il rimando sia comunque molto evidente, sebbene nel primo caso si tratti di un dialogo parlato e nel secondo di un recitativo secco.

Scena III. «Tommaso e detta», Farsa in prosa	Scena II. «Poppone e detta», Farsa in musica
<p>T. Signora, eccomi di ritorno. C. Dov'è il tuo padrone? T. Non so nulla, signora. C. Tu l'hai seguito. T. Sì, in istrada C. Ov'è entrato? T. In una casa. C. In qual casa? T. Non so nulla, signora. C. Tu m'inganni. T. Non v'inganno signora. C. Vi son donne in quella casa? T. Non ve ne sono per tutto? C. Dunque il tuo padrona è andato presso una donna. T. Ciò può ben essere. C. Tu dunque lo sai? Tu m'inganni; fai come il tuo padrona, e lo servi a ingannarmi. T. Non ho parlato di questo, signora. C. Imbacille. T. Può darsi ch'io lo sia. C. Tommaso, tu m'hai l'aria d'un finto semplicitto. T. Ora sono adulato. C. Ti credo di spirito sufficiente da saper fare lo sciocco. T. Può darsi; vi son tanti sciocchi che fanno gli spiritosi. C. Così è, così è; ma vediamo. Questa camera, perché è stata chiusa tre giorni? T. Non ne so nulla. C. Vi si lavorava: s'è fatta qualche operazione misteriosa. T. L'ho creduto anch'io come voi; ma rientrandovi, trovai tutto a suo luogo. C. Non hai saputo niente? T. Il padrone niente mi disse. C. E neppure a me; questo è ciò che mi affligge: egli mi tratta come uno de' suoi servitori. T. È tratta me come una moglie, perché non mi fa la menoma confidenza. C. Che uomo strano! Ma qui è pure entrato qualcuno? T. Sì, signora, ieri v'entrò un signore, ma non è uscito. C. È entrato e non è uscito? T. Ne son sicuro, ci era alla porta. C. Che mi racconti! Ma era veramente un uomo?</p>	<p>P. Con permissione....sono di ritorno. L. Ov'è il padrone? P. Io non lo so. L. Tu l'hai seguito.... P. Certo in istrada. L. Ma dove è ito? P. Io non lo so L. Ah menzognero! P. Vi dico il vero. L. Parla in malora.... P. Son qua, Signora... L. Ov'è il padrone! P. Io non lo so.</p> <p><i>A due.</i> L. Briccone indegno. T'accopperò P. Piano, calmatevi, di più non so.</p> <p>L. Tu fai lo sciocco, ed io ti credo un furbo P. Adesso mi adulate. L. Almen questo saprai: Su dimmi: e perché mai fu chiusa questa stanza per tre giorni? P. Il padron non mel disse. L. Ma qui qualcuno è venuto? P. Certamente. Entrò un Signor, ma uscir nol vidi poi. L. Entrò. Ma non uscì? P. Posso accertarlo. Poiché stetti alla posta. L. Che un uomo poi sia stato? P. Non ho l'affar davver esaminato. L. Era forse una donna travestita? P. Può darsi. L. E ch'è di lei? P. Entrò ma non uscì; lo la cosa non so che sino a qui. L. Non sbagli? P. Qui mi stava. L. E l'hai veduto? P. Veduto... L. Ed era.... P. Proprio in questo sito. L. Restò? Se n'è partito? P. Ecco quel che davvero m'imbarazza.</p>

T. Oh! lo non ho poi esaminata la cosa.
 C. [*vivamente*] era dunque una donna travestita.
 T. Può darsi.
 C. Ma cos'è di lei?
 T. Udite, signora: io credo che non fosse né un uomo, né una donna.
 C. Che dunque?
 T. Da galantuomo, io credo che fosse il diavolo, perché non comprendo più nulla di tutto ciò che qui segue.
 C. Son confusa.
 T. Ed io sono imbrogliato.
 C. Non t'inganni dunque?
 T. Io era in questo sito.
 C. L'hai veduto?
 T. L'ho veduto.
 C. Ed era?
 T. Era qui.
 C. Ma dov'è ito?
 T. Questo è quello che m'imbarazza.
 C. Caro Tommaso, ti scongiuro, raccontami tutto, e senza riguardi. Il tuo padrone ha egli qualch'altro amore.
 T. Lo ignoro.

L. Or or di gelosia divento pazza.

Traendo delle conclusioni su questo lavoro di confronto fra le varie edizioni del testo de *Il segreto*, posso affermare che i legami fra la farsa musicale e la sua fonte diretta, la farsa in prosa tradotta dal francese, sono strettissimi, al punto da poter considerare l'apporto artistico di Foppa, in questo testo, davvero minimo. Se a questo si aggiunge, come rilevato da David Bryant¹⁹, che il 28 ottobre del 1797 il pubblico veneziano poté scegliere se andare a vedere la farsa in prosa di Hoffmann al Teatro Civico o la farsa in musica di Foppa e Mayr al San Moisè, possiamo ipotizzare che nella mente del pubblico contemporaneo le due rappresentazioni non dovessero essere così lontane, e anzi che le influenze reciproche potessero essere considerevoli.

Ho scelto il caso de *Il segreto* come esemplificazione di un tipo di trasposizione da un testo francese ad una farsa italiana, ma non rappresenta l'unica possibilità. Non è mia intenzione in questo lavoro scendere nei dettagli dei rimandi testuali, tuttavia, per ampliare l'esemplificazione, cito un altro caso da me osservato sempre appartenete al filone delle derivazioni francesi: *Che originali!*. Anche in questo caso si tratta, come precisato in tabella, di una farsa derivante dal francese attraverso una traduzione in prosa in italiano e pubblicata nel *Teatro moderno applaudito*.

¹⁹ Riportato da MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia*, cit., p.367

Fin dai nomi dei personaggi che cambiano completamente dalla farsa in prosa – traduzione quasi letterale della comédie di Audinot – alla farsa in musica, in *Che originali!* la somiglianza è molto meno evidente che nel caso della farsa di Foppa:

« <i>La musicomanie</i> , comédie en acte, en prose» ²⁰	« <i>La musicomania</i> farsa di poeta anonimo francese, traduzione inedita per uso del teatro italiano» ²¹	« <i>Che originali!</i> Farsa per musica di Gaetano Rossi da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro Venier in san Benedetto, l'autunno dell'anno 1798» ²²
«PERSONNAGES» ²³	«PERSONAGGI»	«ATTORI»
Le baron de Steinbak	Il baron di Steinbak , musicomaniaco	Don Febeo , Musicomaniaco, padre di
Isabelle	Isabella , sua figlia	Donna Aristeo , Metastasiasta
Euphrosine	Marianna , cameriera d'Isabella	Donna Rosina , ipocondriaca figlia di Don Febeo
Léandre	Il conte Leandro Altamigi , innamorato di Isabella	Don Carolino , suo amante
Varmini	Il signor Fracasso , maestro di musica italiano	
Double-croche	Biscroma , cameriere del barone	Biscroma , servitore di Don Febeo
Anodin	Il signor Anodino , speciale	Celestina , Cameriera di Don Febeo
Scribano	Il signor Massimiliano , scritturale.	Carluccio , Staffiere di Don Febeo

Persino l'ambientazione non è la stessa, perché nella comédie è «una città della Germania», mentre nella farsa «una città d'Italia».

La trama è pressoché identica, ma Rossi rimaneggia in maniera consistente l'originale, mescolando la successione delle scene, e scrivendo da capo tutti i versi. Un barone che pensa di avere un gran talento per la musica vuol far sposare la figlia solo ad un vero musicista; l'amante della giovane, che non possiede doti musicali eccellenti, è stato rifiutato dal nobile barone. Con l'aiuto dell'astuto servo Biscroma, Don Carolino escogita un piano; travestitosi dal più grande maestro sulla piazza si presenta alla porta del barone e chiede in sposa la figlia, e il barone, onoratissimo, acconsente alle nozze.

Difficile dire quanto chiaro fosse il rimando testuale nella mente dei coevi, ma non poteva sfuggire la somiglianza nella trama con un testo di così recente pubblicazione.

²⁰ Libretto digitalizzato e reperibile in google.books.it.

²¹ «Teatro moderno applaudito» vol. VI, la dicitura «Poeta anonimo» ci fa capire la volontà del traduttore di non far risalire all'originale, che però sappiamo essere la commedia di Audinot.

²² Versione digitalizzata, archivio digitale della biblioteca braidense di Milano.

²³ L'ordine dei personaggi è stato mantenuto uguale alla fonte consultata.

Il segreto e Che originali! sono due farse di derivazione francese nelle quali, come abbiamo visto, il confronto del libretto con la fonte testuale mostra due trasposizioni sostanzialmente differenti: nel primo caso si può parlare di una trasposizione totale, non solo della trama ma anche dei personaggi e persino, in alcune parti, del testo nel secondo caso invece possiamo rilevare solamente la corrispondenza nella trama, con una diffusa e radicale rielaborazione, oltre che del testo e della forma stilistica, anche dell'ambientazione.

La stessa variabilità di rielaborazione si può riscontrare nell'altro grande filone in cui ho classificato le farse: quello di derivazione dal teatro italiano.

Isabella Davanzo, nel suo lavoro su *Le tre Terese*²⁴, prende in esame la trasposizione in farsa della trilogia delle commedie di Giovanni Greppi: *Teresa e Claudio*, sulla quale si basa una farsa musicale con lo stesso titolo di Foppa e Farinelli; *Teresa e Wilk*, adattata a spettacolo musicale in un atto da Camagna e Puccitta; e *Teresa vedova*, che Artusi trasformò in una farsa per Trento.

L'atteggiamento dei tre poeti di fronte all'originale non è sempre uguale; infatti, mentre Artusi «si mantiene scrupolosamente all'originale» pur dovendone apportare i necessari adattamenti, Foppa e Camagna, rispettando la trama e mantenendo inalterati i punti cruciali della storia, modificano considerevolmente l'originale commedia di Greppi.

A titolo esemplificativo di come Artusi trasformi il testo originale di Greppi in maniera molto rispettosa, Davanzo riporta per esteso il testo della scena IV della farsa in musica, che corrisponde alla scena VII del primo atto nella commedia di Greppi in cui il barone racconta la triste storia di Teresa²⁵.

<i>Teresa vedova</i>, commedia in cinque atti di Giovanni Greppi, atto I, sc. 7	<i>Teresa vedova</i>, farsa in un atto di Giulio Artusi, sc. 4
<p>Bar. Oh sentite: mi promettete voi di non andar in collera, e di non negarmi la verità se vi faccio un breve compendio della vostra dolorosa istoria? [...]</p> <p>Ter. Parlate...(Mi conoscerebbe forse costui?)</p> <p>Bar. (Voglio farla rimanere di pietra) Voi siete la figlia di un cavaliere fiorentino. V'innamoraste di un giovane mercante, che vi voleva sposare. Mancò l'assenso di vostro padre, e voi col vostro amante ve ne fuggiste a Parigi. Vi pare ch'io dica bene?</p> <p>Ter. Voi mi fate stupire, signor barone.</p> <p>Bar. Questo è quello ch'io non dovrei veramente sapere. Il resto poi, come potete ben figurarvi, in questo paese è noto sino ai fanciulli. Chi non sa che</p>	<p>Bar. Senza punto errare il conto Nel brevissimo racconto, Che comprende la gran storia, Che ho presente alla memoria, Vi farò restar di gelo, Mentre tutto il vi dirò Chi non sa che voi siete la figlia D'un signor cavalier fiorentino? Voi direte - per destino... Ma a cagione - d'un amore Non gradito al genitore, Senza punto - di giudizio Coll'amante - a precipizio</p>

²⁴ ISABELLA DAVANZO, *Le tre Terese. La farsa veneziana agli albori dell'Ottocento*, tesi di laurea in Drammaturgia musicale, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1997-1998.

²⁵ *Ivi*, p.19.

appena arrivati a Parigi, faceste solennemente il vostro matrimonio? Che rimasta sola per pochi momenti in una locanda, foste assalita da un certo Dorby uomo assai dissoluto, che voleva violentarvi ad una turpe condiscendenza? Che costui fu colto nel fatto da vostro marito, il quale furiosamente l'uccise? Che la giustizia, per mancanza di testimoni che favorissero le sue ragioni, lo aveva condannato alla morte?...

Ter. Ah Dio! che mi andate mai rimembrando!...

Bar. Che un inglese vi menò seco a Londra; s'innamorò pazzamente di voi, e vi voleva sposare, supponendovi vedova; quando vostro marito, per una strana combinazione, capitò in casa dello sposo novello e ruppe ogni cosa? Chi non sa finalmente?...

Ter. Per carità, signor barone...

Bar. Per amor del cielo, signora Teresa, lasciatemi terminare...Chi non sa finalmente, che due mesi fa ritornaste a Parigi, e che il fratello dell'estinto Dorby, avendolo subito saputo, scrisse un biglietto di sfida a vostro marito, il quale andò a battersi seco, e si fece gloriosamente ammazzare?

Ter. Ah ch'io doveva perderlo barbaramente!...

Bar. Ora che mi son ben bene sotato lo stomaco, e vi ho fatto vedere che conosco perfettamente le vostre avventure, mi riposo e non dico altro.

Voi fuggita - siete allor.

Chi non sa che a Parigi arrivata
La nuziale gran pompa è seguita?

Che assalita - un traditore

Tentò fanvi - un disonore?

Che il marito - che il sorprese

Morto a terra - lo distese?

Che soggetto - il poveretto

Delle leggi - fu al rigore?

Chi non sa che per Londra partiste

Co un inglese di voi innamorato?

Ma arrivato - là il marito

Per un caso - inaspettato

Voi lasciate - quell'amante

Lagrimoso - palpitante

Desolato - disperato

Ed immerso - in tetro umor

Chi non sa che a Parigi tornata

Fu il marito sfidato a duello?

Dal fratello - del briccone,

Che vi fece - quell'azione

Per cui Claudio - l'ha trafitto?

Che il meschino - in quel conflitto

Con la vita - la consorte

Per la morte - perdé allor?

Ter. Basta, basta: ah, signore, tacete

Bar. Se lo stomaco or tutto ho svuotato,

Da un gran peso mi son sollevato,

Di vicende, di cose, che fascio!

Son contento, men vado, e vi lascio.

Se di più potrò dirvi in appresso,

Lo saprete, son sempre lo stesso:

Sono schietto e sincero di cor.

Risultati interessanti ha portato anche lo studio di una farsa di origine goldoniana. Studiando il caso della *Bottega del caffè*, ciò che si evince è che, nonostante la trama della farsa sia la stessa della commedia di Goldoni, Foppa non copi smaccatamente pezzi della conosciutissima commedia originale, ma ne rielabori completamente la struttura; a partire dai personaggi, che subiscono una notevole riduzione nel numero, ma soprattutto nella successione delle scene, che oltre a doversi adattare alle norme del teatro musicale, deve anche subire la riduzione dai canonici tre atti della commedia goldoniana, al più apprezzato atto unico della farsa.

Come rilevato da Marco Marica²⁶, una spiegazione di come ci si ispira ai testi goldoniani ce la dà lo stesso Foppa nella premessa al dramma giocoso *Gli artigiani*, anch'esso tratto da Goldoni. «*Amore artigiano* del Signor Goldoni somministrò l'argomento del dramma presente intitolato: *Gli artigiani*. L'inventare un soggetto assolutamente nuovo combinarsi non potea con la ristrettezza del tempo; ed era molto meno adattabile al genio corrente il Dramma del Signor Goldoni scritto per altri tempi, e con differenti punti di vista. Ne ho quindi seguite le traccie(*sic*) col servire all'oggetto della sollecitudine estrema che si rendeva necessaria per la composizione della musica. La differenza delle circostanze presenti opposte direttamente a quelle, nelle quali si trovò il Signor Goldoni allorchè scrisse felicemente il suo dramma m'ha fatto comporre un libro che posso dire quasi nuovo. Un confronto materiale, può farlo conoscere ad evidenza».

In questa testimonianza Foppa mostra di sentire l'esigenza di distanziarsi dall'originale goldoniano, del quale però allo stesso tempo ne guadagna la fama; era questo il principio che guidava i librettisti di farsa, Foppa in testa, quello cioè di scrivere qualcosa che soddisfacesse le nuove tendenze teatrali, e che però allo stesso tempo evocasse nella mente dello spettatore una cosa molto conosciuta e apprezzata, in modo da invogliarlo ad andare a vedere di nuovo quella storia.

²⁶ MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia*, cit. p.365.

CAPITOLO 3. Dalla farsa all'opera,

Considerazioni sugli interpreti del teatro nel XIX secolo

«Parallelismi fra opera e prosa vanno ricercati soprattutto nell'ambito delle carriere professionali e del mercato del lavoro. Il primo Ottocento segna infatti la nascita dell'industria del teatro musicale con l'affermazione delle agenzie e dei loro organi di stampa. [...] L'attore guarderà al cantante sempre più come un modello a cui ispirarsi»¹. È così che Cristina Jandelli motiva il fatto di parlare di teatro d'opera nel suo volume sulla trasformazione del ruolo degli attori nel teatro italiano fra Otto e Novecento. Ella infatti sottolinea come all'inizio dell'Ottocento il mercato del teatro di prosa soccombesse sotto il peso del gigantesco, e sempre crescente, successo del teatro musicale che proprio nei primi decenni del XIX secolo si impone con la piena affermazione del «melodramma romantico», genere dai canoni produttivi, esecutivi e di mercato assolutamente propri e caratteristici; questo spinse il primo ad inseguire il secondo, talvolta emulandone i meccanismi, altre volte incorporandone delle parti.

Le relazioni e i mescolamenti fra prosa e musica costituiscono un ambito ancora poco esplorato della storia della musica e dello spettacolo in Italia; in merito a questo fenomeno nel XIX secolo si tenterà più avanti di fornire documentazione. Va qui premesso che la presenza di pezzi musicali nel mercato degli spettacoli di prosa è una realtà piuttosto rilevante dal punto di vista artistico e che si ritrova in molte epoche storiche. Questo presupponeva anche una certa dimestichezza degli attori col mondo della musica; limitandoci all'inizio del XIX secolo si può constatare che molte compagnie, soprattutto di commedia, avevano nelle loro file dei «caratteristi»

¹ CRISTINA JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le lettere, Firenze, 2002, p. 22.

o dei «buffi» che erano specializzati in ruoli in parte cantati². Basta osservare *L'indice de' teatrali spettacoli* di due sole annate (1803-1804 e 1808-1809) per averne qualche esempio³.

NOME DELLA COMPAGNIA	INTERPRETE «CARATTERISTA»	STAGIONE E LUOGO DI ATTIVITÀ
Compagnia Rizzotti e Soci	Luigi Benvenuti e Giuseppe Franchi «caratteristi»	carnevale 1804, Senigallia
Compagnia Venier e Soci	Sebastiano Asprucci e Pietro Marzocchi «caratteristi»	quaresima 1803, Brescia; estate 1803, Bergamo, Pavia, e Treviso; autunno 1803 e carnevale 1804, Venezia
Compagnia Scovazzo	Luigi Pizzamiglio e Giuseppe Jagher «caratteristi»	primavera 1803, Venezia; estate e autunno 1803, Venezia; carnevale 1804, Padova
Compagnia comica del Teatro di S. Carlino a Napoli	Luigi Vestris «caratterista»	primavera 1803, Brescia; estate e autunno 1803, Venezia
Compagnia Previtali e Pavoni	Luigi Pizzamiglio «caratterista»; «la medesima compagnia agisce ancora nelle Farsette in musica all'uso francese» ⁴	primavera 1808, Perugia; carnevale 1809, Perugia
Compagnia di Domenico Verzura	Carlo Gnudi «caratterista buffo, e per le parti di Meneghino in dialetto milanese»	quaresima 1808, Pavia; primavera 1808, Casale di Monferrato; estate 1808, Alessandria e Genova (al teatro S. Agostino); autunno 1808, Milano (al teatro di S. Radegonda); carnevale 1809, Milano (teatro di S. Radegonda)
Compagnia di Bartolomeo Zuccaro	Giuseppe Fortunati Totino «primo caratterista»; Giuseppe Zannerini «secondo caratterista»	quaresima, primavera ed estate 1808, Firenze (teatro S. Maria); autunno 1808 e carnevale 1809, Treviso

Un secondo esempio dell'influenza esercitata dal teatro d'opera sul teatro di prosa riguarda la formazione degli stessi attori di prosa che in alcuni casi, soprattutto del secondo '800, è direttamente legata al mondo della lirica. Claudio Meldovesi e Ferdinando Taviani⁵ citano il caso dell'attore Tommaso Salvini che, oltre a studiare canto, arrivò anche ad esibirsi in ruoli principali di opere liriche importanti; gli stessi autori sottolineano l'importanza avuta da Giuliano Caprarica nella costruzione della carriera della moglie Adelaide Ristori, celebre attrice di prosa della seconda metà del XIX secolo, traendo esempio dal mercato dei cantanti d'opera e dal loro modo di

² FABIANA LICCIARDI, *Di alcune compagnie di attori-cantanti fra prosa e lirica nel secondo '700*, 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. 307-321.

³ *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli*, 2 voll, a cura di Roberto Verti, Fondazione Rossini, Pesaro 1996.

⁴ *Ivi* p. 1456.

⁵ CLAUDIO MELDOLESI E FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 265.

pubblicizzarsi. Il barone Caprarica, abile impresario d'opera, portò alla fama e al successo la moglie permettendo ad un'attrice di aspirare alla posizione economica e sociale di una primadonna dell'opera.

L'influenza che ebbero invece gli «attori» ed il mondo del teatro in prosa sui «cantanti», soprattutto quelli di opera comica, si inquadra in un contesto precedente a quello appena descritto, e si delinea in legami forse ancora più stretti e rilevanti; non tanto attraverso il sistema produttivo o quello di formazione degli artisti, nell'ambito dei quali la tendenza risulta essere opposta, ma piuttosto nella qualità stilistico-interpretativa e nell'attenzione alla capacità espressiva della mimica.

Occupandosi di definire in maniera storicamente più corretta il rapporto fra cantanti di opera comica e cantanti di opera seria nel '700, Franco Piperno⁶ dimostra come il confine fra le due categorie professionali non fosse nettamente tracciato; l'elenco dei cantanti che nella loro carriera interpretarono tanto commedie in musica o drammi giocosi, quanto opere serie, lo porta ad ipotizzare che in realtà gli interpreti che si concentrarono su uno solo dei due filoni fossero delle eccezioni rispetto alla più normale mescolanza. Egli ritiene dunque che parlando della «specializzazione» dei cantanti in un genere piuttosto che nell'altro, ci si debba riferire non tanto ad una scelta di carriera che non può essere travalicata, ma piuttosto all'osservanza di specifici canoni interpretativi che distinguono i due generi; alla «bellezza, l'elasticità e virtuosità della voce» del dramma serio si oppongono «vocalità spigliata», «vivace recitazione», «*vis* comica ed attitudine mimica» dei buffi. Ciò che interessa sottolineare di questo studio, oltre alla rilevante vicinanza fra la professione di cantante di opera seria e quella di buffo, sono le qualità dell'interprete dei generi comici dell'opera settecentesca – opera buffa, intermezzo in musica, dramma giocoso – che si possono riassumere in una spiccata dote attoriale.

Sull'aprirsi del XIX secolo la farsa musicale veneziana fu lo snodo cruciale che non solo raccolse l'eredità del teatro comico settecentesco, ma creò anche un legame molto stretto fra il teatro d'opera e quello di prosa. Già i due antecedenti lessicali e stilistici di questo genere – la farsa-intermezzo e la farsa «ad uso francese» – rappresentano questo duplice punto di incontro,

⁶ FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene ed intermezzi)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVII, 1982, pp.240-284.

che si identifica nella fondamentale differenza fra i due tipi di spettacolo: la professionalità e la formazione di chi li rappresentava.

Nel caso, infatti, della farsa-intermezzo si trattava di uno spettacolo musicale che veniva messo in scena per arricchire una serata di prosa, per renderla più piacevole e appetibile al pubblico. A questo scopo, il teatro ingaggiava una compagnia di cantanti professionisti, specializzati in questo genere che doveva rappresentare tutti gli intermezzi della stagione; la tradizione professionale di questi cantanti era quella degli spettacoli comici e degli intermezzi in musica del '700, di cui parla anche Piperno.

Questa pratica fu largamente diffusa a Venezia; lo dimostrano i vari tipi di documentazione pervenuti come le già citate «farse per musica» date al San Giovanni Grisostomo nel 1780⁷. È però particolarmente interessante una testimonianza che non riguarda direttamente la città lagunare ma una realtà ad essa molto vicina e certamente da essa molto influenzata. Ci si riferisce a ciò che scrive Bruno Brunelli nel suo volume *I teatri di Padova*, affrontando il tema della rivalità fra i due principali teatri della città, il Teatro Nuovo ed il Teatro degli Obizzi, verso la fine del XVIII secolo⁸. Brunelli sostiene che i due teatri, con lo scopo di attrarre maggior pubblico e vincere la gara degli incassi, arricchissero le loro serate di prosa con intermezzi musicali. A dimostrazione di questa tesi cita un manoscritto di Girolamo Polcastro (Padova 1770 - Padova 1839), osservatore della scena padovana nei primi decenni del XIX secolo, il quale scrive: «La compagnia del Manzotti [presso il Teatro Nuovo] ha il suo intermezzo in musica, formato di personaggi del mestiere, fra i quali il notissimo Mazzoni. Anche la compagnia Nerini [presso il Teatro degli Obizzi] avrà la sua musica, ed ambedue sperano di far denari a bizzeffe»⁹. Nelle stesse pagine, Brunelli accenna alle difficoltà economiche cui doveva far fronte il Teatro Nuovo, in perdita rispetto al Teatro degli Obizzi. Per questa ragione i nobili, che difendevano il Teatro Nuovo come simbolo di casta, autorizzarono un finanziamento straordinario, per evitare il fallimento del teatro e per «rinforzare l'intermezzo colla scrittura di altri attori-cantanti»¹⁰.

Non solo si conferma la prassi di intercalare una serata di prosa con intermezzi musicali, giustificandola come una piacevole aggiunta molto gradita dal pubblico, ma si mette il punto su un

⁷ Vedi il Capitolo 1.

⁸ BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo 19*, Libreria A. Draghi, Padova 1921.

⁹ *Ivi* p. 294.

¹⁰ *Ibidem*.

aspetto non secondario che è quello economico: una serata di prosa ed intermezzi musicali richiedeva l'ingaggio, oltre naturalmente ad un'orchestra che però è una presenza costante anche nelle serate di prosa, di una doppia compagnia, una di prosa e una di attori-cantanti e ciò comportava un aggravio notevole per le finanze del teatro.

In tale aggravio economico è possibile ravvisare, come suggerisce Verti¹¹, una delle cause della diffusione della farsa «ad uso francese»; egli individua nella precaria situazione economica in cui versava il San Cassiano dopo la sua riapertura del 1763 la ragione dell'attenzione per gli spettacoli di prosa, considerevolmente più economici di quelli musicali. La farsa «ad uso francese» permetteva, rimanendo nello stesso ordine di spesa del teatro di prosa¹², di mettere in scena degli spettacoli musicali che in qualche modo sostituissero anche la più costosa opera comica; infatti, erano gli stessi attori ad eseguire le arie che sottolineavano i momenti culmine della rappresentazione, come era in uso soprattutto in Francia. Si trattava probabilmente di attori con una certa dote canora per i quali i compositori scrivevano arie vocalmente non complesse, atte soprattutto ad esaltare l'aspetto mimico-espressivo (più che quello vocale-musicale). Gli Interpreti più rappresentativi di questo genere furono Domenico Bassi e la sua famiglia; egli fu compositore ed attore di successo sia in Italia che in Francia «dove fece qualche fortuna, ed apprese alcune cose appartenenti al suo mestiere, le quali poi con molta cura, ritornato in Italia, pose in esecuzione»¹³. Tornato a Venezia, infatti, fu protagonista della stagione delle farse «ad uso francese» del teatro San Cassiano; «compose delle commedie di buona condotta, e delle farse giocose per musica co' recitativi però senza canto, e scritti in prosa». Della famiglia Bassi faceva parte anche Nicola Bassi, che si distinse come un buffo dalle doti mimiche notevoli, Gaetana Bassi, nuora di Domenico che «oltre l'aver recitato nelle commedie, se è talvolta addestrata nel canto e nel ballo», e Marianna Bassi, che «recitava con molta intelligenza, cantava di bon gusto, e facevasi del ballo un passatempo».

¹¹ Cfr. ROBERTO VERTI *Indizi su repertorio, geografia e milieu delle farse per musica in I vicini di Mozart*, II, cit., pp. 597-624.

¹² Uno spettacolo con della musica necessitava della presenza di strumenti che accompagnassero gli attori-cantanti, un'orchestra una banda o un semplice ensemble. Si sottintende qui un fatto che più avanti viene trattato, ovvero la presenza costante, anche nelle serate di sola prosa, di almeno un gruppo di musicisti che serviva almeno ad intrattenere il pubblico durante l'intervallo. Ecco perché si parla di una spesa uguale, visto che l'orchestra è di solito una voce presente fra le spese di un teatro di prosa.

¹³ Questa e tutte le citazioni relative alla famiglia Bassi sono riportate nelle voci dedicate a questi artisti da FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Forni, 1798, pp. 110-113.

Le mere categorizzazioni professionali potrebbero creare l'impressione di una distinzione netta che in realtà non esisteva; la zona di confine fra la professionalità dell'attore e quella del cantante è, in questo caso, poco marcata. Seguendo i pochi nomi noti degli «attori» che interpretano le farse «ad uso francese» – solo raramente i libretti di questo genere riportano i nomi degli interpreti; inoltre i testi in prosa sono pubblicati perlopiù in raccolte di tipo letterario senza, quindi, riferimenti a rappresentazioni precise – si scopre che questi artisti furono interpreti di drammi giocosi, di intermezzi, di commedie per musica. Il fatto che il teatro di prosa non desse luogo a un mercato di pubblicazioni al pari del teatro musicale perché, a differenza delle stagioni d'opera, quelle di prosa prevedevano titoli diversi di sera in sera, rendendo antieconomica la pubblicazione dei libretti) ci impedisce di poter ricostruire con precisione la carriera di questi artisti nelle commedie o nelle tragedie; tuttavia è certo che essi partecipassero anche a spettacoli operistici, e questo li farebbe classificare come cantanti a pieno titolo. Mi riferisco, per esempio, alla già citata Angela Gagni che, fra il 1779 ed il 1781, si trova al San Cassiano sia come interprete di intermezzi in musica, che come interprete di farse in prosa con arie in musica; o a Pietro Majeroni e Giuseppe Ferrari; o Teresa Mariotti che, oltre a cantare e recitare in farse in musica e drammi seri, si trova come ballerina in alcuni balli eroicomici o pantomime; ecc.

La questione che ho cercato qui di problematizzare riguarda la qualifica, la preparazione, la formazione, la modalità espressiva di questi artisti definiti, nei libretti delle farse alla francese, come «attori comici» ma che di fatto intraprendono carriere da veri e propri cantanti, seppur in questo specifico genere vengano chiamati anche a recitare (e saltuariamente, forse, anche a ballare).

La farsa «ad uso moderno», genere interamente cantato, raccoglie e media fra la tradizione dell'opera comica italiana e dei buffi e quella di importazione francese che mescola la prosa ed il canto, e vive grazie all'azione di interpreti che stanno sul confine fra i due mondi; anche gli artisti che diventano i divi di questo nuovo genere si formano in questo contesto sociale e spettacolare e da essi sono profondamente influenzati.

Nella già citata lettera datata 12 dicembre 1804, il censore Giuseppe Carpani scrive: «Non voglio però tralasciare di dirvi, che in questa farsa di Farinelli havvi un duetto dei due buffi, ricco di tanta verità d'espressione, che quasi citare si potrebbe per modello di simil genere. Quel pezzo appunto sembra tanto nuovo ed originale, perché siamo andati così lontani dalla natura, che il

raggiungerla diventa una scoperta»¹⁴. Egli fa riferimento alla farsa di Farinelli *Odoardo e Carlotta* su libretto di Buonavoglia, che andò in scena nell'autunno del 1804 al teatro San Moisè; quella sera i due personaggi buffi di cui parla Carpani, il duca di Salinsbury e Lord Kendal, furono interpretati rispettivamente da Nicola Tacchinardi e Ferdinando Auletta¹⁵. Ciò che Carpani sottolinea e apprezza dello spettacolo che andrà a vedere – e che naturalmente già conosce – è la veridicità della rappresentazione, la sua naturalezza e la sua chiarezza (per l'appunto, da teatro di prosa).

Legato al fenomeno delle farse nascono delle vere e proprie star, famosissime per le loro interpretazioni comiche e per la loro capacità di catturare l'attenzione e l'ilarità del pubblico. Interpreti di una tale bravura nel genere, da rappresentare dei punti di riferimento nel mercato dei cantanti-attori; i buffi Luigi Raffanelli e Giambattista Brocchi, e il soprano Teresa Strinasacchi furono un terzetto famosissimo a Venezia, ma anche all'estero e soprattutto a Parigi.

La tabella seguente ricostruisce il loro passaggio a Venezia come terzetto; si ricorda tuttavia che i tre ebbero una enorme fama anche singolarmente nei più importanti teatri italiani e stranieri.

1797 Primavera¹⁶, San Moisè

<i>Le donne cambiate</i> , farsa giocosa per musica d'un solo atto, libretto Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	Contessa	Teresa Strinasacchi
	Ernesta	
	Biaggio	Luigi Raffanelli
	Conte Fricando	Giovanni Battista Brocchi
	Lucindo	Luigi Bruschi
	Pippo	Giacomo Zamboni
	Carlotta	Teresa Scaramella
	Un pellegrino	Giacomo Zamboni
<i>Il duello per complimento</i> , farsa giocosa per musica d'un atto solo, musica di Domenico Cimarosa	Faustina	Teresa Strinasacchi
	Grufo Papera	Luigi Raffanelli
	Capitano	Giovanni Battista Brocchi
	Gentilino	Luigi Bruschi
	Lisetta	Maria Camilla Guidi
	Lelio	Giuseppe Bertini
	Leonella	Teresa Scaramella

¹⁴ GIUSEPPE CARPANI, *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, cit., P.31.

¹⁵ «Odoardo e Carlotta, *Dramma giocoso per musica in un sol atto da rappresentarsi nel nobilissimo teatro Giustiniani in S. Moisè l'autunno dell'anno 1804. Poesia del sig. Buonavoglia musica del sig. Farinelli*», libretto conservato in Biblioteca Casa di Goldoni Centro Studi Teatrali

¹⁶ Per la ricostruzione di questa tabella mi sono servito di ricerche in archivi informatici, del volume di FRANCO ROSSI, *Venezia 1795-1802, la cronologia degli spettacoli e il "giornale dei Teatri"*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002 e de *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli*, 2 voll, a cura di Roberto Verti, Fondazione Rossini, Pesaro 1996.

<i>L'intrigo della lettera</i> , farsa giocosa per musica d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Simon Mayr	Arabella Teresa Strinasacchi Lucido Luigi Raffanelli Tarocco Giovanni Battista Brocchi Giocondo Luigi Bruschi Frontone Giacomo Zamboni Albina Teresa Scaramella
<i>Il secreto</i> , farsa giocosa per musica d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Simon Mayr	Lucilla Teresa Strinasacchi Costanzo Luigi Raffanelli Popone Giovanni Battista Brocchi Valerio Luigi Bruschi Angelica Teresa Scaramella
1798 Carnevale, San Moisè	
<i>Le donne cambiate</i> , farsa giocosa per musica d'un solo atto, libretto Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	cfr. l'allestimento del 1797
<i>La pianella persa</i> , farsa giocosa per musica d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Francesco Gardi	Conte Belfiore Luigi Bruschi D. Lunario Giovanni Battista Brocchi Tommaso Luigi Zola Silvestra Ignazio Granatelli Nannetta Teresa Strinasacchi Rosina Teresa Scaramella Nardino Luigi Raffanelli Michele Vaccani, Michele Catera Raffanelli, Luigi Ghitta Luigi Bruschi
<i>La maschera fortunata</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	Niccolò Giovanni Battista Brocchi Fulvio Michele Vaccani Nerina Teresa Strinasacchi Lucinda Teresa Scaramella Dorante Luigi Bruschi Tribol Luigi Raffanelli
1798 Autunno, San Moisè	
<i>Furberia e puntiglio</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marcello di Capua	Bainer Giuseppe Cajani Eugenia Rosa Canzona Simoncino Giovanni Battista Brocchi Guglielmo Luigi Raffanelli Isabella Teresa Strinasacchi Federico Antonio Berini
<i>Fedeltà e amore alla prova</i> , dramma eroicomico d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Giuseppe Gazzaniga	Dorante Antonio Berini Conte Pandolfo Giuseppe Cajani Gelmina Rosa zone Lindora Teresa Strinasacchi Acuto Luigi Raffanelli Trabaccolo Giovanni Battista Brocchi Clitandro Giuseppe Cicerelli
<i>L'equivoco in equivoco</i> , dramma giocoso per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	Bambinone Giovanni Battista Brocchi Sofia Rosa Canzona Fiorina Teresa Strinasacchi Ortensio Antonio Berini Tintinnino Luigi Raffanelli Occhiobello Vincenzo Zanardi Fabio Luigi Zola

<i>La madre virtuosa</i> , operetta di sentimento in un atto solo per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	Amelia Sofia Il conte di Belfonte Isidoro Aurelia Dottor Leggiadria Taccone	Teresa Strinasacchi Rosa Sberna Antonio Berini Giuseppe Cicerelli Rosa Canzone Giovanni Battista Brocchi Luigi Raffanelli
<i>Le donne cambiate</i> . Farsa giocosa per musica d'un solo atto, libretto Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	cfr. l'allestimento del 1797	
<i>La maschera fortunata</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	cfr. precedente allestimento	
<i>L'intrigo della lettera</i> , farsa giocosa per musica d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Simon Mayr	cfr. l'allestimento del 1797	
<i>Il finto stregone</i> , farsa giocosa per musica di un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Francesco Gardi	Silvestro Agata Pampi Panacche Giorgino Sandrina Giannetta Cecco	Federico Cajani Teresa Strinasacchi Luigi Raffanelli Giovanni Battista Brocchi Antonio Berini Roza Canzona Rosa Sberna Giuseppe Cicerelli
1799 Carnevale, San Moisè		
<i>Fedeltà e amore alla prova</i> , dramma eroicomico d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Giuseppe Gazzaniga	cfr. l'allestimento del 1798	
<i>Furberia e puntiglio</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marcello di Capua	cfr precedente allestimento	
<i>Le pazzie per astuzia</i> , farsa giocosa per musica in un atto, libretto di Giuseppe Foppa, musiche di Marcello da Capua	Faccendina Fosforo Pomolo Flavio Livietta Agone Orfello	Teresa Strinasacchi Luigi Raffanelli Giovanni Battista Brocchi Antonio Berini Rosa Canzone Federico Cajani Giuseppe Cicerelli
<i>La semplice ovvero La virtù premiata</i> , dramma eroicomico d'un solo atto, libretto di Giuseppe Maria Foppa, musica di Francesco Gardi	Zelinda Gismondo Conte Lheben Roberto Zibaldone Cantessa Aurelia	Teresa Strinasacchi Luigi Raffanelli Federico Cajani Antonio Berini Giovanni Battista Brocchi Rosa Canzone
<i>Venezia felicitata</i> , azione per musica, musiche di Francesco Gardi	Galatea Gianni Taddeo Pasquetta Baldino Pippo Francesco Lorenzo	Teresa Strinasacchi Luigi Raffanelli Giovanni Battista Brocchi Teresa Scaramella Luigi Bruschi Michele Vaccni Francesco Macchiavello Luigi Zola

1799 Autunno, San Benedetto		
<i>L'avaro</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Simone Mayer	Eugenia	Teresa Strinasacchi
	Ambrogio	Luigi Raffanelli
	Boboli	Giovanni Battista Brocchi
	Armellina	Giulia Ronchetti
	Tenente Filiberti	Vincenzo Zardi
	Conte dell'isola	Santo Ardizzoni
<i>Il contravveleno</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Francesco Gardi	Violante	Teresa Strinasacchi
	Tagliaforte	Luigi Raffanelli
	Martinello	Giovanni Battista Brocchi
	Irene	Giulia Ronchetti
	Ramiro	Domenico Mombelli
	Rodolfo	Carlo Jura
<i>Furberia e puntiglio</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marcello di Capua	cfr. precedente allestimento	
<i>Non irritare le donne, ovvero Il chiamantesi filosofo</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Marco Portogallo	La contessa	Teresa Strinasacchi
	Aristo	Luigi Raffanelli
	Il barone	Giovanni Battista Brocchi
	Lucindo	Antonio Berini
	Giacinta	Rosa Canzona
	D. Armidoro	Giuseppe Cicerelli
Fabio	Federico Cajani	
<i>Il segreto</i> , farsa giocosa per musica d'un atto solo, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Simon Mayr	cfr. precedente allestimento	
<i>Labino e Carlotta</i> , farsa per musica in un atto, libretto di Gaetano Rossi, musica di Simon Mayr	Carlotta	Teresa Strinasacchi
	Il barone	Luigi Raffanelli
	Broccone	Giovanni Battista Brocchi
	Teresa	Giulia Ronchetti
	Labino	Vincenzo Zardi
	Carino	Santo Ardizzoni
Titaccio	Carlo Jura	
1800 Carnevale, San Benedetto		
<i>Bandiera d'ogni vento ovvero L'amante per forza</i> , farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Giuseppe Farinelli	Banderola	Giovanni Battista Brocchi
	Dorimena	Teresa Strinasacchi
	Rosalba	Giulia Ronchetti
	Conte Tacca	Luigi Raffanelli
	Giocondino	Domenico Mombelli
	Tiburzio	Carlo Giura
Polpetta	Santo Ardizzoni	
<i>La pazza giornata ovvero Il matrimonio di Figaro</i> , dramma comico per musica, libretto di Gaetano Rossi, musica di Marco Portogallo	Basilio	Giovanni Battista Brocchi
	Cherubino	Giulia Ronchetti
	Marcelnina	Lucia Poletti
	Bartolo	Carlo Jura
	Antonio	Domenico De Angelis
	Cecchina	Maria Marcolini
	Gusmano	Brocchi
	Conte d'Almaviva	Domenico Mombelli
	Contessa Rosina	Rosa Canzone
	Figaro	Luigi Raffanelli
Susana	Teresa Strinasacchi	

La sonnambula, farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Fernando Pärer

Adolfo	Luigi Zardi
Giulia	Teresa Strinasacchi
Matilde	Rosa Canzone
Tenente Lucindo	Domenico Mombelli
Giovanzone	Luigi Raffanelli
Giorgio	Giovanni Battista Brocchi
Riminaldo	Carlo Jura

La testa riscaldata, farsa giocosa per musica, libretto di Giuseppe Foppa, musica di Ferdinando Pärer

Brodolungo	Giovanni Battista Brocchi
Amborsina	Teresa Strinasacchi
Felicita	Rosa Canzone
Canziano	Luigi Raffanelli
Ernesto	Luigi Zardi
Verzotto	Santo Ardizzoni

I tre interpreti furono scritturati per la prima volta insieme nella stagione di primavera del 1797 al San Moisè, ed in questo teatro rimasero per molte stagioni creando il mito della loro bravura:

- Teresa Strinasacchi: «Riuscì d'un merito superiore alla comune aspettazione, benché fosse grande. Ella calca un sentiero da farlo avanzare ogni altra della sua professione»¹⁷.
- Luigi Raffanelli: «caratterista universale e perfetto in ogni carattere»¹⁸; «non poté smentire sé stesso per la squisitezza del gusto della comica espressione, e generalmente della perfetta sua cognizione del teatro»¹⁹.
- Giovanni Battista Brocchi: «Inarrivabile in alcuni punti di vista»²⁰; «unico nelle parti di servitore»²¹; «la eccellenza dell'arte comica con cui signoreggia gli fa meritare il primo loco fra i cantanti comici»²².

Per tre anni, Raffanelli, Brocchi e Strinasacchi sono gli interpreti principali della farsa veneziana che comincia il periodo del suo massimo fulgore, prima ingaggiati dal Teatro San Moisè, poi dal San Benedetto. Come già sottolineato, una caratteristica del mercato della farsa in un atto veneziana, fu la mobilità dei titoli i quali, per necessità economiche, dopo essere stati commissionati e quindi eseguiti in un teatro venivano riproposti in altri; la conseguenza per gli

¹⁷ «Giornale dei teatri» stagione Autunno 1797 e Carnevale 1798, cit, in FRANCO ROSSI, *Venezia 1795-1802, la cronologia degli spettacoli e il "Giornale dei Teatri"*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002, p. 344.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ «Giornale dei teatri» stagione Autunno 1800 e Carnevale 1801, cit, in *Ivi*, p. 361.

²⁰ «Giornale dei teatri» stagione Autunno 1797 e Carnevale 1798, cit, in *Ivi*, p. 344.

²¹ «Giornale dei teatri» stagione Autunno 1799 e Carnevale 1800, cit. *Ivi*, p. 353.

²² «Giornale dei teatri» stagione Autunno 1800 e Carnevale 1801, cit, in *Ivi*, p. 361.

interpreti è formazione di un repertorio che vengono chiamati a rieseguire anche per molti anni, ed in vari teatri sparsi per l'Italia e l'Europa. Quando Raffanelli, Brocchi e Strinasacchi vengono ingaggiati dal teatro San Benedetto, al fianco di farse nuove mettono in scena titoli che avevano interpretato al San Moisè, e che li avevano resi famosi.

Fra i tre cantanti il più famoso fu senza dubbio Luigi Raffanelli²³: nel corso della sua carriera egli rappresentò 146 titoli, tra i quali 84 in prima esecuzione. La sua natalità pistoiese è con forza rivendicata da Carlo Rospigliosi nel suo libro *Notizie dei maestri ed artisti pistoiesi*, obbligato dalla necessità di correggere la falsa notizia che fosse romano; egli nacque dunque in Toscana nel 1752, e qui compì i suoi studi musicali. Debuttò nel 1774. Nei successivi quindici anni si afferma come buffo nei principali teatri del nord Italia. Fa una prima breve stagione a Parigi dove riscuote un grandissimo successo; poi si trasferisce a Vienna e, nel 1796, approda al teatro San Moisè di Venezia dove si impone come sommo interprete della farsa in un atto.

Raffanelli fu un vero divo fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, infatti si leggono spesso elogi nei suoi confronti nelle cronache del tempo. Inoltre molti trattati importanti della seconda metà del XIX secolo dedicano spazio alla sua figura di grande artista; ne riporto qui alcuni passaggi che esaltano le sue qualità artistiche.

«Fra i tanti buffi nominerò il solo Raffanelli, perché fosse il più bravo ed il più nobile; ma eziando, perché, di petto asmatico, di voce fioca fin dall'età più verde, cantava ancora lodatissimo in un'età di Nestore; cosicché per lui è scritta importantissima parte in una delle più ripetute opere moderne, la Clotilde.

A' nostri giorni Tamburini e Lablache, come li chiamerebbe l'arte dei commedianti, l'una caratterista brillante, l'altro comico, considerati qui solo comici attori, sono buffi a nessun altro secondi. Quest'ultimo, sebben attore di facoltà straordinarie, ama moltissimo la musica ed il caratteri buffi delle opere antiche; il che fa vedere, non mancherebbero, data l'occasione, di ricomparir gli attori, se ne poi, l'amabile Tamburini, è anello medio fra gli eroici ed i comici recitanti, fra i bassi ed i tenori»²⁴.

«Era romano. Fu un attore melodrammatico insuperabile. Brocchi gli contrastava la palma, ma era sempre al disotto del suo antagonista, poiché Raffanelli possedeva ad un tempo l'arte di far ridere e piangere. Eseguita mirabilmente le opere di Pavesi, di Farinelli, di Coccia e di Rossini. Nel *Ser Marcantonio* vinceva ogni paragone, e Parigi, ove il suo nome si

²³ ROBERTO PAISSA, *La carriera di un cantante di farsa: Luigi Raffanelli*, in *I vicini di Mozart*, II, cit., pp. 567-596.

²⁴ CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano 1841, pp.211-212.

cinse di tanta gloria, fu testimone e giudice de' suoi rari talenti e della sua comica potenza. [...] Aveva una voce ingrattissima, ma sapeva cantare, ed era gran professore»²⁵.

«Poté luigi farsi udire in alcune recite drammatiche che i filodrammatici Pistoiesi davano nel pubblico teatro, ove diè veramente a conoscere le disposizioni naturali di cui era fornito. Datosi poi allo studio della musica sotto la direzione di un tal prete Renai, cantore della Cappella, vi riuscì a sufficienza, e si pose a cantare di basso; tutti però che parlarono o scrissero di lui convengono che la sua voce non era bella. [...] Raffanelli, al dire dei suoi contemporanei, in tutte le parti che rappresentava, era un artista nuovo; potea chiamarsi il Vestri del melodramma, e malgrado la sua voce non voluminosa né bella, sapeva farsi applaudire dovunque e sempre; soprattutto era abilissimo nel dire i recitativi e i parlati. Aveva poi una disposizione specialissima per contraffare e imitare persone»²⁶.

«Attore di merito primario»²⁷

«Artista nobilissimo, uno dei migliori del suo tempo»²⁸

«Buffo eccellente, artista distinto, che gli amatori di musica ricordano in Parigi con gran piacere»²⁹

SONETTO:

Questa pur è la mimic'arte, e il canto
che dal basso scurril riso si astenne.
Chiaro grido dall'Alpe a noi sen venne,
E l'Italia n'ebbe, e più la patria vanto.

E per Te l'ebbe, ed alla Senna accanto,
Là 've sul labbro lodator perenne
Sol di sé stesso, allo stranie r divenne
Scarso premio la laude e rara oh! Quanto!

Tu al fin richiami del buon senso al riso
L'Italia scema, e sai come di atteggi,
Roscio novello, a mille affetti il viso.

Né Te compro cantor la patria applaude,
ma vero figlio e cittadin passeggi
Quivi il teatro e vinci ogni tua Laude.»³⁰

Il più esemplare interprete di un genere operistico viene ricordato, a pochi decenni dalla sua morte, non tanto per le sue qualità vocali, evidentemente non eccezionali, ma per la sua dote attoriale e mimica. Si tratta dunque di un attore o di un cantante? Roberto Paissa osserva che

²⁵ FRANCESCO REGLI, *Dizionario Biografico*, Dalmazzo, Torino 1860, p.432.

²⁶ CARLO ROSPIGLIOSI, *Notizie dei maestri ed artisti pistoiesi*, Tipografia Niccolai, Pistoia, 1878, pp.30-33.

²⁷ STENDHAL, *Vita di Rossini*, cit. *ivi* p. 33.

²⁸ FRANÇOIS-JOSEPH FETIS, *Biographie universelle des Musiciens*, cit. *Ibid.*

²⁹ PIETRO SCUDO, *Critique et litterature musicales*, cit. *Ibid.*

³⁰ FRANCESCO REGLI, *Dizionario Biografico*, cit., p.432.

«nelle parti a lui destinate non si riscontrano in genere, naturalmente, né grosse difficoltà vocali né agilità o vocalizzi di sorta (fa eccezione proprio il *Bruschino*)»³¹; questo non lo rende professionalmente molto lontano dagli attori che si cimentano nel canto come i membri della famiglia Bassi.

La straordinaria – e, rispetto al passato, nuova – concentrazione sull’attitudine mimica dei cantanti va di pari passo con l’altrettanto eccezionale attenzione alla messa in scena della farsa; fin dai libretti, le didascalie sono molto numerose ed estremamente dettagliate. Ciò che contava veramente per un cantante-attore della farsa era che sapesse attrarre il pubblico, che il suo modo di stare sulla scena coinvolgesse lo spettatore negli accadimenti. A proposito di Nicola de Grecis, altro famosissimo buffo che condivise la scena con Raffanelli, Francesco Regli scrive:

Celebre buffo. Nacque a Roma nel 1773. Aveva trovato il segreto di elettrizzare i Pubblici, fossero pure di difficile contentatura. Godeva fama appo i suoi contemporanei anche di ottimo cantante, imperocchè allora i bassi-comici non si limitavano a far ridere con trivialità e sciocchezze, siccome oggi si usa, ma sapevano cantare. Lasciò memorie imperiture, e i nostri vecchi, al solo nominarlo, se mettono di buon umore, e canticchiano fra i denti le sue arie predilette. Il Pesarese compose per lui *La cambiale di matrimonio* (Venezia 1810), *La scala di seta* (Venezia, 1812), *Il figlio per azzardo* (Venezia, 1813): Pacini, *Isabella ed Enrico* (Milano, 1823), ed altri molti maestri gli consacrarono i parti del loro ingegno. Era artista coscienzionso, intelligentissimo, e padrone assoluto de’ suoi uditori. Se avessimo ancora dei De Grecis, i buffi non parlerebbero, anziché cantare, e l’Opera giocosa non sarebbe fra noi in agonia»³²

La farsa aveva quindi creato un mercato che richiedeva cantanti in grado di essere all’altezza della tradizione del teatro comico veneziano, e che aveva abituato il pubblico a farsi attrarre da una «verità d’espressione» sconosciuta nell’opera precedente.

Questa eredità venne consegnata, assieme ad altre, all’Ottocento per merito anche di Luigi Raffanelli; dopo aver leggendariamente dettato le melodie del *Bruschino* a Rossini, egli concluse la sua carriera a Milano come «direttore di scena» al Teatro alla Scala, potendosi permettere di far forza su una lunga carriera da attore. Ancor più importante per la mia indagine è rilevare che fu insegnante di uno dei più famosi bassi italiani della metà dell’Ottocento, Luigi Lablache; il cantante napoletano si distinse, durante la sua carriera, per l’eccezionale capacità interpretativa, e per la sua attitudine alla recitazione. Secondo l’enfatico – e campanilisticamente di parte – Rospigliosi:

³¹ ROBERTO PAISSA, *La carriera di un cantante di farsa: Luigi Raffanelli*, cit., p. 571.

³² FRANCESCO REGLI, *Dizionario Biografico*, Dalmazzo, Torino 1860, p.156.

«Al Raffanelli, Lablache fu debitore di molte cognizioni mimico-musicali, ed altre malizie di scena»³³; da Raffanelli, uno dei più grandi interpreti dell'opera italiana ottocentesca apprende l'arte della recitazione, del saper interpretare e divertire il pubblico, non solo sfruttando le doti vocali.

LABLACHE, LUIGI. Celebre cantante. Dediti al commercio furono i suoi parenti. [...] Enciclopedico in ogni maniera di saper musicale, egli dilettevasi anche di scrivere musica. Così poté essere di vantaggio alle scene di Napoli, allorché, infermatosi gravemente il marchese don Gregorio de' principi di Squillace, ch'erasi assunto l'incarico di musicare *La casa da vendere*, si limitò quest'ultimo ad additare al Lablache dal letto i motivi da esso ideati, e il Lablache ne stendeva, con penna sicura, le note, e con non minore valentia le istrumentava. I Parigini non lo dimenticheranno mai: se anche non avesse potuto più parlare (il che non gli avvenne, dotato quale fu sempre d'una voce potente e veramente maschia), avrebbe loro bastato il vederlo. Diffatti, appena presentavasi nel *D. Pasquale*, la vòlta della sala minacciava di cadere dai grandi applausi. Luigi Lablache era artista nell'anima, scolaro di se stesso, creato dalla natura per le scene come Raffaello per dipingere e Canova per iscolpire. [...] Uomo onesto, integerrimo, aveva un carattere piacevole, originale, bizzarro. Amava quasi in modo ridicolo le tabacchiere, delle quali contava una collezione rara nel suo genere»³⁴.

Luigi Lablache non fu il solo grande cantante formatosi alla scuola attoriale della farsa. Il giornale *I teatri* del 2 Luglio 1830 riporta il primo successo di un giovane cantante che debutta nella *Creazione del mondo* di Haydn: «Giorgio Ronconi (Arcangelo Raffaele) degno figlio del chiaro tenore e maestro dello stesso cognome, favorito d'una voce più che mai sonora e intonata, sorprese e si ebbe il voto di tutti»³⁵.

Giorgio Ronconi (Venezia 1814 - Madrid 1890) fu uno dei più famosi e richiesti cantanti del primo Ottocento, interprete delle più importanti opere di Donizetti e del primo Verdi, convenzionalmente considerato il primo baritono della storia; per lui furono scritti i ruoli del protagonista del *Torquato Tasso* e de *Il furioso all'isola di Santo Domingo*, il ruolo di Corrado Waldorf in *Maria de Rudenz*, di Don Pedro Maria Padilla e e del Duca Enrico di Chevreuse *Maria di*

³³ CARLO ROSPIGLIOSI, *Notizie dei maestri e artisti pistoiesi*, cit., p. 33.

³⁴ FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico*, cit., p.493

³⁵ Tutte le citazioni dei quotidiani che parlano di Giorgio Ronconi, sono riportate in MARCELLO CONATI, *L'avvento del Baritono, profilo di Giorgio Ronconi*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del convegno internazionale di studio 1992*, Comune di Bergamo, Bergamo 1992, pp. 281-301.

Rohan, e più in là fu il primo interprete del protagonista del *Nabucco* di Verdi. È interessante notare che anch'egli, nella sua carriera, si cimentò con il genere della farsa musicale; nel 1836, infatti, fu il primo interprete del personaggio di Erico nella farsa napoletana in prosa e musica *Il campanello* di Donizetti. Appartenente ad una famiglia di artisti, fu un cantante molto famoso ed influente; i suoi primi maestri furono infatti la sorella Rosa e il padre Domenico Ronconi, tenore che fece la sua fortuna soprattutto a Venezia, nel genere della farsa; Domenico (Lendinara 1772 - Milano 1839) ebbe altri due figli, Felice (1811-1875) maestro di canto, e Sebastiano (1819-1900) anch'egli baritono.

Dopo aver interpretato già *La straniera* di Bellini, entrando nelle amicizie del compositore catanese, ed essersi imposto in tutta Italia con le sue interpretazioni di alcune delle più importanti opere di Rossini – *Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* – e di Mercadante; il suo primo grande successo lo ottenne a Roma con *Il furioso all'isola di Santo Domingo* di Donizetti, in poco tempo, scrisse un altro ruolo da protagonista per Ronconi: *Torquato Tasso*. Quando nel 1834 Ronconi portò a Milano queste due opere il periodico «Il censore», in data 5 aprile, riferisce: «Fervida era l'anima del Tasso, veementi le passioni che lo agitavano, potenti gli impulsi al risentimento, allo sdegno, ma la sua anima era del pari amorosa, teneramente sentimentale, e la vicenda di questi affetti formano il chiaro-scuro della sua espressione. La fa sentire bensì questa vicenda il Ronconi, ma tutta non può farla sentire, né sempre ben graduata, per quell'uso in oggi comune dello strumentale troppo strepitoso»³⁶. Altro commento alle performance milanesi di Ronconi viene pubblicato quasi due mesi dopo ne «Il barbiere di Siviglia» in un articolo non firmato nel quale, a proposito del *Furioso*, si legge: «il Ronconi deve però studiare di rendere più eguali i registri della sua voce, procurando che le medie e le basse in ispecie acquisiscano la bella morbidezza che non manca nelle acute, e non gli si porgano troppo indocili alle note tenue, alle quali d'ordinario danno un'oscillazione aspra e poco omogenea»³⁷.

Nel 1839 Ronconi torna a Milano dove si trova al fianco di artisti di grande livello come Giuseppina Strepponi, Napoleone Moriani e Ignazio Marino, con i quali mette in scena *Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, *L'elisir d'amore* e *Pia de' Tolomei*. In questa stagione alcune recensioni dei giornali dell'epoca scrivono:

³⁶ MARCELLO CONATI, *L'avvento del Baritono*, cit., pp. 284-285.

³⁷ *Ivi* p. 290

Il Figaro, 3 aprile 1839: «Giorgio Ronconi serba in sé stesso l'efficacia, il nerbo, l'onnipotenza del canto, ma la sua voce accusa mai sempre lo sforzo, e torna non di rado spiacevole; l'arte però tale è in esso, tanta è la magia dell'azione, da scuotere, da trasportare vivamente da quando a quando»³⁸

La fama, 3 aprile 1839: «La sua [Ronconi] voce è bensì alquanto debole di natura non affatto grata, ma a questi naturali difetti supplisce coll'espressione inarrivabile»³⁹

Il figaro 24 aprile 1839: «con un canto che viene dal cuore e al cuore s'avvia, or placido, or maestoso, or vibrato, or tutto brio ed eleganza, supplisce al difetto d'una voce artificiosa ben di sovente e tremula»⁴⁰

Giorgio Ronconi, grande cantante nato a Venezia nel 1814, interprete massimo della nascita dell'opera romantica italiana, non aveva una grande voce, ma sopperiva a questa sua mancanza con eccelse doti attoriali, e una grande capacità di coinvolgere il pubblico, di emozionarlo. Alla luce di queste, seppur limitate, esemplificazioni penso si possa riscontrare come la farsa musicale veneziana, facendosi ponte fra i due secoli e collegamento stretto con il teatro di prosa, abbia influenzato profondamente il melodramma romantico ottocentesco italiano, soprattutto attraverso le aspettative e le esigenze del pubblico che esigeva dai cantanti non solo delle buone doti tecnico-vocali ma anche una capacità mimico-attoriale che sapesse coinvolgere, divertire e anche commuovere.

³⁸ MARCELLO CONATI, *L'avvento del Baritono*, cit., p. 291.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

CAPITOLO 4. «Pianelle» e «Campanelli»; testi fra recitazione e canto

Dopo le farse di Gioachino Rossini, le quali – con l’eccezione de *L’inganno felice* – non ebbero molto successo, questo tipo di spettacolo andò velocemente scomparendo dalle scene veneziane, sia per la crisi economica dei teatri che lo mettevano in cartellone, sia per la crescente insofferenza del pubblico per spettacoli di così breve durata. Non è un caso che alcune farse vennero in questo periodo convertite in drammi giocosi in due atti, o che in alcune produzioni i testi originali venissero integrati con l’aggiunta di arie o cori che ne aumentassero la durata¹. Seguendo una teoria espressa da Bruno Cagli in merito alle farse di Rossini, si potrebbe affermare che questo genere non sparì completamente dalle scene, ma che le sue caratteristiche formali confluirono in altri tipi di spettacolo maggiormente graditi al pubblico per la loro struttura più lunga; Cagli infatti sostiene che lo schema strutturale delle farse rappresentò un punto di riferimento cui il compositore guardò per la realizzazione dei suoi successivi lavori, soprattutto quelli comici. Una rapida analisi della struttura delle opere comiche rossiniane – *L’Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola* ecc. – mostra come ogni atto di questi lavori corrisponda in maniera abbastanza precisa con la struttura delle cinque farse d’esordio.

¹ Vedi, per esempio, la tradizione esecutiva delle farse di Rossini esplorata in BRUNO CAGLI, *Le farse di Rossini*, in *I vicini di Mozart*, II, cit., p. 639.

L'inganno felice ²		Il barbiere di Siviglia, atto I	
1	Sinfonia	1	Sinfonia
2	Introduzione e Duetto <i>Cosa dite!</i> (Tarabotto, Isabella)	2	Introduzione, Coro e Cavatina <i>Piano, pianissimo</i> (Coro) <i>Ecco, ridente in cielo</i> (Conte)
3	Aria <i>Qual tenero diletto</i> (Bertrando)	3	Cavatina <i>Largo al factotum</i> (Figaro)
4	Aria <i>Una voce m'ha colpito</i> (Batone)	4	Cavatina <i>Se il mio nome saper voi bramate</i> (Conte)
5	Terzetto <i>Quel sembiante, quello sguardo</i> (Bertrando, Tarabotto, Isabella)	5	Duetto <i>All'idea di quel metallo</i> (Figaro, Conte)
6	Aria <i>Tu mi conosci</i> (Ormondo)	6	Cavatina <i>Una voce poco fa</i> (Rosina)
7	Duetto <i>Và taluno mormorando</i> (Batone, Tarabotto)	7	Aria <i>La calunnia è un venticello</i> (Basilio)
8	Aria <i>Al più dolce e caro oggetto</i> (Isabella)	8	Duetto <i>Dunque io son... tu non m'inganni?</i> (Rosina e Figaro)
9	Finale <i>Tacita notte amica</i> (Batone, Isabella, Tarabotto, Bertrando, Ormondo)	9	Aria <i>A un dottor de la mia sorte</i> (Bartolo)
		10	Finale I <i>Ehi di casa... buona gente...</i> (Rosina, Berta, Conte, Figaro, Bartolo, Basilio, Ufficiale, Coro)

Secondo altri studiosi, fra i quali Giovanni Morelli³, il sistema produttivo e spettacolare delle farse «ad uso moderno» ebbe influenze ancor più importanti sull'intero melodramma romantico ottocentesco: in primo luogo la conversione della produzione operistica da un sistema basato sulla continua novità di titoli, al riallestimento degli spettacoli di maggior successo, di scambi di testi, di scenografie e di interpreti fra i teatri, e conseguentemente, come ho già evidenziato, un cambiamento nella professionalità degli interpreti che diventa anch'essa di repertorio. Inoltre egli arriva a sostenere che «la drammaturgia seria del secondo lancio europeo dell'opera romantica si caricava di adattamenti di strutture già farsesche e di retaggi di teatralità lungamente sperimentate nel grande e popolare repertorio della farsa»⁴.

Potrebbe sembrare azzardato far derivare l'attenzione alla teatralità tipica della drammaturgia verdiana dalla farsa in un atto; ciò che invece mi sento di poter affermare è che la farsa, dal punto di vista musicale, abbia contribuito a creare un linguaggio che, pur rimanendo all'interno della strutturazione in pezzi chiusi, sapesse «determinare, nell'azione, non tanto i tempi di sospensione della stessa quanto piuttosto quelli della sua logica, intensiva, e, quando necessario, anche brutale prosecuzione»⁵. In questo senso si può affermare che il punto di forza dell'opera romantica italiana – ovvero il saper coniugare la forza drammatica del teatro di Scott, Dumas, Hugo, Schiller, Shakespeare con le strutture musicali della tradizione italiana – si sia potuto

² Struttura ricostruita dai libretti e dagli spartiti delle due opere.

³ GIOVANNI MORELLI, *Ascendenze farsesche nella drammaturgia seria italiana del grande ottocento*, in *I vicini di Mozart*, II, cit., pp. 641-688.

⁴ *Ivi* p. 650.

⁵ *Ivi* p. 671.

raggiungere grazie anche alla mediazione del genere comico, all'interno del quale si può ascrivere anche la farsa musicale.

Il legame del melodramma romantico con la farsa non si limita all'eredità che la seconda tramandò al primo, perché se si è detto che il genere della farsa «ad uso moderno» veneziano sparì dalle scene dei più teatri veneziani, è vero anche che uno dei compositori simbolo del romanticismo italiano si cimentò nel genere della farsa per quasi tutta la sua carriera compositiva: Gaetano Donizetti.

Il compositore bergamasco esordì in questo genere proprio a Venezia, al teatro San Luca, nel 1818 con la farsa *Una follia*. Di questa farsa non è arrivata nessuna documentazione diretta ai nostri giorni; è pertanto impossibile stabilirne le caratteristiche formali e stilistiche. Ciò che possiamo ipotizzare è che questa rappresentazione, su libretto di Bartolomeo Merelli, rientrasse pienamente nell'alveo del genere della farsa musicale in un atto, probabilmente con l'ispirazione diretta alle farse di Rossini che in questi anni era diventato molto famoso. In tutto Donizetti scrisse dodici drammi musicali in un atto: *Una follia*, *La lettera anonima*, *Le convenienze teatrali*, *Il giovedì grasso*, *I pazzi per progetto*, *La romanzesca e l'uomo nero*, *Il campanello di notte*, *Francesca di Foix*, *Bentley*, *Rita*, *La bella prigioniera* e *Il Castello degli invalidi*⁶.

FARSA	FONTE TESTUALE	TIPO DI DIALOGO	NOTE
<i>Una follia</i> farsa in un atto librettista: Bartolomeo Merelli Venezia, teatro San Luca 17 dicembre 1818	forse basato su <i>Una follia</i> di Leone Andrea Tottola con musica di Giacomo Cordella, Napoli 1813		conosciuta anche col titolo <i>Il ritratto parlante</i>
<i>La lettera anonima</i> farsa in un atto librettista: Giulio Genoimo Napoli, teatro del Fondo 29 giugno 1822	da una farsa dello stesso librettista, a sua volta ispirata al dramma <i>Mélite, ou Les fausses lettres</i> di Pierre Corneille (Parigi 1630)	Parlato	

⁶ Per le farse di Donizetti si vedano: ANNALISA BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, in *Gioacchino Rossini 1792-1992, il teatro e la scena, a cura di Paolo Fabbri*, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro, 1992, pp. 265-285, e WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti, le opere*, Torino, EDT, 1987.

<i>Le convenienze teatrali</i> farsa in un atto librettista: Gaetano Donizetti Napoli, teatro Nuovo 21 novembre 1827	dall'omonima commedia di Antonio Sografi, Venezia 1794	Parlato	Nel 1831 Donizetti riprende la farsa e aggiunge un secondo atto ispirato alla seconda commedia di Sografi <i>Le inconvenienze teatrali</i> ; ne risulta un "dramma giocoso" in 2 atti dato al teatro alla Canobbiana di Milano
<i>Il giovedì grasso</i> farsa in un atto librettista: Domenico Gilardoni Napoli, teatro del Fondo 26 febbraio 1829	dal vaudeville <i>Le nouveau Pourceaugnac</i> di Eugène Scribe e Charles-Gastard Delestre-Poirson	Recitativo secco	
<i>I pazzi per progetto</i> farsa in un atto librettista: Domenico Gilardoni Napoli, teatro San Carlo 1830	dal vaudeville <i>Une visite à Bedlan</i> di Eugène Scribe e Charles-Gastard Delestre-Poirson, (attraverso la commedia <i>I pazzi per progetto</i> di Carlo Cosenza, Napoli 1824)	Recitativo secco	
<i>Francesca di Foix</i> opera semiseria in un atto librettista: Domenico Gilardoni Napoli, teatro San Carlo 30 maggio 1831	da <i>Françoise de Foix</i> di Bouilly e Mercier-Dupaty con musica di Berton, Parigi 1809	Recitativo accompagnato	
<i>La romanziera e l'uomo nero</i> farsa in un atto librettista: Domenico Gilardoni Napoli, teatro del Fondo 18 giugno 1831		Parlato	
<i>Il campanello (di notte)</i> farsa in un atto librettista: Gaetano Donizetti Napoli, teatro Nuovo 1 giugno 1836	dal vaudeville <i>La sonnette de la nuit</i> di Léon Lévy Brunswick, Mathieu-Barthélemy Troin e Victor Lhérie	Parlato	
<i>Bentley</i> opera giocosa in un atto librettista: Gaetano Donizetti Napoli, teatro Nuovo 21 agosto 1836	da <i>Le chalet</i> di Scribe e Mélesville, musicato da Adam, Parigi 1834	Parlato	ampliata in due atti nel 1837
<i>Rita, ou Le mari battu</i> opéra-comique in un atto librettista: Gustave Vaëz Parigi, Opéra-Comique 7 maggio 1860		Parlato	
<i>La bella prigioniera</i> farsa in un atto			
<i>Il castello degli invalidi</i> farsa in un atto			

L'elenco delle opere riporta anche testi che non vengono definiti farse, ma che il compositore stesso raccomanda di annoverare fra questo genere.⁷ Annalisa Bini nota che, data la compresenza di testi comici e seri di dialoghi parlati e recitativi parlati, l'unica cosa che accomuna questi componimenti è la loro struttura in un solo atto.

Nonostante la fonte testuale sia in molti casi un testo francese, il filone a cui sono da ascrivere questi componimenti è quello della farsa napoletana, declinata in un'ampia e creativa varietà di modi. Solo la farsa *Una follia* fu composta per Venezia; tutte le altre (ad eccezione de *Rita, ou Le mari battu* composta per l'Opéra-Comique di Parigi) fanno parte del lungo e fruttuoso rapporto di Donizetti con la città di Napoli. Dal genere della farsa napoletana Donizetti trae non solo la varietà stilistica e di struttura ma anche il forte legame con il teatro comico napoletano, che si concretizza soprattutto nella presenza di maschere e di ruoli in dialetto napoletano⁸.

Si è scelto di trattare le farse di Donizetti per sottolineare il legame diretto che unisce questo genere al successivo teatro dell'opera maggiore; in più occasioni infatti lo stesso autore trasforma una farsa in un'opera in più atti, solitamente un dramma giocoso in due atti. Non è un procedimento nuovo o straordinario perché, come ho già avuto modo di sottolineare, nell'ambito della farsa veneziana esiste un filone di derivazione dal dramma giocoso; filone che – seppur raramente – è stato percorso anche al contrario, trasformando una farsa in un dramma giocoso⁹. È un procedimento che Donizetti mette in atto con due delle sue farse: *Le convenienze teatrali* e *Bentley*. *Le convenienze teatrali* fu scritto per il Teatro Nuovo nel 1827, sfruttando il divertente e molto apprezzato tema della derisione e della parodia del teatro serio; il successo della farsa, a cui Donizetti era molto affezionato, lo porta a scriverne un secondo atto nel 1831, traendo spunto dalla seconda commedia di Sografi *Le inconvenienze teatrali*. Il compendio è una divertente commedia in musica in due atti dal titolo *Le convenienze e le inconvenienze teatrali*. Un procedimento simile è quello messo in atto da Donizetti per *Bentley*, una farsa del 1836 tratta da *Le chalet* di Scribe e Mélesville musicato da Adam, a sua volta ispirato ad uno Singspiel di Goethe del 1780, *Jery und Bätely*.

⁷ ANNALISA BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, cit., p. 577

⁸ Sulla farsa napoletana DANIEL BRANDENBURG, *Le farse di Domenico Cimarosa*, in *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi Roma 21-22 ottobre 1991*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 119-128.

⁹ Vedi, per esempio, la farsa di Foppa *Le donne cambiate*, che va in scena con la musica di Portogallo al San Moisè nel 1797 e viene ripresa come dramma giocoso nel 1799 a Dresda.

Meno radicale, ma più interessante ai fini di questa ricerca, è il rimaneggiamento che il compositore bergamasco fece di un'altra sua farsa, ancora una volta su libretto dello stesso Donizetti: *Il campanello*, composto nel 1836 per il Teatro Nuovo come «farsa in prosa e musica» e riadattata come «opera buffa» per il Regio Teatro del Fondo, dove andò in scena il 23 maggio 1837.

Ilaria Narici conferma «l'occasione compositiva» raccontata da Adolphe Adam in *Deniers Souvenirs d'un musicien*, riportando un articolo dell'*Omnibus* uscito in seguito alla prima dell'opera:

«Questa volta il merito d'una musica del cav. Donizetti dee cadere al merto di lui personale mille volte maggiore. Egli, il maestro per eccellenza, quando vista una banda di artisti per la finita impresa restar senza pane, dispersi come gli ebrei, e non come quelli adatti a qualunque professione, vicini a perire di stento e disperazione, immaginò con un tesoro del suo ingegno dato in dono su questo teatro rinfrancarli in parte delle penuria che durarono e a tutto potere si fece a comporre una musica che dedicò a loro beneficio. E vedi prodigio e virtuosa volontà, a fare che nulla costasse loro il dono, e più sollecito si facesse, sì che quella che apparve sulle scene del Teatro Nuovo l'altra sera è tutta opera sua e monumentale per pietà e generosità d'animo».¹⁰

Donizetti si trova dunque a scrivere quest'opera per aiutare l'impresario Filippo Pellegrino del Teatro Nuovo che, come tutti i teatri napoletani, era in quel momento in difficoltà; per ottenere un sicuro successo sceglie il genere della farsa, amato e ricercato dal pubblico napoletano, e si mette egli stesso a ricavare il libretto da un vaudeville francese di Léon Lévy Brunswick, Mathieu-Barthélemy Troin e Victor Lhérie. La trama rispetta i principali *topoi* cari ai generi comici, come travestimento, scambio di persona ecc. Don Annibale è riuscito finalmente a sposare la bella e giovane Serafina, e non vede l'ora la sera delle nozze di consumare il matrimonio, cosa che non riesce a fare perché l'ex amante di Serafina, Enrico, non accetta che lei abbia scelto un vecchio babbione al suo posto e fa di tutto per disturbare la prima notte di nozze del povero farmacista; cambiando ripetutamente travestimento si presenta davanti alla porta della farmacia e, suonando il campanello, costringe Don Annibale a lasciare la sua camera per servire il povero ammalato.

¹⁰Cit in ILARIA NARICI, *Il campanello: genesi e storia di una farsa napoletana*, cit., pp.95.

<i>La sonnette de la nuit</i> , vaudeville di Léon Lévy Brunswick, Mathieu-Barthélemy Troin e Victor Lhérie	Il campanello, farsa in prosa e musica di Gaetano Donizetti ¹¹
Coffignon, farmacista e Batignolles	Don Annibale Pistacchio, speciale
Séraphine, figlia di Mme. e M. Coquard e moglie di Coffignon	Serafina, sua moglie
Mme e M. Coquard, genitori di Séraphine	Madama Rosa, madre di Serafina
David, ex amante di Séraphine	Enrico, giovane ex amante di Serafina
Cabassol, servo del farmacista	Spiridione, servo di Don Annibale

La trasposizione dal vaudeville è molto fedele all'originale; infatti mantiene quasi inalterati i personaggi (l'unica eccezione riguarda l'eliminazione della parte minore del padre di Séraphine). L'operazione fatta da Donizetti è di traduzione del testo, ma soprattutto di adattamento al genere della farsa napoletana, che deve essere ambientata a Napoli e deve avere una parte in dialetto napoletano; ecco perché l'originale ambientazione parigina viene spostata e aumentano i riferimenti alla città di Napoli.

Questa farsa ebbe davvero molto successo, non solo per la sua intrinseca bellezza ma anche per la fama del compositore e dei cantanti: i primi interpreti furono Raffaele Casaccia nei panni di Don Annibale, Giorgio Ronconi (Enrico) e Giovannina Schoultz (Serafina)¹². Raffaele Casaccia era il figlio di Carlo, detto il Casacciello, e su di lui Donizetti cucì la parte del buffo napoletano, parte rigorosamente in dialetto, che doveva richiamare la più conosciuta commedia napoletana, un obbligo per tutte le farse di successo date a Napoli. Per Giorgio Ronconi,¹³ il compositore scrive la parte più complessa dal punto di vista musicale e la più importante drammaturgicamente; Enrico, baritono, è a tutti gli effetti il motore dell'azione, il personaggio centrale che fa muovere la storia. È interessante rilevare che la figura del baritono come personaggio chiave della narrazione, è un'invenzione di Rossini, il quale nel *Barbiere di Siviglia*, nella *Cenerentola* e nel *Turco in Italia*, dà ai tre personaggi baritonalmente – Figaro, Dandini e Prosdocimo – il ruolo di mente ingegnosa che, fuori dalle beghe amorose, tira le fila della vicenda.

¹¹ Per la versione francese mi sono affidato all'articolo di Ilaria Narici, mentre per quella italiana direttamente alla lettura di libretti.

¹² C'è una confusione sul nome della prima interprete di Serafina, che la tradizione ha identificato con Amalia Schültz. Ilaria Narici sostiene che fosse invece Giovannina Schültz, cantate di minor successo. Appoggio la tesi di Narici non solo per la documentazione da lei riportata, ma anche per l'evidente contrapporsi di un ruolo così poco importante, come è quello di Serafina nel *Campanello* di Donizetti, con la fama di una cantante come fu Amalia Schültz.

¹³ Anche il fratello di Giorgio, Sebastiano, interpreta questo stesso ruolo a Palermo, al Teatro Carolino nel 1857.

Quando nel maggio 1837, dopo essere passata al Teatro del Fiorentini, la farsa venne data al Teatro del Fondo, Donizetti decise di toglierle i tratti stilistici della farsa napoletana; la ragione di questo gesto sta proprio nel successo di quest'opera, che Donizetti volle far circolare anche al di fuori di Napoli (cosa possibile solo con un adattamento allo stile più diffuso in quell'epoca). Oltre al rimaneggiamento di alcune parti, i cambiamenti apportati furono principalmente due: i recitativi vennero riscritti e musicati, sostituendo l'originale parlato col più diffuso e apprezzato recitativo secco, e il personaggio di Don Annibale perse la sua connotazione di maschera napoletana che parla in dialetto. Fermo restando che la strutturazione rimane in un solo atto perché «l'azione, che si compie in una notte, deve procedere senza soluzione di continuità altrimenti la farsa perderebbe ogni sapore»¹⁴, il risultato che Donizetti ottiene è di una farsa in un atto sullo stile di quelle veneziane: interamente cantata, con cinque personaggi – Donna Rosa e Spiridione, che prima erano parti esclusivamente recitate vengono riscritti per un tenore e un soprano – e divisione in dodici scene.

La prima rappresentazione di questa farsa, data il 27 maggio 1837, ha un grande successo; infatti l'*Omnibus* scrive:

Lablache [Federico] ha sostituito Ronconi e non lascia a desiderare nulla nella esecuzione della parte affidatagli. Salvetti ha volta in toscano la parte napoletana di Don Annibale. Tauro ha molto migliorato quella di Spiridione. La Bonanni è piaciuta moltissimo».¹⁵

Lo schema seguente mette a confronto la struttura della versione in prosa e musica e la farsa in musica.

¹⁴ William Ashbrook, *Donizetti, le opere*, EDT Musica, Torino 1987, nota 16, p. 368.

¹⁵ Cit. in ILARIA NARICI, *Il campanello: genesi e storia di una farsa napoletana*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti*, cit., p. 100.

FARSA IN PROSA E MUSICA 1836	FARSA IN MUSICA 1837 ¹⁶
introduzione e coro <i>Evviva Don Annibale!</i> [Coro]	introduzione e coro <i>Evviva Don Annibale!</i>
cavatina nell'introduzione <i>Bella cosa amici cari</i> [Don Annibale, coro]	cavatina <i>Bella cosa, amici cari</i> [Don Annibale]
prosa <i>Amice mieie, si volite tornà a ballà</i> [Don Annibale, Spiridione, convitati]	recitativo: <i>Amici, se ballar volete ancora</i>
prosa <i>Genero mio, ho colto il momento</i> [Madama Rosa, Don Annibale]	
prosa <i>Ah, ah, ah... che pazzo, che pazzo!</i> [Spiridione, Don Annibale, Madama Rosa]	
galoppa e scena <i>Ebben? Siete già stanco?</i> [Serafina, Enrico]	galoppa e scena <i>Ebben? Siete già stanco?</i>
duetto, <i>Non fuggir; t'arresta, ingrata!</i> [Enrico, Serafina]	duetto <i>Non fuggir: t'arresta, ingrata!</i> [Enrico e Serafina]
prosa (<i>Ecco lo sposo, a noi.</i>) [Enrico]	recitativo <i>Ecco lo sposo; a noi!</i>
prosa <i>Uh malora...</i> [Don Annibale, Serafina, Enrico, convitati, Madama Rosa]	
brindisi <i>Il segreto per essere felici</i> [Don Annibale, Enrico]	rindisi <i>Mesci, mesci e sperda il vento</i> [Enrico e coro]
prosa <i>Mo me pare che abbasta!</i> [Don Annibale, Enrico, convitati]	recitativo <i>Ormai basta, o signori</i>
prosa <i>Oh! Essi che m'hanno lassato sulo</i> [Don Annibale, Spiridione, Madama Rosa]	
prosa <i>Oh mon ami que vous est pigròn a ouvrir...</i> [Enrico, Don Annibale]	
prosa <i>Per Bacco, come farò ora a più trattenermi?</i> [Enrico, Don Annibale]	
prosa <i>E come faccio?</i> [Don Annibale]	
prosa <i>È qua la bottega di Don Annibale Pistacchio?</i> [Enrico, Don Annibale]	
duetto <i>Ho una bella, un'infedele</i> [Enrico, Don Annibale]	duetto <i>Ho una bella, un'infedele</i> [Enrico e Don Annibale]
prosa <i>Oè, oè, Don... Don...</i> [Don Annibale]	recitativo <i>Ah! Cane d'un cantante!</i>
prosa <i>Che cos'è? Che cos'è?</i> [Spiridione, Don Annibale]	
	duetto <i>Mio signore venerato</i> [Enrico e Don Annibale]
prosa <i>Mò, dopo che scassano pure lo campaniello</i> [Don Annibale, Spiridione, Madama Rosa, Serafina]	recitativo <i>Or venga pure il campanello già...</i>
prosa <i>Chi è?</i> [Spiridione, Enrico, convitati, Don Annibale]	
terzettino finale <i>Da me lungi</i> [Tutti]	terzettino finale <i>Da me lungi ancor vivendo</i> [Serafina, Enrico e Don Annibale]

¹⁶ Per la versione in prosa e musica si è usata una trascrizione del manoscritto conservato nella biblioteca dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma (A-Ms -561) a cura di Eleonora Di Cintio, reperibile on-line; per la versione in musica si è usato il libretto a stampa.

La scena del brindisi, in cui il duetto per bassi «Il segreto per esser felici» viene sostituito dall'aria di Enrico e dal coro «Mesci, mesci», e l'aggiunta del duetto «Mio signore venerato» sono le uniche due modifiche apportate da Donizetti alle parti. Dopo l'adattamento per il Teatro del Fondo, le due versioni dello stesso testo ebbero una fortuna parallela, come dimostra la tabella sotto riportata¹⁷. L'edizione del libretto pubblicata da Ricordi nel 1846¹⁸ mostra però che anche la farsa in prosa e musica, circolando al di fuori dell'area napoletana, mantenne alcuni cambiamenti che Donizetti aveva apportato nella versione tutta cantata: in particolare eliminò il dialetto napoletano e conservò le modifiche alla scena del brindisi. Nella riedizione del 1851 aggiunse anche il duetto «Mio signore venerato».

¹⁷ Per la ricostruzione della tabella sono stati usati il Servizio Bibliotecario Nazionale, libretti a stampa conservati nelle biblioteche veneziane, e il saggio di Ilaria Narici.

¹⁸ *Il campanello*, farsa con prosa e musica, libretto a stampa pubblicato da Ricordi nel 1846 (google.books.it).

RAPPRESENTAZIONE/PUBBLICAZIONE	LUOGO E DATA	INTERPRETI	
<i>Il campanello</i> , farsa con prosa	Napoli, Teatro Nuovo, 1 giugno 1836	Spiridione Enrico Don Annibale Pistacchio Serafina Rosa	Giorgio Ronconi Raffaele Casaccia Schültz
<i>Il campanello</i> , farsa con prosa	Napoli, Teatro dei Fiorentini, Luglio 1836		
<i>Il campanello</i> , farsa in musica	Napoli, Teatro del Fondo, 23 maggio 1837	Spiridione Enrico Don Annibale Pistacchio Serafina Rosa	Tauro Federico Lablache Salvetti Bonanni
<i>Il campanello</i> , opera buffa in un atto	Firenze, teatro della Pergola 26 dicembre 1838	Spiridione Enrico Don Annibale Pistacchio Serafina Rosa	Gaetano Cocchetti Felice Varesi Girolamo Cavazzoni Carlotta Griffini Angela Carocci
<i>Il campanello</i> , farsa in un atto	Genova, Teatro Carlo Felice, autunno 1839	Serafina D. Annibale Enrico Spiridione Madama Rosa	Caroline Steyer Napoleone Rossi Francesco Rossi Giuseppa Bonamici
<i>Il campanello</i> , farsa ad uso di vaudeville	Cagliari, Teatro Civico, autunno 1841	Rosa Spiridione Enrico D. Annibale Serafina	Amalia Michelini Antonio Michelini Eugenio Luisa Angelo Boccomini Eleonora Mayer Bonassi
<i>Il campanello</i> , farsa ad uso di vaudeville	Desenzano, Teatro, autunno 1841	Rosa Spiridione Enrico D. Annibale Serafina	Carlo Pizzoccaro Armida Pelizzoni
<i>Il campanello</i> , farsa con prosa	Milano, Teatro Carcano, autunno 1850 Milano, Stampa di Ricordi ¹⁹ , dopo il successo al teatro del Re nel 1844, al Carcano nel 1850, alla Canobbiana nel 1851		

¹⁹ Ci si riferisce alla seconda edizione che Ricordi fece nel 1851 del libretto della farsa con prosa *Il campanello*. La prima edizione è datata 1846.

<i>Il campanello</i> , farsa con prosa e musica	Bologna, Teatro ?, carnevale 1850-1851, poi gennaio 1854		
<i>Il campanello</i> , farsa giocosa in prosa e musica	Ferrara, Teatro Comunale, carnevale 1854-1855	Spiridione Enrico Rosa Serafina D. Annibale Pistacchio	Arcangelo Cruciani Enrico Fagotti Erminia Cagnoni Maria Gresti Giuseppe Capriles
<i>Il campanello</i> , dramma giocoso in un atto	Vicenza, Teatro Eretenio, Quaresima 1855	Annibale Pistacchio Serafina Enrico	Borella Rebussini Ferrario
<i>Il campanello</i> , farsa	Palermo, Teatro Carolino, 1857	Donna Rosa Spiridione Enrico Serafina D. Annibale	Carlotta Diodati Bonfiglio Sebastiano Ronconi Carolina Briol Giuseppe Catalano
<i>Il campanello</i> , farsa con prosa	Bologna, privato Teatro della Società Felsinea, Quaresima 1875 (libretto: Regia Tipografia, 1875)	Spiridione Enrico Rosa Serafina Don Annibale Pistacchio	Annibale Medini Domenico Menin Adelaide Righi Ester Ferrari Ludovico Buti

Anche *La pianella* ebbe una notevole e duratura fortuna sulle scene italiane; la traduzione in lingua della comédie en vaudevilles *La matinée et la veillée villageoises, ou Le sabot perdu* di Piis e Barré circolava già dal 1789, ma non è chiaro se come pezzo interamente in prosa o in parte cantato come l'originale francese. Questo testo era probabilmente conosciuto nella Venezia di fine secolo dove Foppa e Gardi ne fecero una farsa in un atto per la stagione di carnevale 1797 al San Moisè.

Per tentare di ricostruire le varie versioni di questo testo si elencano in questa tabella tutti libretti ottocenteschi che si possono riferire a questo testo conservati presso la Fondazione Cini di Venezia all'interno del Fondo Rolandi.

TITOLO	DESCRIZIONE	PERSONAGGI
<i>La marinée et la veillée villageoises ou Le sabot perdu</i> ²⁰	«divertissement en deux actes & en vaudevilles, par MM. de Piis & Barré; représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le mardi 27 mars 1781»	<u>PERSONNAGES</u> Le Pere Thomas La Mere Thomas Babet Colin Le Magister Michau Alain Lucas Madelaine Thérese Isabeau Cateau
<i>La veglia dei contadini, ossia La pianella persa</i>	tradotta dal francese, Firenze 1789 ²¹	
<i>La pianella persa</i>	«farsa giocosa per musica d'un atto solo, da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani in San Moisè di Giuseppe Foppa e musica di Francesco Gardi» 1797	<u>ATTORI</u> Il conte Belfiore, feudatario Ser Lunario, maestro del Villaggio Tommaso, Contadino Silvestra, sua moglie Nannetta, loro figlia Rosina, sorella di Nannetta Nardino, amante di Nannetta Michele, amante di Rosina Catera, vecchia del Villaggio Ghitta, vecchia del Villaggio Servitore del conte, villani

²⁰ Conservata nell'archivio on-line di books.google.it

²¹ MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia*, cit., pp. 351-410 afferma che fra gli antecedenti della farsa di Foppa e Gardi ci sia una traduzione della comédie en vaudevilles datata 1789.

<i>La pianella persa</i>	«farsetta in prosa con musica trasportata dall'idioma francese in italiano.» Firenze 1830 (circa) «La musica è del signor maestro Carlo Cappelletti»	<u>ATTORI</u> Tommaso, contadino Ghita, sua moglie Nannetta, loro figlia amante di Nardino Nardino, giovine Contadino Polipodio, maestro di scuola del villaggio Catera, vecchia contadina Sandra, vecchia Contadina Teresa, giovane contadina Lena, giovane Contadina Luca Nanni Michele altri contadini
<i>La pianella persa</i>	«farsetta in prosa con musica trasportata dall'idioma francese in italiano. Firenze 1835»	<u>ATTORI</u> Tommaso, contadino Ghita, sua moglie Nannetta, loro figlia amante di Nardino Nardino, giovine Contadino Polipodio, maestro di scuola del villaggio Catera, vecchia contadina Sandra, vecchia Contadina Teresa, giovane contadina Lena, giovane Contadina Luca Nanni Michele altri contadini
<i>La nuova pianella perduta</i>	«dramma buffo per musica da rappresentarsi in Bologna nei Teatri Antico Corso delle Maschere, e Nosadella la primavera dell'anno MDCCCXXXII (1832) La musica è del signor mastro Carlo Cappelletti»	<u>PERSONAGGI</u> Nanetta figlia di Geltrude, e di Tommaso Nardino, amante corrisposto da Nanetta Don Simone Scarafonio, maestro del villaggio Lucrezia, Cattera, Sinforosa, vecchie del villaggio Rosina, figlia di Lucrezia Giannina, figlia di Sinforosa

<i>La nuova pinella perduta nella neve</i>	«vaudeville in 2 atti musica del m° Cappelletti Venezia 1860»	<u>PERSONAGGI</u> Nardino, giovine contadino Nannetta, sua amante Maestro del villaggio Tommaso tre vecchie coro di contadini e donne
<i>La pianella perduta fra la neve con Stenterello maestro del villaggio</i>	«compagnia drammatica del cav. Baldassarre Serandrei (Sant' Angelo) Operetta in 2 atti, pub. Venezia 1894»	<u>PERSONAGGI</u> Nardino, amante di Nannetta Ghita Maso Maestro del villaggio Catera, Giovanna, Silvestra, vecchie contadini e contadine

In primo luogo si noti come quasi tutte le fonti successive alla farsa in musica (quelle del 1830, 1832, 1835, 1860) siano in qualche modo legate alla figura di Carlo Cappelletti; egli fu un basso buffo e, allo stesso tempo, compositore. Secondo le poche testimonianze attualmente reperibili²², egli fu attivo negli anni '20 e '30 del XIX secolo soprattutto fra Firenze, Bologna, il Veneto ed il Trentino. Egli fu compositore di un'opera buffa in due atti *Il califfo di Bagdad*, pubblicata nel 1825 a Bologna; nel 1835, ancora per un teatro di questa città rielaborò il *Ser Marcantonio* un dramma giocoso di Pavesi. Alcune fonti d'archivio del Teatro Eretenio di Vicenza, riportate in appendice, attestano che egli fu maestro di musica de «la comica compagnia veneta»; fu compositore e interprete delle farse in musica che la compagnia aveva in repertorio.

Le due «farse con prosa e musica» elencate nella tabella (quelle del 1830 e 1835) sono in realtà due libretti uguali, testimoni della diffusione dello spettacolo scritto da Carlo Cappelletti. La specificazione «dall'idioma francese all'italiano» sottolinea un legame molto forte con la *comédie en vaudevilles* *La matinée et la veillée villageoises, ou Le sabot perdu*; il confronto dei due testi mostra chiaramente come la successione delle scene sia la stessa e come la versione di Cappelletti, seppur contenendo notevoli modifiche soprattutto nelle parti in prosa, rispetti i punti in cui sono inserite le arie nella versione francese. Non si tratta di una traduzione del testo, ma di un rimaneggiamento sostanziale che però adotta la stessa struttura dell'originale. In questo caso, l'adesione all'originale francese è molto più marcata che nel libretto della farsa in musica di Foppa; si potrebbe perciò ipotizzare che mentre Foppa si basa sulla traduzione italiana dello spettacolo

²² La ricerca è stata condotta su cataloghi on-line come SBN.

francese, alla quale apporta sostanziali modifiche, Cappelletti si sia rifatto direttamente all'originale francese, emulandone anche la forma che combina prosa e musica.

Cappelletti fu anche il compositore del dramma buffo in due atti intitolato *La nuova pianella perduta*, di cui il libretto fu stampato nel 1832. Si tratta di una versione interamente cantata, anche nei recitativi, costruita con la successione di arie e duetti tipica del dramma giocoso. Essendo le fonti consultate dei libretti a stampa, non è possibile stabilire con certezza quale tra la farsa in prosa e musica e il dramma buffo sia stato composto prima. Il fatto che nel titolo del dramma sia esplicitamente evocata la novità e che la versione in prosa e musica sia più corrispondente alla *comédie en vaudevilles* mi porta ad ipotizzare che la versione mista sia precedente a quella in musica. Il maestro, scrivendo questa versione, trasse alcune parti in musica dalla versione in prosa e musica, ma riscrisse molte scene; un esempio per tutti delle modifiche fatta è la reintegrazione dell'intera aria del maestro del villaggio (scena IV), presente nell'originale francese ma tagliata nella versione in prosa e musica.

È ancora il maestro Cappelletti l'autore della musica del vaudeville *La nuova pianella perduta nella neve*, datato 1860; al contrario di quanto il titolo possa far pensare, non si tratta di un nuovo spettacolo ma di una nuova edizione del dramma giocoso che, evidentemente, ebbe lunga fortuna. Il libretto è composto da pochissime pagine contenenti solamente i pezzi musicali del dramma giocoso²³. È difficile pensare che il vaudeville venisse messo in scena nelle sole parti che sono stampate; sembra più probabile ipotizzare che venissero stampate solo le parti musicali, punti cardine dell'azione scenica. Impossibile stabilire se le parti non stampate fossero cantate o recitate; il fatto che non appaiano nel libretto a stampa rende più plausibile la seconda ipotesi, considerando anche una probabile abitudine all'improvvisazione da parte degli attori. Altro fatto molto rilevante del vaudeville è la sostituzione dell'aria di apertura «Il buoi, la pioggia, la neve», cantata da Nardino alla finestra di Nannetta, con la più famosa aria «Ecco ridente il cielo» de *Il barbiere di Siviglia*; in questa situazione si sfruttò la fama dell'aria rossiniana, grazie anche al fatto che la situazione scenica in cui il conte d'Almaviva canta quest'aria per Rosina è la stessa in cui si trova Nardino alla finestra di Nannetta.

Anche *La pianella perduta fra la neve con Stenterello maestro del villaggio*, messo in scena al teatro S. Angelo dalla «compagnia drammatica del cav. Baldassarre Serandrei» verso la fine del

²³ Si riconoscono essere del dramma giocoso e non della farsetta in prosa e musica, perché contengo le modifiche apportate da Cappelletti nella versione tutta cantata; per esempio la scena III già citata.

XIX secolo, è un libretto di poche pagine contenente solamente i pezzi musicali. In questo caso i brani corrispondono alla versione in prosa e musica, e non al dramma buffo.

La fortuna di testi come *La pianella perduta* o *Il campanello* fu in realtà molto più vasta di quanto la ricerca dei testi a stampa conservati nelle biblioteche italiane possa testimoniare; l'analisi di fonti ottocentesche tratte dagli archivi di alcuni teatri veneti dimostra la presenza di questi testi nei repertori di quelle compagnie di prosa che sono capaci di mettere in scena anche spettacoli musicali. La documentazione analizzata, di cui riporto in appendice la trascrizione degli elementi più significativi, è costituita di carteggi fra capicomici e le Presidenze teatrali, contratti di concessione del teatro, pubblicità delle compagnie di attori e altri documenti. I teatri considerati sono stati: il Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, il Teatro Eretenio di Vicenza, il Teatro Nuovo di Padova, il teatro Sociale di Cittadella e il teatro Sociale di Sacile.

I titoli in questione compaiono per esempio nel repertorio della drammatica compagnia Toscana degli artisti Scerno e Grossi, che in un foglietto a stampa allegato ad una lettera inviata al Teatro Accademico di Castelfranco Veneto nel 1880 elenca «molte farse nuovissime, commedie e farse, parodie musicali, vaudevilles, come ad esempio: *Francesca da ridere, Otello, I salami di Marcone, Due donne al monte di pietà, Mezz'ora di regno, Gli studenti, La pianella, I pagliacci, Il mercato di Malmantile, L'eredità di un milione, Columella, Dulcamara, Il campanello dello speciale, I due ciabattini*». Anche la compagnia di prosa e canto di Floriano Bovi-Campeggi, nel pubblicizzare il proprio repertorio, dopo l'elenco degli spettacoli tratti dal teatro italiano e francese aggiunge un «elenco di operette in prosa e musica ridotte a mo' di vaudevilles: *Un'avventura di Scaramuccia, Pipele, Columella, L'elisir d'amore, Chi dura vince, Il barbiere di Siviglia, Il campanello*, parodie in prosa e musica, il nuovo *Funerali e danze, La mascherata, La pianella*». Per quanto riguarda *La pianella* e *Il campanello* possiamo ipotizzare che il tipo di spettacolo messo in scena da queste compagnie di prosa potesse corrispondere con le versioni cantate e recitate emerse dai libretti a stampa che ho citato in precedenza; nel caso, per esempio, della farsa di Donizetti la pubblicazione fatta da Ricordi nel 1846 in prosa (italiano) e musica potrebbe essere stata il punto di riferimento per le compagnie d'attori. Si potrebbe quindi ipotizzare uno spettacolo recitato in cui gli stessi attori interpretassero le arie e i pezzi d'insieme. Per la maggior parte dei titoli, non è semplice reperire libretti a stampa che fissino una tradizione esecutiva. Se si considerano titoli come *Il barbiere di Siviglia* o *L'elisir d'amore*, in repertorio anche presso la «triplice compagnia di ballo,

opera e prosa» diretta da Eugenio Rossi Mario nel 1874, è difficile dire se venissero rappresentati nella versione originale cantata o se invece venissero adattati in prosa e musica; non vi sono infatti fonti conosciute che attestino una tradizione mista per questi titoli. La compagnia di Bovi-Campeggi annovera questi titoli fra le «operette ridotte a mo' di vaudevilles», sottintendendo una possibile trasposizione in prosa dei recitativi. Si pone il problema dell'individuazione delle tradizioni esecutive.

Scorrendo il repertorio della «duplice compagnia Nazionale di prosa e vaudevilles»²⁴ diretta da Alessandro Vaudagna per gli anni 1875-1877, si trova una *Luisa Miller* attribuita a Schiller; in realtà questo titolo è associato all'opera verdiana del 1849 su libretto di Salvatore Cammarano, mentre Schiller è l'autore de *Kabale und Liebe*, un dramma del 1783 conosciuto in traduzione italiana come *Cabala e amore* o *Amore e raggio*. Cammarano si ispira presumibilmente a tale versione teatrale. Nello stesso elenco compare un *Faust* di Gounod, ma sembra difficile che una compagnia di attori potesse sostenere la versione tutta cantata in italiano circolante dal 1862; è più probabile che si sia trattato di una riduzione in prosa e musica. I titoli che richiamano uno spettacolo operistico sono numerosi: *La forza del destino*, *Don Carlos*, *La signora delle Camelie* (fonte letteraria della *Traviata*) richiamano opere verdiane, *Virginia* è anche una tragedia lirica di Enrico Petrella, *Agnese* un dramma semiserio di Ferdinando Paër²⁵ e *Un matrimonio sotto la Repubblica* musicato da Carlo Podestà nel 1874.

Anche il capocomico Giuseppe DAVIS, scrivendo alla direzione del teatro Accademico di Castelfranco per pubblicizzare la sua compagnia drammatica, afferma che, nonostante non sia solito proporre spettacoli musicali, offre per l'occasione anche «tre vaudevilles affiatatissimi che tengo in repertorio; più diversi pezzi staccati, cioè duetti, terzetti e pezzi a solo: parodia *Ballo in maschera*, parodia *Trovatore* e altre diverse che lungo sarebbe enumerarle» (lettera del 19 ottobre 1880).

La difficoltà di inquadrare esattamente questi spettacoli deriva non soltanto dal fatto che non vi siano testi a stampa che li definiscano ma anche dalla libertà con cui i capicomici usano parole quali vaudeville (o grafie simili), parodie o operette. Le parodie sono probabilmente delle

²⁴ Vedi DAVID BRYANT, *La consuetudine della musica nel teatro in prosa. Saggi goldoniani e di ricezione goldoniana nell'Otto-Novecento*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 309-321.

²⁵ *Ibid.*

messe in scena di opere serie con intento denigratorio e comico; non è però chiaro quanto tale spettacolo attingesse alla musica e al testo dell'originale, o quanto invece venisse riscritto ad opera anche degli stessi capicomici. Nel fondo Rolandi, conservato alla Fondazione Cini di Venezia, si trova un manifesto a stampa volto a pubblicizzare «LE IMPRESSIONI DELL'OPERA UN BALLO IN MASCHERA: parodia comico-musicale / TEATRO COMUNALE DEL GIGLIO PER LA SERA DI GIOVEDÌ 12 SETTEMBRE 1878». Adattatore di questo spettacolo è un certo E. Taddei che, quattro anni dopo, viene citato in un altro manifesto a stampa come librettista di «UN BALLO IN MASCHERA: parodia comico-musicale / TEATRO PANTERA PER LA SERA DI MARTEDÌ 28 MARZO 1882 ALLE ORE 8»²⁶. È lecito ipotizzare che si trattasse dello stesso spettacolo, considerata l'attribuzione di ambedue a E. Taddei e la rappresentazione a pochi anni di distanza in due teatri diversi di una stessa città (Lucca). Più difficile capire se esista un legame con il repertorio della compagnia di Giuseppe DAVIS, originario dell'area bresciana.

Per quanto riguarda invece i termini «vaudeilles» e «operetta» non è possibile stabilire se ci fosse una qualche distinzione formale fra i due o se invece fossero usati come sinonimi. Ciò che si deduce dai documenti è che in entrambi i casi si trattasse di spettacoli comici recitati da attori, i quali intercalavano i dialoghi con arie cantate.

I volantini a stampa che accompagnano spesso i carteggi tra i capicomici e le Presidenze teatrali riportano solitamente l'elenco dei componenti della compagnia e il repertorio, alcune volte per esteso, più spesso solo nominando i generi più eseguiti o i titoli più famosi. Comunemente l'elenco degli artisti non distingue fra attori e cantanti, interpreti della prosa e di spettacoli musicali, perché probabilmente non c'era distinzione fra le due categorie professionali. Si è già sottolineato come alcune volte si indicassero, fra l'elenco degli attori, i «caratteristi» specializzati nelle parti musicali; questa pratica era adottata anche dalla compagnia di Giovanna Toffonoli e Giacomo Bon-Martini attiva a Vicenza nel 1825, in cui Carlotta Sardi e Carlo Grazzini sono catalogati come «caratteristi». L'anno successivo la stessa compagnia ritornò al teatro Eretenio con una composizione in parte cambiata: i ruoli da caratteristi erano stati assunti da «Battista Castellazzi e Giuseppe Fortunati Toto»²⁷.

Ci sono però alcuni esempi di volantini a stampa in cui la compagnia si pubblicizza distinguendo chiaramente gli «artisti di canto» dagli attori; la «compagnia d'operette e prosa e

²⁶ I due manifesti sono catalogati in SBN.

²⁷ Lo stesso artista è stato già citato come «primo caratterista» della compagnia di Bartolomeo Zuccaro negli anni 1808-1809

Maschera Milanese (Meneghino) diretta e Emilio Bennati» e la «Drammatica Compagnia di Prosa e Canto Corsini-Flecchia» sono due esempi di questa eccezionalità. Scorrendo i nomi degli artisti, oltre a notare una diretta parentela fra i vari componenti, appare evidente che molti dei cantanti sono anche presenti nell'elenco degli attori; tuttavia vi sono alcuni artisti che appaiono solo nella lista del canto, e che quindi sono solamente interpreti dei pezzi musicali (vaudevilles, operette, parodie ecc). Per quanto riguarda la compagnia diretta da Bennati, per esempio, tutte le cantanti e i due tenori sono anche attori ma Carlo Dreoni, Baritono buffo comico, compare solo come cantante. Anche nella compagnia Corsini-Flecchia ben quattro fra le cantanti e tre fra i cantanti sono anche attori, ma il primo soprano Giulia Mancini, il primo tenore Luigi Mancini e Gino Dani sono annoverati solo fra gli «artisti di canto». Un'altra interessante eccezione è rappresentata da «La comica Compagnia Veneta, diretta dalli soci Alessandro dr. Donati e Filippo Foscari»; presentandosi al Teatro Eretenio essi affermano di voler mescolare alle «Produzioni Comiche, alcune Farse in musica, appositamente scritte dal nostro Maestro Cappelletti». Allo scopo di evidenziare questa peculiarità il volantino a stampa distingue fra «Compagnia Comica», che annovera quindi attori, e «Compagnia Musicale» della quale fanno parte Carlo Cappelletti «Maestro apposito» e «Basso», Nicola Angeli «Tenore», Fanny Foscari «soprano» e Teresa Donati «contralto»; le due cantanti figurano anche nell'elenco delle attrici.

Se le compagnie di prosa portavano nei teatri anche pezzi musicali, era necessario che i teatri disponessero di un'orchestra che accompagnasse gli attori. Sicuramente i teatri più grandi, come il Teatro Nuovo di Padova, tenevano a libro paga un certo numero di musicisti, ma probabilmente teatri più piccoli, come il Teatro Accademico di Castelfranco non disponeva di un'orchestra propria e quindi doveva avvalersi di professionalità esterne. L'intervento dell'orchestra negli spettacoli di prosa non fu una novità introdotta nel XIX secolo: la pratica di intervallare spettacoli di prosa con interventi strumentali, vocali o di ballo era già largamente diffusa nei secoli precedenti²⁸. Fabiana Licciardi riporta il *Discorso in lode all'arte comico del sig. Dott. Gio, Bianchi Nobile e Medico Primario della Città di Rimini pronunciato da lui l'ultimo Venerdì di Carnovale dell'anno 1752 in sua casa in un'Accademia solenne dei Licei*:

²⁸ Studi sistematici su questo non sono stati compiuti, ma per alcuni dati preliminari si vedano: DAVID BRYANT, *La consuetudine della musica nel teatro in prosa*, CIT., pp. 309-321 e FABIANA LICCIARDI, *Di alcune compagnie di attori-cantanti fra prosa e lirica nel secondo '700*, cit., pp. 307-321.

«Le commedie e le tragedie poco o nulla vagliono se dal canto, dal suono, o sia dalla musica e dal ballo, non vengono accompagnate. Siccome indivisibilmente venivano sempre accompagnate dagli Autori delle commedie e delle tragedie, che parte d'esse le facevano, [così] d'ordinario anche al presente degli Attori che più sanno, s'accompagnano»²⁹.

Durante il XIX secolo questa pratica rimase largamente in uso; basti pensare alla diffusione parallela avuta dalle sinfonie d'opera rispetto allo spettacolo intero. Nel 1874 il capocomico Giuseppe di Gersternbrand, scrivendo al teatro di Castelfranco Veneto, chiede di avere la lista dei «pezzi che verranno eseguiti dai distinti dilettanti della città»; il piccolo teatro di provincia quindi si appoggiava ai musicisti dilettanti della città per soddisfare l'esigenza di avere della musica in tutte le rappresentazioni. In un contratto stipulato da Achille Majeroni con la direzione si legge che «Essendovi in Castelfranco un istituto Filarmonico, si avverte e per obbligo del capocomico di non eccepire dall'orchestra nessun individuo che ne faccia parte»; non è chiaro questo punto ma probabilmente il teatro affidava al capocomico il compito di assoldare un'orchestra, ma lo esortava a coinvolgere i musicisti della Filarmonica della città.

Ciò che emerge dai contratti raccolti è che, in genere, le spese dell'orchestra, come tutte le spese ordinarie del teatro, fossero a carico del capocomico e non del teatro. Nel concedere il Teatro di Castelfranco Veneto alla compagnia di Enrico Silvano per 20 rappresentazioni durante il carnevale del 1873, la direzione specifica che «Sarà suo [del capocomico] obbligo per tutto il corso delle recite di sostenere le spese serali per una conveniente illuminazione, come in appresso quelle per l'orchestra e degl'inservienti». Nel carnevale dell'anno successivo il teatro viene concesso alla compagnia di Michele Silvori e al punto 4° del contratto si specifica che «il capo comico pagherà le spese serali, Orchestra, Servienti, illuminazione a Petrolio, Candelle per i camerini, la stampa quando il Capo comico volesse far stampare questa resta a suo carico». Della stessa stagione è una nota spese in cui si specificano i costi che deve sostenere la compagnia di Rossi-Mario Eugenio; egli deve pagare tutte le sere l'orchestra, l'illuminazione e i servitori, ma solamente tre sere il coro. Essendo tale compagnia di "opera, ballo e prosa" è presumibile che il coro venga assoldato nelle serate di opera, ma l'orchestra c'è sempre, ed è ascrivibile alle spese fisse del teatro con l'illuminazione e i servitori. Anche il Teatro Nuovo di Padova, seppur di dimensioni ed importanza maggiori, delega ai capicomici il pagamento delle spese serali; in appendice riporto la trascrizione di un resoconto sostenuto da Achille Majeroni per il pagamento

²⁹ Cit. in FABIANA LICCIARDI, *Di alcune compagnie di attori-cantanti fra prosa e lirica nel secondo '700*, cit., p. 312.

dell'orchestra per le 27 serate in cui i esibisce la compagnia. Da notare che in questo caso, oltre ad una numerosa orchestra, la compagnia si avvale anche della collaborazione di una banda che è pagata per 24 recite.

CONCLUSIONI

Questo lavoro è stato il tentativo di ricostruire alcuni punti di contatto fra il teatro di prosa e il teatro in musica nell'ottocento, seguendo l'evoluzione della farsa musicale veneziana dalle sue origini alla diffusione dei suoi titoli sotto altre forme. A questo scopo si è strutturato il lavoro in tre fondamentali filoni di ricerca che si vogliono qui riassumere.

a) La prosa influenza la musica

La farsa musicale è un genere che va giustamente annoverato all'interno di una ideale storia dell'opera italiana; sebbene infatti siano state forti le influenze del teatro francese e del teatro di prosa, la farsa rispetta completamente i tratti stilistici dell'opera italiana (interamente cantata, successione regolare di arie all'italiana e pezzi d'assieme, concertato finale). Ciò che questo lavoro ha evidenziato è però che l'eredità più importante acquisita dal teatro francese fu il legame molto forte con il teatro di prosa. I «*petites pièces*» ai quali si ispira la farsa moderna, come *comédies mêlées d'ariettes* e i *vaudevilles*, erano spettacoli in cui si mescolavano recitazione e canto, creando un evento unico che congiungeva i due elementi sotto il segno della teatralità. Il tentativo compiuto dalle farse «ad uso francese» fu quello di trasportare sulla scena veneziana questo tipo di spettacolo misto. Nell'arco di poche stagioni però questo tipo di spettacolo venne sostituito dalla farsa musicale interamente cantata; forse il pubblico veneziano non apprezzava particolarmente la forma mista o forse, al contrario, piacque al punto da meritarsi di assurgere pienamente all'interno del sistema dell'opera, ma perché ciò accadesse avrebbe dovuto adattarsi a precisi canoni stilistici. Io ritengo più probabile questa seconda ipotesi, avvalorata anche dal fatto che uno spettacolo di questo tipo poteva rappresentare un notevole alleggerimento economico per le disastrose finanze dei teatri, che comunque in questo modo riuscivano a garantire una stagione d'opera; questo probabilmente spinse gli impresari in favore di un

consolidamento di tale repertorio. La farsa in atto divenne quindi un'opera in miniatura, economica e molto apprezzata dal pubblico. Allo stesso tempo però rappresentava l'immissione, all'interno del sistema produttivo dell'opera, di uno spettacolo molto vicino al teatro di prosa; le storie raccontate erano molte volte le stesse ed i rimandi fra le diverse versioni molto evidenti. Questo creò nell'immaginario del pubblico la sensazione che farsa musicale, farsa in prosa e farsa «ad uso francese» – in prosa e musica – fossero in fondo vari aspetti di uno spesso modo di intendere il teatro comico.

b) Gli interpreti; attori o cantanti?

In questo contesto capire se gli interpreti della farsa musicale fossero più attori o cantanti risulta un'impresa ardua e probabilmente priva di senso. Purtroppo la tradizione degli spettacoli di prosa, basata su un sistema di continuo rinnovamento dei titoli rappresentati, non ci ha restituito una documentazione ampia di titoli e interpreti come invece è accaduto per il teatro d'opera; questo ci impedisce di fare un raffronto completo e chiarificatore fra i due tipi di spettacolo. Se per quanto riguarda la farsa «ad uso francese» abbiamo la certezza che fosse rappresentata da comici, i quali presumibilmente si erano formati come attori ed recitavano anche nel teatro di prosa, risulta più difficile sapere se gli interpreti delle farse musicali fossero solamente cantanti, o se invece appartenessero ad un sistema economico e di formazione misti. Scorrendo il repertorio di Luigi Raffanelli deduciamo che egli si specializzò nel solo repertorio comico dell'opera, interpretando, oltre a farsa musicali, drammi giocosi e intermezzi in musica; la storia di Teresa Strinasacchi mostra come, dopo la fine dell'era delle farse in musica, lei abbia continuato ad essere una grande interprete d'opera, sia comica che seria (interpretò opere come *Il pirata*, *Belisario*, ma anche *Norma* e *Lucia di Lammermoor*). Questo farebbe propendere più per l'ipotesi che gli artisti delle farse appartenessero più al circuito economico dei cantanti che degli attori. Eppure le cronache li ricordano più per le loro doti attoriali che non per quelle vocali: non potendo conoscere direttamente le doti artistiche di un cantante come Luigi Raffanelli, ci si deve basare sulle fonti dell'epoca che non ne esaltavano le doti canore. Studiando il caso di Giorgio Ronconi, uno dei più rinomati cantanti della sua epoca, osserviamo che egli fu interprete di farsa (nel suo caso farsa napoletana, addirittura messa in scena in prosa e musica) ma soprattutto di opera seria; eppure anch'egli è ricordato soprattutto per le sue doti attoriali, più che per la sua voce a volte sminuita. Ma allora il modo in cui i cantanti Raffanelli, Strinasacchi, Brocchi, Ronconi interpretavano i

ruoli delle farse era differente da quello degli attori che mettevano in scena le farse «ad uso francese»? o dei «caratteristi» che viaggiavano con le compagnie di prosa? Anche se una qualche differenza vi fosse stata (nelle modalità espressive, nelle qualità artistiche, nella formazione, nel sistema economico di cui facevano parte) probabilmente agli occhi del pubblico apparivano interpreti molto simili.

c) *La musica nella prosa*

Lo studio di fonti d'archivio riguardanti alcuni teatri veneti del XIX ha dimostrato che il legame fra teatro di prosa e teatro in musica non fu interrotto nemmeno dall'imporsi del grande melodramma romantico italiano. Seguendo, infatti, la tradizione di alcuni testi di farsa, fra i quali // *campanello* e *La pianella persa*, sono arrivato a documentare il fenomeno di alcune compagnie drammatiche attive nell'area veneta che avevano in repertorio, oltre a commedie e tragedie italiane e straniere, anche spettacoli musicali: operette, vaudevilles e parodie. L'ampiezza territoriale e la lunghezza dell'arco temporale all'interno dei quali sono comprese le testimonianze indicano che questa pratica fu largamente diffusa nel nord-est italiano durante tutto il XIX secolo e che si trattasse quindi di un fenomeno spettacolare piuttosto consueto. Nelle datazioni delle lettere che i capicomici inviano ai teatri veneti, però, spesso riportano anche la città da cui scrivono. Alcuni esempi di città menzionate sono Brescia, Castelbolognese, Udine, Spilimbergo e Cuneo; Alessandro Donati e Filippo Foscari, chiedendo in concessione il teatro Eretenio di Vicenza per festa della Rua dell'anno 1824, vantano di aver riscosso successi nelle «Piazze di Trento, Gorizia, Trieste». È lecito quindi ipotizzare che l'area in cui erano attive queste compagnie di prosa aventi in repertorio anche pezzi musicali fosse molto più ampia dei pochi teatri veneti considerati e coprisse almeno l'intera Italia settentrionale, dal Friuli al Piemonte.

Nel secolo in cui sui principali palcoscenici d'Italia cresceva il mito del melodramma romantico di Rossini, Bellini, Verdi e Puccini, esisteva un sistema di diffusione di spettacoli operistici che coinvolgeva i teatri meno importanti sia delle grandi città che dei centri di provincia. A fianco di compagnie d'opera formate da cantanti di professione che proponevano i titoli del grande teatro soprattutto quello serio – anche i piccoli teatri proponevano brevi stagioni d'opera – agivano compagnie drammatiche, composte prevalentemente da attori, che, assieme al repertorio

in prosa, proponevano spettacoli operistici misti di recitazione e canto solitamente tratti dal genere comico o parodico. Era un tipo di spettacolo molto più economico rispetto al teatro d'opera, popolare e molto apprezzato dal pubblico. Non è semplice ricostruire questo repertorio proprio per la sua vastità di utilizzo e per la non omogeneità delle rappresentazioni, caratteristica tipica del teatro di prosa. Basta osservare la lunga e articolata fortuna delle «pianelle» per rendersi conto di quanto varie fossero le possibilità; ogni compagnia poteva creare una propria versione del testo, basata su tradizioni esistenti o concepita con la libertà di tagliare alcune parti, di sostituire alcune arie con altre più famose, ma anche di improvvisare direttamente in scena le parti recitate.

Mettendo in fila tutti fenomeni sopra riassunti – la farsa «ad uso francese», la farsa musicale, i vaudeville, le operette e le parodie – si delinea una realtà operistica ottocentesca che non rientra nel mito dell'opera italiana per antonomasia, «archetipo del *made in Italy*». Una realtà alternativa che, seppur diversificata negli stili, nelle forme e nella diffusione, si può circoscrivere all'interno di una zona di confine fra opera e prosa, fra canto e recitazione, fra il mondo dei cantanti e quello degli attori. Si tratta di un filone che in qualche modo attraversa l'intero ottocento – e probabilmente anche i secoli precedenti e successivi – e la cui diffusione ne fa una realtà importante ed influente della storia musicale, sociale ed economica italiana.

APPENDICE¹

1872, Archivio Storico del Comune di Sacile, fondo del Teatro Sociale di Sacile, materiale non inventariato

Elenco del personale artistico
della drammatica compagnia Goldoniana
di prosa e canto
diretta dell'artista
FLORIANO BOVI-CAMPEGGI

[seguono:

- elenco degli artisti, in cui si distinguono tra quelli di prosa e quelli «pel canto»;
- elenco del repertorio di «teatro italiano» e «teatro francese»
- «elenco delle operette in prosa e musica ridotte a mo' di vaudevilles: *Un'avventura di Scaramuccia, Pipelè, Columella, Elisir d'amore, Chi dura vince, Il barbiere di Siviglia, Il campanello*».
- elenco di «parodie in prosa e musica: *Il nuovo Funerali e danze, La mascherata, La pianella*»]

1802, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 3, cartellina 3 ("Epistolario")

[carteggio per l'opera della primavera 1802]

Stimatissimo sig. Conte

Avendo deciso l'impresario di S. Moisè di prendere degli teatri in terra ferma così che mi ha incombensato di scrivere alla nobile Presidenza che, volendo la sua compagnia per il prossimo venturo estate, ci darà il piacere di dargli tutte le opere e farze che verranno scritte nell' venturo autunno e carnovale; è una compagnia che veramente non si può far la migliore, mentre la Fabrizii è una cantante e una comica sorprendente e in onestà li assicuro che conviene scordarsi tutte le altre buffe unitamente a Brocchi ed un altro buffo che ha una voce molto bella. Al caso che V. S. voglia decidere l'impresario verrà lui in persona in Vicenza, e gli assicuro che io non ho il più picciolo interesse ma conviene che dica che in buffo è la migliore compagnia. Al caso pure che la nobile Presidenza avesero genio di aver anco una opera buffa per il venturo carnovalle qui si ritrovano due impresari che mi ha parlato avendo ambi due l'autunno vicino, così che, se V. S. volesse avere una compagnia anco per il prossimo carnovalle, è facile che questi impresari possano aver il piacere di servirla. Fra tanto facio le mie scuse del ardire che mi son preso di reccargli questo disturbo ma essendo certo della di lei buontà e, nell'istesso tempo, il genio di dargli per l'estate un buon spettacolo, che son certo che V. S. ne sarà molto contento, potendo aver l'onore de suoi riscontri a pronto ordinario al caso che V. S. ne sia persuaso, così che è preghato di far la Direzione all' teatro di S. Moiesè, che in breve il tutto sarà effettuato.

L'improvvisa partenza da Vicenza non mi ha permesso di venire da V. S. a far un atto di mio dovere così che all' mio ritorno a Brescia mi darò il piacere di fare li miei doveri e con la

¹ La documentazione raccolta nei vari archivi teatrali veneti è frutto di un progetto di ricerca che ha coinvolto alcuni studenti per la raccolta e una prima analisi dei dati; progetto al quale anch'io ho partecipato per la parte relativa all'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto.

solita stima mi do l'onore di protestarmi
 suo d.^{mo} obb.^{mo} servitore
 Stefano Capuzzi
 Venezia, li 5 settembre 1801

Archivio di Stato di Padova, Teatro Verdi, b. 85 ("Spettacoli di commedia, rubriche 1, 2, 3, 4, 5 dall'anno 1791 all'anno 1829"), cc. sciolte

Vicenza, 1825

Alla nobile Presidenza del Teatro Nuovo in Padova

Avendo questa direttrice sig.^{ra} Toffoloni un trattato che l'impegnerebbe a non poter essere alla piazza di Padova che per incominciare le recite la sera del 13 (tredici) agosto, m'invita la sud.^a a dirle s'ella può calcolare sovra l'adesione di tal domanda, colla certezza che il teatro non possa né debba essere occupato da qual siasi trattenimento comico, caso mai che l'impresa dell'opera terminasse all'ultimo di luglio. Dietro ciò, essa Direttrice decampa dalle pretese dei palchi di terz'ordine e si attiene al regalo delle italiane £. 1000 (mille).

L'orchestra obbligata a quelle prove che le abbisognano per canto e le spese serali ritenute alle sole italiane £. 70 (settanta).

Io mi terrò a Vicenza sino alle 3 pomeridiane del giorno di domani, se questa Presidenza crede onorarmi di riscontro può farlo col mezzo del Direttore della diligenza. In attenzione umilis.^{mo} devotis.^{mo}

Enrico Asti

1823, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina "Donati e Foscari"

Alla nobile Presidenza del Teatro Eretenio di Vicenza

COMICA COMPAGNIA VENETA

diretta dalli socj D. Donati e Filippo Foscari

Venezia li 27 luglio 1823

Si rispettino ad onore dietro l'esibizione fatta a codesta nobile Presidenza dal sig. Branchini imp.o d'opera di offrire il quadro della nostra comp. che quantunque vada ad unirsi di recente onde sostenere le piazze di Trento, Gorizia, Trieste e stare per esser ella formata di provetti ed intelligenti coristi ed essendo fornita dalla maggior parte di recentissime *pièces* la più applaudita e fortunata del giorno [?] rafferma la domanda fatta dal predetto sig. Branchini onde ottenere il teatro di codesta città per la stagione della festa della Rua dell'anno 1824.

Riguardo alle condizioni costui i sottoscritti di quanto ottenne la comica compagnia in detta stagione si riportiamo di avere il contratto presso in ogni sua parte ad onta che siano nel caso di dare alcuni Guadeville Francesi nei quali vanno connessi alla prosa molti Pezzi di Canto, sostenuti dagli attori medi a quattro voci. Certi i sottoscritti di ottenere favorevole riscontro fanno in [?] a nome del Foscari, colgono questa opportuna occasione onde figurargli con ogni rispetto.

Di codesta nobile Presidenza

umilis.mi divot.mi servitori

Alessandro D. Donati, Filippo Foscari

1823, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina
 "Donati e Foscari"

Alla nobile Presidenza del Teatro Eretenio in Vicenza

Per l'epoca, in cui cade la solennità così detta della Rua, noi ricerchiamo pel venturo anno codesto teatro agli identici patti che si accordarono al capo comico Rosa. Offriamo un corpo di sceltissime rappresentazioni, le quali saranno intramezzate da alcuni vaudeville del sig. maestro Capelletti, appositamente da noi scritturato, cioè il *Califfo di Bagdad*, la *Capanna russa* e le *Convenienze ed Inconvenienze teatrali*. Né si creda, che i primi siano quali venian dati dall'Andolfati. Sono rifugi di nuovo sì per la parte poetica, che per la musicale e da me ridotti a quattro e cinque voci.

Del valore qualunque della compagnia, della eleganza degli adobbi, e della qualità del repertorio vi può agevolmente procurargli ingenua testimonianza.

Terminate le recite di questa Fiera noi paghiamo col giorno venturo a Bagiano, riercati per la circostanza dell'arrivo delle L.L.A.A.; e da di là a Trento. Queste indicazioni sono opportune per regolare l'[?] del riscontro, che attendiamo sollecito.

Ci onoriamo intanto di protestarci con rispetto verace.

Castelfranco li 28 agosto 1823

umil.i dev.mi servitori

Alessandro Dr. Donati

Filippo Foscari

1823, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina
 "Donati e Foscari"

Al nobile ?presidente Dalla Vecchia

LA COMICA COMPAGNIA VENETA

DIRETTA DALLI SOCI

ALESSANDRO DR. DONATI E FILIPPO FOSCARI

Essendo già scorsi i quindici giorni, ch'Ella ci ha prefisso per termine, onde decidere sulla nostra ricerca di codesto teatro pel Corpus Domini del venturo anno, noi siamo al caso d'importunarla di nuovo per conoscere la risoluzione definitiva. Con tanto più coraggio possiamo farlo adesso, quanto è più deciso il favore accordato alla nostra compagnia, di cui le accompagnamo l'elenco.

Esattezza nella esecuzione, precision negli adobbi, qualche valor negli attori, tutti questi non son li titoli che propor possiamo. Merita qualche particolar considerazione la circostanza d'intrecciar alle produzioni comiche alcune farse in musica, appositamente scritte dal nostro maestro Cappelletti. Siamo dunque attendendo sollecito riscontro categorico, cogliendo questa occasione per protestarci con ingenuo rispetto.

Trento li 20 ottobre 1823

um. dev. servitori

Alessandro Dr. Donati

Filippo Foscari

STATO DELLA VENETA COMPAGNIA COMICA E MUSICALE

DIRETTA DALLI SOCI ALESSANDRO D. DONATI E FILIPPO FOSCARI

COMPAGNIA COMICA

ATTRICI	ATTORI	PARTI INGENUE Leonildo Guarna, Maria Luigia Fusarini
Teresa Donati	Luigi Meneghetti	SUGGERITORE Domenico Lipparini
Fanny Foscari	Alessandro Dr. Donati	PITTORE Antonio Casturi
Giuseppa Branchi	Filippo Foscari	APPARATORE Giuseppe Lolli
Francesca Pieri Orfei	Nicola Fusarini	TROVAROBBE Francesco Ferrarini
Marianna Pieri	Costantino Venturoli	
Marianna Guarna	Giacomo Orfei	
	Benedetto Fusarini	
	Giuliano Guarna	
	Giovanni Tommasini	
	Antonio Fiorentini	

COMPAGNIA MUSICALE

MAESTRO APPOSITO Carlo Cappelletti

CONTRALTO Teresa Donati

SOPRANO Fanny Foscari

TENORE Nicola Angeli

BASSO Carlo Cappelletti

Con seconde Parti e Cori a norma del bisogno.

1823, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina "Donati e Foscari"

[Donati Alessandro, 1823: comica compagnia Veneta diretta dalli soci Alessandro d.r Donati e Filippo Foscari: con elenco degli attori e proposta di esibirsi in vaudevilles alla francese «nei quali vanno connessi alla prosa molti pezzi di canto sostenuti dagli attori medesimi a quattro voci»; con titoli delle operette ed elenco a stampa del personale con i nomi di 4 cantanti (di cui 2 sono anche attori): con «farse in musica appositamente scritte dal nostro maestro Cappelletti»]

1825, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina "Bon-Martini"

li 2 marzo - 182cinque Brescia

COMICA COMPAGNIA
DI GIOVANNA TOFFOLONI
DIRETTA DA BON-MARTINI

Ill.mo sig. Presidente

Col mezzo del sig. Bernardi di Mantova sento essere ancora in libertà codesto [?] teatro dalli otto maggio fino a tutti il quindici giugno epoca in cui potrei trovarmi libero e all'uogo di servire quella nobile Deputazione che per tal motivo [?] coll'offerta della mia compagnia, interessando la gentilezza di V.S. Ill.ma a volermi degnare di suo riscontro accennandomi in esso quali siano i proventi, e le spese giacché il nominato Sensalo per brevità non mi accenna.

Riguardo alla compagnia posso accertarla essere al di sopra della mediocrità, e l'esito ch'ella ebbe in Brescia come potei sapere ne faccia fede; più non la tedio in attenzione di suo pregiato foglio mi fo l'onore di [?]

con tutta stima

Giacomo Bon Martini

ELENCO DELLA COMICA COMPAGNIA DI GIOVANNA TOFFOLONI

Per l'anno 1825 e 1826

DIRETTA DA GIACOMO BON-MARTINI

Signore donne

prima donna assoluta GIOVANNA TOFFOLONI
 amorosa PASQUA MEDIN
 servetta ADELAIDE MALDOTTI
 seconda donna TERESA SAVI
 madre MARIA CLARI ORLANDINI
 caratteristica CARLOTTA SARDI
 generiche CARLOTTA VECCHI, ANGIOLA
 ROSSI, LUIGIA MAZZOLA'
 parti ingenuae CARLO TOFFOLONI

Signori uomini

primo attore GIACOMO BON-MARTINI
 amoroso LUIGI SALVI
 primo tiranno PIETRO MAZZOLA'
 secondo DOMENICO RASINELLI
 padri DOMENICO BON-MARTINI, GAETANO
 LOCATELLI
 caratterista CARLO GRAZZINI
 altro GIORGIO VISMARA
 generici GIUSEPPE ORLANDINI, ANGELO
 ROSSI, CARLO STIVANELLO, EUGENIO
 MALDOTTI

suggeritore ANTONIO PORRO

macchinisti GIOVANNI SPADA - - - PIETRO FERACE

guardarobbe ANGELO GIULIANI

maschere, Arlecchino, Brighella, Pantalone e Meneghino.

Si daranno pure delle farse con musica.

1826, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina "Bon-Martini"

Comica compagnia

DI GIACOMO BONMARTINI

Sig. Bortolo preg.mo

Non poteva prima d'ora riscontrare la preg.ma ultima sua, se prima non poteva scrivere con precisione. Riflettendo ora al concertato, io ritengo, che siccome il patto della ricupera delli effetti diveniva risolutivo coll'ultimo giorno di Carnevale, così non avendoli in quel tempo ricuperati mi sono ritenuto sciolto dal mio debito colla perdita degli effetti. Nulla riesco, se questi ancora insistono, potendoli combinare, come mi venne fatto credere da un sensale di teatri, per la stagione della Rua, per la quale fui assicurato, che è tutt'ora il teatro disoccupato, io potrei ricuperarli. Mi trovo però in dovere di prevenirla, che i patti dell'anno scorso non mi convengono, e perciò io accetterò di fare le Recite occorrenti nella stagione suddetta, qualora questa presidenza mi accordi, o l'una, o l'altra delle seguenti proposizioni o la Presidenza mi accordi un regalo assoluto di Franchi 1500 ritenute le spese a mio carico convenibili però nel contratto, oppure soddisfatte della Presidenza le spese serali, rinunci ad ogni pretesa di qualsiasi taglia di quinto od altro.

L'elenco della mia compagnia gli sarà forse stato reso ottenibile, nulla meno glielo rimetto, onde ella conosca la forza della medesima, e non esiti punto a preferirmi.

Attenderò al più presto possibile un decisivo riscontro onde in ogni caso, siccome il tempo

è brevissimo, così io possa determinarmi. La prevengo che dopo Trieste, io passo la seconda festa di Pasqua a far 30 recite a Gorizia. Ciò le dico per norma, onde dirigermi i suoi riscontri. Con tutta la stima frattanto, mi do l'onore di protestarmi.-

Udine 11 marzo 1826

Suo obb.° serv.e

Giacomo Bon Martini

ELENCO DELLA NUOVA DRAMMATICA COMPAGNIA DI GIOVANNA TOFFOLONI, E GIACOMO BONMARTINI. PER L'ANNO 1826-27

prima attrice GIOVANNA TOFFOLONI
BONMARTINI

prima amorosa CECILIA SIGNORI

madre MARIA CLARI ORLANDINI

servetta MARIETTA MASSARI

caratteristica MARIANNA FORTUNATI

caratteristi GIO: BATTISTA CASTELAZZI, GIUSEPPE FORTUNATI TOTO

generiche CARLOTTA SALERNO GUARNA, CARLOTTA VECCHI, LUIGIA MAZZOLA',
ANGELA ROSSI, ANGELA FRATTINI

generici BARTOLOMEO SIGNORI, GIOVANNI GENERO, ANTONIO FORTUNATI, CARLO
STIVANELLI

SUGGERITORE. APPARATORE. TROVAROBBE.

Si daranno pure farse con musica.

1833, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina "Bertocchi e Cavicchi"

Vicenza

Della nobile deputazione Aretennia

Lodi li 4 maggio 1833

Venendoci fatto credere per certo averne il sig. Giandolini rinunciato a questo teatro pel venturo giugno, ci facciamo ambiti [?] di offrire alle S.S.L.L. Ill.me la nostra compagnia, dal cui elenco qui occluso portagli facilmente arguire la forza quale ella siegli.

Supplichiamo pertanto L.L.S.S. a volerci far degni di sollecito riscontro, ed avere la bontà di vederci.

Dalla S.S.L.L. Ill.ma

umili e sui servitori

Bertotti, e Cavicchi

Elenco della drammatica compagnia Bertocchi e Cavicchi

prima attrice CARLOTTA BERTOTTI

madre nobile e caratteristica ROSA CRESTA

prima donna nubile ASSUNTA PERINI

servetta GIUSEPPINA CAVICCHI

generiche CATERINA APPELLI, M. LUGIA CAVICCHI, ROSA CAVICCHI
 parti ingenue M. LUGIA PERINI
 padre nobile ANTONIO MASSINI
 primo caratterista FRANCESCO CAVICCHI
 altro brillante MICHELE FEDI
 secondo caratterista LEONE APPELLI
 primo attore e brillante MARCO BERTOTTI
 tiranno BERNARDINO PERINI
 primo amoroso ANTONIO BRAMBILLA
 secondo amoroso EMILIO FARINA
 generici PIETRO FARINA [corretto in «BARINA»], ANTONIO ROVEDA, PAOLO GARRI, PIETRO FENONI, ETTORE CAVICCHI
 rammentatore, trovarobe, apparatore
 PRIMA DONNA E TENORE DI PROFESSIONE CANTANTI

Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 12, cartellina "Asti Cesare", lettera datata 29 agosto 1834

Alla spettabile Presidenza teatrale

Se per il mese di ottobre, ed anche dieci giorni di settembre fosse questo gran teatro libero, io la potrei servire con la compagnia da me diretta, nominata compagnia Moncalvo, della quale ne pongo qui l'elenco [segue l'elenco del personale artistico della compagnia]

La compagnia è munita di tre farse alla francese in musica, 4 gran spettacoli decorati ad uso di opera seria, non che un repertori nuovo.

Dal su nominato elenco si conoscerà che la compagnia è munita d'attori che occupano un primo rango sulla scena italiana.

Attendo un pronto riscontro.

Mantova dal teatro oggi 29 agosto 1834

V.S. Cesare Asti

Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 12, cartellina "Castellan Andrea", lettera datata 18 novembre 1835

Alla nobil Presidenza del Teatro Eretenio

Vicenza

Si onora, il rispettoso sottoscritto, di accompagnare, a questa nobil Presidenza, austriache £ 3,44 importare di quattro recite trattenute al contrabasso Volebele Napoleone, nel corso delle diciotto rappresentazioni date dalla drammatica compagnia Duse nel corrente novembre.

Coglie intanto si fortunato incontro per rassegnarsi col dovuto rispetto, e profonda venerazione.

Vicenza 18 novembre 1835

Il controllore

Andrea Castellan

1836, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 12, cartellina "Asti Cesare"

[drammatica compagnia condotta e diretta dagli artisti Asti e Pezzana]

Vicenza, stimatissima signoria nobile Direzione

Se questo autunino è disponibile per il N. di 20 recite circa io posso venire con la mia Compagnia a farle; prevengo che questa, è una compagnia fornita d'attori di non comune abilità per cui non temo ?defiesa escluso. Urgendo la cosa prego questa nobile Direzione d'un pronto riscontro.

Cuneo li 5 ottobre 1836.

Della nobile Direzione

Vostro devotissimo servitore

Cesare Asti

[minuta di risposta della Direzione teatrale]

L'Ispettore ec.

Vicenza 12 ottobre 1836.

Al sig. Cesare Asti capocomico in Cuneo

Pella stagione domandata dal pregiatissimo di lei foglio corrente n. 529 questo teatro manca di assegno dotale, e la nobile Presidenza acconsente ch'Ella vi dia le accennate 20 recite, quando accetti senza dotazione di sorta il teatro stesso.

Nel solo caso ch'Ella si determinasse mi faccio carico di aggiornarla intanto dei pesi che graviterebbero la compagnia, consistenti in circa austriache £ 65 di spesa serale ordinaria, cioè di professori d'orchestra, illuminazione del teatro ed adiacente, portinaj, custode ecc. non compresa la comparseria, stampe, aumenti d'illuminazione, e tutte le altre spese inerenti alla rappresentazioni che venissero eseguite: inoltre il beneficio alla Casa dei Poveri, che per consuetudine viene dalla Superiorità limitato alla serale retribuzione di una sola lira austriaca. La spesa serale ordinaria de' professori d'orchestra ed inservienti forse potrebbe diminuirgli quand'Ella, giunto alla piazza, potesse divenire secoloro a particolare accordo, il quale la presidenza lascia a lei libertà di concludere a quei patti che potessero meglio tornarle vantaggiosi; ma non può Essa presidenza richiamar detti seralisti a prestar l'opera loro se non dietro le consuete mercedi.

Nel caso ch'Ella amasse di verificar il suddetto corso di recite colle premesse essenziali condizioni, abbia la compiacenza di comunicarmi il giorno che destinerebbe per la prima recita, (avvertendo che il teatro dev'essere in libertà entro la prima settimana del p.v. dicembre) inoltrandomi pure l'elenco della sua compagnia tra 8 giorni da questa data, spirato il qual termine senza una sua adesiva risposta, io mi tengo libero e sciolto da qualunque impegno secolei.

Ho pertanto il piacere di salutarla con tutta stima.

G. Dalla Vecchia

Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 12, cartellina "Bernardi Francesco", lettera datata 1 aprile 1837

Vicenza. Al signor G. Dallavecchia ispettore della nobile Presidenza del Eretenio Teatro

Mio signore,

dopo la sua riverita 27 febbraio n. 1999 mi feci carico di ricercare compagnia plausibile al duopo. Diffatti non sapendo ch'Ella avesse fissato pel p.v. maggio la compagnia Mascherpa,

inviati la sua indicata al mio buon amico Mascherpa che mi rese noto avere già fisatto imponendomi di salutarla.

Io non lasciavi pratiche onde vedere d'avere del buono! Tre sono le compagnie che potrebbero accudire, ma con regalo un poco forte, cioè la compagnia Zocchi ove c'è la brava Falchetti per prima attrice e il ben notto Fabri per primo attore, il sesto della compagnia e plausibile più anno [sic] delle vadvil [sic] in musica che sempre piaciono.

Avrei la compagnia Carlotta Polvaro e soci, che è una delle buone. e siamo sempre alle stesse per la dote. La compagnia Medoni che ò qui, che lavora di comedie brillanti e spettacoli sfarzosi come un tempo faceva il greco Raftopulo. La prima donna sua moglie canta in certe produzioni arie molto bene. Anche questo mi dice che se non avesse un buon regalo non anderebbe a Vicenza.

Indi c'è il scolio della Rena, che tutti dicono emergere e uno e l'altro giacché Vicenza non può sostenere due compagnie. La prego di pronte istruzioni, mi creda il suo affezionatissimo servitore.

Francesco Bernardi corrispondente teatrale.

Biblioteca Comunale di Castelfranco, fondo d'archivio del Teatro Accademico, b. 9, fasc. segnato "Spettacoli 1838-1842" sulla copertina

Ill.mi signori

Il capo comico sottoscritto umilia alle Signorie Loro la sua istanza per essere preferito alla concessione di questo teatro per la prossima stagione del carnevale, promettendo un corso ben regolato di rappresentazioni drammatiche delle più moderne ed applaudite, non che delle farsette in musica e prosa ad uso vaudeville, limitando le sue pretese ad un regalo di lire austriache seicento dico £. 600 da pagarsi all'arrivo della compagnia e suo equipaggio. In attenzione di grazioso sollecito decisivo riscontro ha l'onore di protestarsi con distinta stima

Castelfranco 29 novembre 1842

Delle Signorie Loro Ill.me
dev.^{mo} umiliss.^{mo} servitore
Carlo Mancini

Elenco della drammatica compagnia di Carlo Mancini

Signore donne: Lucia Mancini, Maddalena Manzoni, Giuseppina Capellotti, Annetta Mancini, Giuseppina Mazzoni, Olimpia Mazzoni, Chiara Minuccelli

Uomini: Carlo Mancini, Giuseppe Capellotti, Domenico Mazzoni, Vincenzo Marchesi, Leone Appelli, Lodovico Mancini, Pietro Martinengo, Cesare Chittoni, Domenico Minuccelli, Cesare Mancini, Antonio Longhi, Florio Orlandi

Biblioteca Comunale di Castelfranco, fondo d'archivio del Teatro Accademico, b. 1, fasc. segnato "Spettacoli 1844-1846"

Venezia, 3 novembre 1845 (cinque)

Autorizzata la Presidenza del Teatro Accademico di Castelfranco, in ordine alle deliberazioni 6 e 31 ottobre p.p., a fissare una comica compagnia pel prossimo Carnovale, la quale debba agire sulle scene del teatro stesso, ed offertasi da questa agenzia e corrispondenza teatrale delli signori Filippo Facchini e compagno la drammatica compagnia diretta dal capocomico sig. Achille Majeroni, che tuttora agisce al teatro Malibran, deviene la sottoscritta

Presidenza medesima collo stesso alla stipulazione del presente contratto, che sebbene privato dovrà averne il pieno suo effetto.

1^{mo} Il Majeroni assume di dare concorso di n. 50 recite nel Teatro Accademico di Castelfranco durante la stagione del Carnovale 1845-46, cominciando dal giorno 26 dicembre p.v.

2^{do} Il capocomico Majeroni si obbliga di condurre alla piazzala compagnia tutta indicata nell'elenco prodotto in istanza dalli suddetti corrispondenti, il quale si unisce al presente contratto, e viene munito della firma dei sottoscritti.

3^{zo} Il capo-comico predetto dovrà offrire uno scelto e copioso repertorio di drammatiche produzioni onde, previo sempre l'assenso dell'autorità politica, rappresentare quelle che gli verranno dalla Presidenza stabilite, osservando la possibile decenza e carattere nel vestiario ed addobbi.

4^{to} Sarà obbligo del capocomico Majeroni di supplire per tutto il corso delle recite alle spese serali dell'illuminazione, di orchestra e degli inservienti addetti al teatro, come di metodo. Le spese pegli inservienti ammontano per ogni sera di spettacolo ad £. 8:50, ed £. 9 circa quelle dell'orchestra. Tanto le prime che le seconde dovranno seralmente prelevarsi dalla cassa degl'introiti a mezzo del bollettinaio a tale ufficio dalla Presidenza destinato. Quanto all'illuminazione dovranno nel lampadario accendersi non meno di 14 macchine nei giorni non festivi, e 20 in quelli di festa. Nelle batterie per davanti della scena n. 18 macchine tutti i dì di spettacolo indistintemente e 3 per ogni quinta oltre a tutta l'orchestra. È in facoltà dell'impresario di provvedere a proprie spese l'olio occorrente, che dovrà essere sempre d'uliva e di perfette qualità, ed anche di convenire con chi vederà più opportuno sulla fornitura del medesimo. In ogni caso per altro dovrà, per ciò che riguarda all'apprestamento delle macchine ed accessori dell'illuminazione, valersi dell'opera del pro-custode.

Essendovi in Castelfranco un istituto Filarmonico, si avverte e per obbligo del capocomico di non eccepire dall'orchestra nessun individuo che ne faccia parte.

5^{to} Il prezzo del viglietto serale non potrà oltrepassare i centesimi 35 (trentacinque) e sarà dovere dell'impresario di stabilire un abbonamento per n. 40 recite al prezzo di £. 9:60 (nove e sessanta).

6^{to} Si accorda all'impresario di poter dare n. 4 quattro serate a beneficio delli primi attori signori [spazio] con facoltà di escluderle dal suddetto abbonamento.

7^{mo} La Presidenza si riserva nel corso del Carnovale due sere libere per due feste di ballo, ed anche questa condizione viene dal Majeroni accettata.

8^{vo} A titolo di regalo la Presidenza si obbliga per parte della Società del teatro di corrispondere all'impresario signor Majeroni £. 750 (settecento e cinquanta) in moneta a corso di piazza e divise in due eguali rate, la prima all'arrivo della compagnia alla piazza e la seconda al termine delle rappresentazioni, intendendosi che con questa si farà fronte, al caso, a tutti quei disordini che per fatto della comica compagnia fossero stati inseriti al

teatro, ed alle cose che in esso si contengono. Oltre al compenso sopraffissato restano a vantaggio dell'impresa tutti i palchi del III ordine disponibili e le due logge laterali.

9^{no} A compimento delle preposte condizioni dal Majeroni accettate, e per il caso specialmente che all'epoca stabilita non si recasse con tutta la compagnia alla piazza, questi si obbliga formalmente a pagare subito alla Presidenza la multa di £. 300 (trecento) al domicilio della stessa, con facoltà alla medesima di usare per constringervelo, se non vi si rifiutasse, tutti quei mezzi che vederà all'effetto più opportuni.

10. Le spese del presente contratto saranno sostenute metà per parte, dovendo quelle di mediazione per intero supplirsi dal capocomico sig. Majeroni.

Tanto stabilito, le parti si sottoscrivono nel presente, eretto in due originali, alla contemporanea presenza di due testimoni.

[firmato:] Achille Majeroni

[firmato:] Gio. Battista Barisan

[firmato: illeggibile]

[firmato:] Eugenio ?Cervi testimone

[firmato:] F. Facchini testimone

Biblioteca Comunale di Castelfranco, fondo d'archivio del Teatro Accademico, b. 1, fasc. segnato "Spettacoli 1844-1846"

Castelfranco, li 23 dicembre 1845

Al sig. Antonio Fiorentin

La sottoscritta Presidenza vi affida austriache £. 375:00 affinché appena giunto a Venezia le abbiate a consegnare al capo-comico sig. Achille Majeroni che troverete al teatro Malibràn ritirandone in persona analoga ricevuta.

Non ommetterete di fare che il capo-comico predetto dichiari di ricevere questa somma anticipatamente benché a termine del contratto 3 novembre prossimo passato che in originale parimenti vi si affida non ne avesse diritto che al suo arrivo colla compagnia alla piazza.

La Presidenza vi raccomanda di sorvegliare attentamente acciòché il capo-comico Majeroni non possa mancare agli impegni che ha assunti con questo teatro di Castelfranco in dipendenza del contratto surriferito, autorizzandovi in caso di sostegno a rivolgervi a tale effetto, se occorresse, anche alla Direzione generale di Polizia colla produzione della presente.

Li Presidenti

Carlo Avogaro

[segue altra firma illeggibile]

[con la su riportata lettera è collocato un altro foglio (di carta di qualità non pregiata):]

1845. H. I-6

Sig.ⁿ Pietro Fiorati 1° violino direttore £. 2:50

Giuseppe Marconi contrabasso £. 1:25

Francesco ?Augarato 1° flauto £. 1:00

Antonio Perazzolo 1° corno £. -:90

Antonio Carraro trombone	£. -:75
Lorenzo Basso 1 ^a tromba	£. -:70
Giovanni Marconato violino	£. -:60
Alessandro Cargnello viola violino	£. -:60
Matteo Bison clarino	£. -:50
Al bidello per servizio	£. -:20
Totale	£. 9:00
Castelfranco 6 gennaio 1846	

[Si tratta evidentemente di una lista delle spese serali presumibilmente a carico della compagnia di prosa che, alla data del 6 gennaio 1846, era la compagnia Majeroni.]

1848, Biblioteca Bertoliana di Vicenza, fondo d'archivio del Teatro Eretenio, b. 9, cartellina "Bon Martini Giacomo"

Egreggia Presidenza

Legnago 20 gennaio 1848

Nella lusinga che non per anno sia disposto questo teatro per la prossima Quaresima io le offro la mia compagnia di cui le occludo l'elenco, a garantirne la condotta, il repertorio, il corredo, e la capacità, senza far menzione degli elogi tributati alla giovinetta prima attrice nella privilegiata Gazzetta basterà mi spero il dirle, che dopo un corpo di trenta recite date in questo teatro nel fuggito novembre venne riscritturata per corrente carnevale col straordinario regalo di (anst.?) £2800

In attesa di suo favorito riscontro mi dico
umile servitore

Jacopo Bon Martini

Elenco della nuova drammatica compagnia di Jacopo Bon-Martini per l'anno 1847-1848.

Augusta Bon-Martini;
Marietta Dones;
Carlotta Cattani;
Elena Spongia;
Elisabetta Zerri;
Antonietta Perini;
Emilia Zerri;
Elena Bon-Martini.

Jacopo Bon-Martini;
Luigi Zerri;
Pietro Mazzoni;
Simeone Gerotti;
Antonio Gervasi;
Francesco Ugolini;
Giuseppe Vigna;
Giuseppe Sontacchi;
Giuseppe Bellotti.

Si daranno tre *vaudeville* ed alcuni pezzi di MUSICA VOCALE de' migliori maestri, nonché alcune DANZE delle più recenti.

Archivio di Stato di Padova, Teatro Nuovo, b. 86, cc. sciolte (fogli contenenti resoconto delle spese serali sostenute dalla compagnia comica Majeroni per un corso di 27 recite nella stagione dell'estate 1866)

ORCHESTRA	NOME	PAGHE PER OGNI RECITA		TOTALE
		SOGGETTI A BOLLO	GIORNALIERI	
Violino direttore	Chiocchi Gaetano	4.00		108.00
Spala	Bartivali Antonio	2.35		63.45
1 Violino di Fila	Wolff Emanuele	2.50		67.50
2"	Spada Nicolò	3.00		81.00
3"	Bonazzo Fausto		1.50	40.50
4"	Bugatto Evaristo		1.25	33.75
1 dei Secondi	Casta Filippo		1.70	45.90
Spala	Chiavi Vittorio		1.50	40.50
1 di fila dei Secondi	Bertan		1.00	27.00
2"	Di Lena Giacon		0.68	18.36
3"	Dalla Santa Annibale		0.68	18.36
4"	Dozzi Carlo		0.85	22.95
1 viola	Baseggio Placido		1.70	45.90
Spala	Peroni Giò Batta		1.25	33.75
1 di fila	Redrezza Isidoro		0.68	18.36
1 contrabbasso	Bonazzo Maestro	2.00		54.00
2"	Orlandi Massimiliano		1.90	51.30
3"	Trevese Antonio		1.50	40.50
4"	Biseghin Antonio		1.10	29.70
1 violoncello	Milano Domenico	2.34		63.18
Oboe	Masotti Antonio		1.00	27.00
1 Clarino	Valier Giuseppe	2.35		63.45
2"	Da Pace Eugenio		0.68	18.36
1 Flauto	Busatto Marco	2.35		63.45
2"	Marchi Giusepe		0.85	22.95
1 Fagotto	Turcato Nicolò		1.50	40.50
2"	Fano Angelo		0.85	22.95
1 Corno	Nalin Giò Batta		0.90	24.30
2"	Biagioli Angelo		0.85	22.95
1 Tromba	Piaggi Filippo		1.70	45.90
2"	Toniolo Giuseppe		0.95	25.65
1 Trombone	Frigavi Luigi		1.70	45.90
2"	Pradella Antonio		0.50	13.50
3 Bombardone	Primon		0.85	22.95
Grancassa	Bari Giorgio		0.75	20.25
Fornitore Musica	Chiocchi Gaetano		1.50	40.50
Riduttore e Copista	"	3.50		99.50
1 Portinaio alla Porta	Fabris Giovanni		1.00	27.00
2 Ingresso	Michiali Francesco		0.70	18.90
3 "	Guarda Giacomo		0.40	10.80
4 alla Platea	Basso Figlio		0.40	10.80
5 alla Scena	Mirlasi Già Batta		0.50	13.50
6 al Loggione	Michiali Figlio		0.50	13.50
7 "	Ruggero		0.35	9.45
8 Agli scanni	Baffo Giovanni		0.40	10.80

9 "	Nalato Antonio		0.40	10.80
10 Alla Scala	Nalato Natale		0.40	10.80
11 allì Camerini	Nalato Pietro		0.20	5.40
12 Ballo	Bombardo Luigi		0.20	5.40
13 Allì corridoj	Nalato Angelo		0.40	10.80
Donna di Camera	Nalato Pasqua		0.40	10.80
1 Ballettinajo	Dalla Santa Angelo		0.70	18.90
2 "	Fabris Angelo		0.50	13.50
3 al Loggione	Bearzi Antonio		0.50	13.50
Venditore di Scanni	Friso Francesco		0.35	9.45
1 Bigonziere	Bamalo Antonio		1.00	27.00
2 "	De Sanzi Giuseppe		0.40	10.80
Direttore di Scena	Perretti		0.50	13.50
Capo Comparsa	Cosma Marco		0.40	10.80
Avvisatore	Franceschetti Marco		0.50	13.50
Custode	Nalato cesare		1.50	40.50
Servi di Scena	Cosma Marco		0.20	5.40
	Pompieri		0.82	22.14
	Affissioni Avvisi		0.25	6.75
Fornitore Mobili	Dalla Santa Giuseppe	4.00		108.00
Illuminazione	Maule Valentino e Beroni	53.45		1445.15
BANDA PER 24 RECITE			14.00	336.00

Archivio di Stato di Padova, Teatro Verdi, b. 86, cc. sciolte (materiali riguardanti la stagione dell'estate 1866: volantino pubblicitario)

Padova, Teatro Nuovo, gli artisti drammatici del R. Teatro de Fondo di Napoli, diretti da

ACHILLE MAJERONI

A tal uopo verranno rappresentate le migliori Produzioni e messi in scena con tutto il lustro possibile vari Capo-lavori, fra i quali:

FAUSTO

tragedia di Wolgango Goethe con cori e danze

DON GIOVANNI

dramma storico fantastico di Alessandro Dumas con cori e danze

Biblioteca Comunale di Cittadella, fondo d'archivio del Teatro Sociale di Cittadella, b. 3 (1858-1870), fasc. segnato "1868. Corrispondenze"

fasc. segnato "1868. Corrispondenze"

- telegramma alla Presidenza, datato 18/10/1868: "Floriano Bovi propongo brava compagnia con vaudeville che doveva venire Treviso domani viene capo Enrico stesso. [firma illeggibile]"
- foglio a stampa: personale della drammatica compagnia di prosa e canto Bovi Campeggi: con elenco delle "operette in prosa e musica", compreso *L'elisir d'amore*
- [verso la fine:] Venezia li 25 agosto 1868. / Intesi che quest'anno non vi sarà opera siché invece credo formerete compagnia di commedia. / Qui vi sarebbe Zoppetti e se mi deste commissione potrei parlarne, saprete per fama chi è Zoppetti dunque datemi istruzioni ch'io ne parlerò, per lui e per compagnia. / Potreste anche metter su un vaudeville scritto da me il quale è musicato e tutto, e sta presso di me e su questo potressimo andar d'accordo. / Insomma scrivetemi qualche cosa che

potremo far affari ed io mi adopererò per farvi far buona figura. / Vi prego dei miei saluti alla famiglia Moro se li vedete ed amici e credetemi / vostro aff. amico / Moro Ciprian

- pubblicità a stampa della compagnia Zoli per gli anni 1868-1870
- le cc. 2-5 dalla fine riguardano la compagnia di prosa e canto diretta da Giustiniano Mozzi: con elenco degli attori e delle operette in prosa e canto (i soliti titoli); pubblicità a stampa

Biblioteca Comunale di Cittadella, fondo d'archivio del Teatro Sociale di Cittadella, b. 3 (1858-1870), fasc. segnato "1868. Corrispondenze"

Venezia li 25 Agosto 1868,

Intesi che quest'anno non vi sarà opera sicchè invece credo formerete compagnia di commedia.

Qui vi sarebbe Zoppetti e se mi deste commissione potrei parlarne, saprete per fama chi è Zoppetti dunque istruzioni di ciò ne parlerò, per lui e per compagnia.

Potreste anche metter su un vaudeville scritto da me il quale è musicato e tutto, e stà presso di me e su questo potressimo andar d'accordo.

Insomma scrivetemi qualche cosa che potremo far affari ch'io mi adopererò per farvi far buona figura.

Vi prego dei miei saluti alla famiglia Loro se li vedete ed'amici e credetemi.

Il capo comico
[?]

Biblioteca Comunale di Cittadella, fondo d'archivio del Teatro Sociale di Cittadella, b. 3 (1858-1870), fasc. segnato "1868. Corrispondenze"

Spettabile Direzione del teatro di Cittadella

Trieste 21 aprile 1868

Ho l'onore di inviarle [...] elenco della mia compagnia di prosa e canto allo [scopo] di ottenere il teatro per [...] mese di ottobre. [...]

servo
Giustiniano Mozzi»

[volantino a stampa con elenco delle attrici e degli attori,] con repertorio di piacevolissime operette e parodie in prosa e Canto

- | | | |
|---------------------------------|-------------------------------|---------------------------------|
| - L'Elixir d'Amore | - Lo Scaramuccia | - Il Columella |
| - Il Barbiere di Siviglia | - La Cena Infernale | - La Mascherata |
| - La Pianella | - Don Cassiano | - Chi dura vince |
| - Crespino e la Comare (duetto) | - Il Turco in Italia (duetto) | - Eutichio e Sinforosa (duetto) |

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1872», carte sciolte

Carteggio della drammatica compagnia Nazionale di Alessandro Vaudagna

Verona, li 13 gennaio 1872
Spettabile Direzione teatrale
Castelfranco

Quando fosse tuttora libero d'impegni codesto loro Teatro o per la p.a v.a Quaresima o per la stagione di primavera, le offro la mia drammatica compagnia di cui accludo l'elenco.

Il ruolo delle mie produzioni è scelto e quasi tutto nuovo. Sono anche provveduto di graziosi vaudeville per variare i serali trattenimenti. Ho la maschera del Meneghino che piace a tutti i Teatri. Insomma la mia compagnia è completa in tutte le sue parti e qui a Verona incontra e sono contenti, per ciò [?] per una delle suddette stagioni, la più propizia per la popolazione. In conseguenza la più favorevole a' miei interessi.

Le accludo il F. B. per la risposta, di cui prego onorarmi, e con distinta stima devotissimo servitore

A. Vaudagna

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1873», carte sciolte

Regno d'Italia

Castelfranco questo giorno di venerdì 17 gennaio 1873

Autorizzata la Presidenza di questo Teatro Accademico in ordine alla deliberazione 13 dicembre 1872 n° 44 di accordare al capo-comico sig. Enrico Silvano il teatro per un corso di n° 20 rappresentazioni da darsi nella seconda metà del corr. Carnevale; la sottoscritta Presidenza deviene allo stesso impresario capo-comico sig Enrico Silvano alla stipulazione del presente contratto, che sebbene privato dovrà essere di pieno suo effetto.

1°. Il signor Silvano assume di dare un corso di rappresentazioni non minore di n° 20 in questo Teatro Accademico durante la seconda metà del corr. Carvevale, per cui lo stesso Impresario s'obbliga incominciare il suo corso col 25 gennaio.

2°. Il medesimo si obbliga di condurre alla piazza la compagnia tutta indicata nell'elenco trasmesso coll'accetta sua nota 3 Novembre ultimo scorso, il quale si unisce in all.° A al presente contratto che verrà munito della firma dei contraenti.

3°. Il sudd° capo-comico si obbliga di dare rappresentazioni tutte nuove per queste scene da scegliersi fra il catalogo pure trasmesso colla sua nota succitata il quale si unisce in all.° B a corredo del presente contratto.

4°. Sarà obbligo del capo-comico di riportare dall'Autorità politica il rispettivo assenso e di pagare all'ufficio del Registro la tassa governativa inerente al presente spettacolo.

5°. Sarà suo obbligo per tutto il corso delle recite di sostenere le spese serali per una conveniente illuminazione, come in appresso quelle per l'orchestra e degli'inservienti ascendenti in complesso per questi tre titoli ad It Lire [cifra mancante]. Tutte poi indiscriminatamente dovranno prelevarsi seralmente dalla cassa degli introiti a mezzo dell'Incaricato alla dispensa viglietti, a tale ufficio dalla Presidenza destinato.

6°. Quanto all'illuminazione della sala teatrale dovranno accendersi non meno di n° 28 macchine, i fanali esterni, l'atrio e gli [?] devono essere illuminati inalteratamente a seconda del numero che si trovano. L'orchestra ed il palcoscenico a norma del bisogno. Per l'apprestamento poi delle suddette macchine resta obbligato il capo-comico di valersi dell'opera dell'Incaricato teatrale e di convenire con esso per la spesa serale d'illuminazione.

7°. Il prezzo del viglietto serale non potrà oltrepassare i centesimi 50 e sarà in facoltà dell'Impresario di stabilire un abbonamento.

8°. A titolo di regalo la Presidenza si obbliga per parte della Società del teatro di corrispondere al sig. Enrico Silvano Lire 200,00 (duecento) in due eguali rate, la prima all'arrivo della compagnia alla piazza, e la seconda al termine delle rappresentazioni, intendendosi che con queste si farà fronte al caso a tutti quei disordini che per fatto della compagnia comica fossero stati inferiti al teatro e alle cose che in esso si contengono. Oltre al compenso sopraffissato restano a beneficio dell'Impresario n° 3 palchi in III ordine, disponibili le due logge laterali nelle quali non potranno vendersi più di n° 20 posti per cadauna ed al prezzo di centesimi 40, tutte le file di scanni in platea per i quali non potrà ripattare il compenso maggiore di c.mi 15 per scanno.

9°. A compimento delle suesposte condizioni dal signor E. Silvano accettate e per il caso specialmente che all'epoca stabilita non si recasse con tutta la compagnia alla Piazza, questi si obbliga formalmente di pagare subito alla Presidenza la multa di Lire 20,00 al domicilio della stessa con facoltà alla medesima di usare per costringerla se vi si rifiutasse tutti quei mezzi che crederà all'uopo più appropriati.

10°. Le spese del presente contratto saranno sostenute metà per parte.

Letto, confermato e sottoscritto.

Enrico Silvano
Germano Tescari

A. Tescari il Segretario

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

All'onorevole Presidenza del Teatro Sociale di Castelfranco
Si compiaccia cotesta onorevole Presidenza, ove lo credesse, di denominare i pezzi che verranno eseguiti dai distinti dilettanti della città, di stabilirgli sugli intervalli del programma qui inserto, e d'aggiungerci tutte le sagge sue deliberazioni pell'interesse dei beneficiati. Starò attendendo di ritorno il programma approvato, acché poter chiedere dall'autorità competente il suscritto permesso e poterlo dare alla stampa.

Anticipando fin d'ora i più [?] e sentiti ringraziamenti di [?] con tutta stima ed osservanza.

Padova 26 maggio 1874
Giuseppe di Gerstenbrand

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Pregiatissimo Signore,
Riscontro il pregevole di lei foglio in data del 5 corrente.
La mia compagnia è stata chiamata a Padova in occasione del Santo e della fiera, assicurata da una società di signori e agisce al teatro del Giardino. Io potrei venire dunque il Carnevale al loro teatro. Con ogni riguardo le faccio osservare che le stagioni invernali sono le risorse delle compagnie per cui, concludo, io non potrei venire in Castelfranco se non avessi almeno almeno [sic] assicurata la paga dei miei attori.
La mia compagnia mi costa centotrenta lire al giorno. Il mio trattenimento è variabilissimo ed è il seguente: commedie del migliore repertorio moderno, drammi, tragedie, farse brillanti e di più vaudevilles-operette cantati da tutta la compagnia.
La mia domanda si riferisce alla summenzionata somma giornalmente.
cogli incassi, depurate le spese, delle ultime stagioni di Carnevale e col regalo che destinerebbero in proporzione di ciò che io chiedo vedano se possano assicurarmi le centotrenta lire al giorno. In caso diverso; ora le SS.LL. Conoscono le mie pretese, mi facciano conoscere alla loro volta di qual somme, libera dalle spese del Teatro, potrebbero disporre per la mia compagnia.
Colla lusinga di avere il piacere e l'onore di servirli, in attenzione di gradito riscontro
Devotissimo Stefano Riolo, Padova, 12 Giugno 1874, Teatro del Giardino

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Padova, li 17 settembre 1874
In riscontro al pregevole foglio 14 corrente n. 38 di codesta spettabile Presidenza, lo scrivente è nella dispiacenza di non poter fornire i dettagli desiderati, dappoiché la compagnia Riolo, per voler di questa Società, non rappresentò nel teatro del Giardino che cose da poco, come ad esempio qualche farsa e vaudeville, non mai commedie o drammi ad eccezione di uno o due, e questi bene eseguiti.
Però di quanto fece detta compagnia sulle scene del teatro del Giardino il pubblico non ebbe motivo a lagnanze, e spesse volte anzi l'applaudì calorosamente
Di più non posso dire, certo è che allora la compagnia Riolo difettava di personale, ora si sarà aumentata accogliendo nel suo seno nuovi artisti.
Con distinta considerazione,
p. il Presidente
Sammartin, segretario

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Vicenza, li 27 Settembre 1874
Onorevole sig: L. C. Colonna! Castelfranco
Non avendo potuto avere l'onore di combinare il già inviatogli progetto pei motivi

espressimi dalla S. V. Ill.ma.

Terminando quest'oggi i miei impegni a Vicenza, ed avendo devisato di passare il mese di ottobre col dare dei concerti di canto e suono son la maggior parte dei miei artisti, per cui mi rivolgo alla S.V. Ill.ma per potere ottenere il teatro Sociale, per due o tre accademie, e di poter essere esonerato dalla spettabile Direzione dello spesato serale.

Dietro ad un riscontro della S.V. Ill.ma dalla quale vivo con la speranza che non verrà respinta a mia domanda dalla nobile Direzione, gliene invio i più sentiti ringraziamenti. In pari tempo chiederei alla S.V. Ill.ma se fosse bene il recarmi coi miei artisti subito ricevuto il riscontro, oppure all'epoca della fiera e dell'esposizione indicandomene i giorni.

In attesa di un pronto riscontro, ho l'onore di ripetermi della S.V. Ill.ma devotissimo servo Giovanni Volpini

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Treviso, li 15 Dicembre 1874

1. Con la presente privata scrittura, come se fosse fatta per mano di pubblico notajo, la spettabile Presidenza, unita la Società, sig.ri palchettisti, accorda il suo Teatro in Castelfranco, per la stagione del pr.mo Carnovale 1874. al sig. Michele Sivori capo comico unita la sua compagnia come da elenco stampato che tiene in mano l'onorevole Presidenza, e col repertorio da darci nel corrente Carnovale, che tiene nelle stesse mani, la spettabile Presidenza e Società unita.
2. Viene accordato il premio al capo comico sig. Michele Sivori per detta stagione di Carnovale Italiane £. [cifra mancante] con l'obbligo di dare non meno di recite n° [cifra mancante] e di dare ripasso per settimana.
3. Se dovesse non venire alla piazza di Castelfranco il sig.r M.e Sivori per il giorno non più tardi del 24 dicembre 1874 per andare in scena il detto con la prima recita, mancando a quanto viene stabilito, il capo comico sig: Michele Sivori pagherà alla spettabile Presidenza, e Società unita, la penale di Italiane £ 1000 mille.
4. Il capo comico sig.r M.e Sivori pagherà le spese serali, orchestra, servienti, illuminazione a petrolio, candelle per li camerini, la stampa quando il capo comico volesse far stampare questa resta a suo carico.
5. La Tassa [?] di apertura resta a carico.
6. Resta tutto ciò quanto iscritto convenuto e stabilito le parti si firmano

La Presidenza

Conte Leandro Colonna

D:co Tescari

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Triplice compagnia di ballo, opera e prosa
diretta da Eugenio Rossi Mario
anno 6° dell'impresa

Padova il 5 maggio 1874

Onorevole Presidenza!

Il sud.° impresario sig. Eugenio Rossi-Mario, che calcolo aver già combinato per Este pella stagione della fiera di settembre col suo spettacolo d'opera buffa e ballo, mi dà incarico

proverdergli un buon teatro pel mese di agosto, pel quale gli viene offerto quello di [?]Corfù, le di cui condizioni non trova di troppa sua soddisfazione.

Azzardo quindi proporre a codesta onorevole Presidenza il sud.° spettacolo per un corso di recite che da essa mi verrebbe indicato, nel mese di agosto con due opere e due balli da scieglersi dai repertori qui retro indicati; avvertendo che viene ommessa affatto la prosa, non volendosene l'impresario sud.° più occupare di essa e di cui anzi sciolse la compagnia.

[...]

[firmato:] L. Bressan

[Segue, alle pp. successive, un elenco del personale artistico di canto (con repertorio: *Le precauzioni* di Petrella, *Scaramuccia* di Ricci, *Linda di Chamouny* di Donizetti, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *il matrimonio segreto* di Cimarosa), un elenco del personale artistico del corpo di ballo (con elenco di repertorio), e un elenco del personale artistico della drammatica compagnia.]

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Castelfranco Veneto 17 Febbraio 1874

Nota di spese serali ed altro convenute e pagate dalla presidenza per credito dell'impresario Rossi-Mario Eugenio per lo spettacolo di Carnevale dato nelle sere 12,13,14,15,16,17 febbraio

Febbraio 1874	Orchestra	Coristi	Illuminazione	Servitori	Tipografia	Totale
12	£ 22.00		£ 28.00	£ 11.00	£ 10.00	
13	£ 22.00	£ 10.00	£ 28.00	£ 11.00	£ 4.00	
14	£ 22.00	£ 10.00	£ 28.00	£ 11.00		
15	£ 22.00	£ 10.00	£ 28.00	£ 11.00	£ 1.00	
16	£ 22.00		£ 28.00	£ 11.00		
17	£ 22.00		£ 28.00	£ 11.00		
	£ 132.00	£ 30.00	£ 168.00	£ 66.00	£ 15.00	£ 414.00

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 10, «cartella 1874», carte sciolte

Personale artistico della
DUPLICE COMPAGNIA NAZIONALE
 di prosa e vaudevilles
 condotta e diretta dall'artista
Alessandro Vaudagna
 Per gli anni 1875-76-77

Nota di alcune produzioni di cui è arricchito il Repertorio.

Verità (*Torelli*) - Legge del cuore - Passo falso - La Dote (*Dominici*) - Amore - Alderi a Roma (*Vitaliani*) - Falconiere - Celeste - Perché al cavallo gli si guarda in bocca - Giorgio Gandi (*Marenco*) - Amore senza stima - Donna e lo Scettico (*Ferrari*) - Fernanda (*Saribus*) Raffaello (*Barattani*) - Faust (*Gounod*) - 2 Cristofori Colombi - Roma e Parigi - La forza del destino - Roma e Torino - Fuochi di Paglia - Cuore Morto - Uccelli di rapina - Luisa Miller (*Schiller*) Dalila - Matrimonio sotto la Repubblica - La Birraia - Gloria di lavoro - Il Proscritto - Figlia unica - Giulietta e Romeo - La Cisterna murata - Il Vetturale del Moncenisio - La giustizia di Dio - L'Attrice Ebraica - Michele Perin - Virginia - Fioraia di Firenze - Libro dei Ricordi - Signora delle Camelie - Statua di carne - Matrimonio impossibile - Donna romantica - La famiglia Ebraica - La Trovatella - Luisa Sanfelice - Sedan - Don Carlos - Susanna - Tecla - Lapidario - Ciò che piace alle donne - Massimiliano I. - Tiranni domestici - Cause ed effetti - Nerone - Duello - La piazzuola Serafina Devota - Giorgio Gandi - Carmela - Visita di Nozze - L'Africana - Il Discolo - L'Agnese - I pezzenti - Arnondo - Adalberto (*Ferrari*).

Miranola 1875 — Tip. Caprelli.

In repertorio: «Faust (Gounod), [...] La forza del destino, [...] Luisa Miller (Schiller)»

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1879», carte sciolte

Spettabile Presidente
 Sig. Aleandro Colonna

Padova 29/9 79

Il sottoscritto prega la S.V. a volerle saper dire se volendo fare due recite al Teatro Sociale di Castelfranco con la compagnia drammatica di Padova si potesse avere il teatro gratis compreso il servizio teatrale e l'orchestra. a tal' uopo l'introito prelevato le spese andrebbe a beneficio di quell'istituto che Ella credesse più opportuno. Facilissimamente negli intermezzi si potrebbe dare qualche pezzo di canto con accompagnamento di piano. Ove ella non credesse lontana la mia proposta la pregherei volermi saper dire quanti palchi vi sono a disposizione quante persone contengano il teatro e quale è il prezzo del viglietto onde sapere se si può far fronte alle spese tutte non essendo piccolo il numero del personale addetto a tali trattenimenti nella lusinga di un suo pregiato e pronto riscontro ho l'onore di protestarmi devoto servo

Luigi Toniolo recapito
 caffè Stati Uniti
 Padova

P.S. Se la retro mia proposta non le andasse secondo la sua intenzione e se ella accettasse più volentieri il pensare tutte le spese di questa compagnia dal canto

mio rinuncierei a tutto l'introito delle due sere levandomi con ciò da ogni responsabilità lasciando alla Presidenza il pensiero di tutte le spese e questo per noi sarebbe più confacente.

Con tutta stima
L.Toniolo

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1879», carte sciolte

Onorevole Direzione Teatro.

Qualora il teatro fosse libero per la seconda metà di Carnevale, andando in scena o coi ultimi di questo mese o col 1° di febbraio, sono pronto ad accettare certo di essere il preferito ricordandomi le ultime parole che la S.V. disse nel suo studio prima di partire. La compagnia è ricordata bene perché essendosi sciolta una buona compagnia comica, scritturai un distinto primo attore, una seconda donna bella e brava e qualche attore, lasciando libero qualche altro attore che a me non soddisfaceva.

[segue elenco dei titoli in repertorio]

Se desiderano anche il canto potrò dare due nuovi vaudeville in prosa e musica.

Farà cosa graditissima rispondermi subito e dirmi il regalo che darebbe.

Auguro un felice nuovo anno a tutta la nobile Direzione teatrale mentre mi dico

vostro servo
Luigi Codognola
capo comico

Pallanza, Lago Maggiore,
3 gennaio 1879

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1879», carte sciolte

Sacile 1879

Onorevole Signore,

Nello scorso settembre ebbi l'onore di allocarmi seco lei alla farmacia in piazza declinandole domanda per la gentile concessione in allora di codesto teatro. Ella mi [?] l'imminente andata in scena dell'opera e delle prove imminenti che stavano per cominciare. Replicai e [?] per cotesto carnevale ma non potè risolvermi in questa stante la incertezza che fosse per aprirsi per detta stagione.

Si compiacque accennarmi che la quaresima sarebbe la più opportuna e mediante di Vaudevilles che le [?] di cui era fornita la compagnia mi [?] buona riuscita.

Eccomi pertanto a rinnovarle la proposta per la ventura quaresima a tenere di quanto mi esponeva con tanta bontà e squisita compitezza.

La compagnia trovasi in brillante posizione [...]

Capacità artistica, lusso di vestiario, e scelto repertorio ecco di quanto posso assicurarla.

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1879», carte sciolte

Onorevole direzione

Teatro di Castelfranco Veneto

Il sottoscritto segretario della compagnia Piemontese prega la sullodata direzione a concedere il suo teatro per otto o dieci rappresentazioni. La novità e la naturalezza delle commedie fanno sperare al sottoscritto un buon esito per parte della popolazione di Castelfranco.

Certo di essere onorato di una risposta affermativa ringraziandola [?]

Berlenda Domenico

P.S: In caso di bisogno si faranno pure due vaudevilles

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

CastelBolognese li 13 ottobre 1880

Onorevole sig: Presidente.

Il sottoscritto, incoraggiato dalla lieta accoglienza che la S.V. Illustrissima e colta popolazione suole accordare agli artisti drammatici, si fa un dovere di chiedere l'uso di codesto teatro per la prossima stagione di autunno o Carnevale, allo scopo di dare [?] compagnia un corso di rappresentazioni di prosa, vaudevilles e passi ballabili. Fornito di scelto repertorio delle migliori produzioni del giorno, de' nostri moderni autori, nonché di vari vaudevilles e moltissimi pezzi [?] nonché canzonette francesi, spera che la S.V. Illustrissima vorrà prendere in considerazione la sua domanda e onorarlo di pronto riscontro.

Con stima distinta
Alessandro Vaudagna

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Venezia li 30 dicembre

Preg. Sigg.

Riscontratemi lei fedele per la prossima stagione di quaresima accordare alla compagnia di prosa, operetta e balli di cui sono il segretario, il vostro Sociale a patto però che date alla suddetta compagnia L 300 trecento di dote che vi sarebbero rimborsate ad un tanto sugli incassi serali. De far fronte alle prime spese, vale a dire, spedizioni bagagli ecc. ecc. Vi accludo qui entro l'elenco artistico, nonché il programma degli spettacoli che si darebbero in detta stagione.

Attendendo un pronto riscontro ho l'onore segnarmi con tutta stima.

Devotissimo
Pio Giuseppe Ricci

Caffè Roma S. Marco – Frezzeria – Venezia

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Onorevole direzione teatrale

Treviso, 24/8/80

Ò l'onore di domandare per 20 recite nel mese di ottobre cominciando dal 1° il teatro onde darvi un corso regolare delle ultime novità del teatro italiano e mi obbligo di dare le seguenti novità

Giovine ufficiale – Ferrari
Frine – Castelvecchi
Conte Rosso - Giacosa
Causa celebre – [?]
Per vendetta – Ferrari
Daniele Rochat – Sardone
Fourchampault – Auger
Contessa [?] – [?]

Sposa di Meneclé – Cavalotti
Cecilia – Capsa

Scherzi musicali
La franceschina – La Corda Sensibile

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

All'onorevole Direzione teatrale di Castelfranco Veneto

Sono in possesso della [?] sua cartolina in risposta spedita ad altra mia speditagli da Seregno.

Abbenché io non faccia pompa di artisti di canto specialmente scritturati per i vaudevilles promessi pure oso garantire cotesta egregia direzione poter eseguirli avendo in compagnia artisti che oltre al merito della drammatica, uniscono pure buona voce, e cognizioni musicali. Non sarebbe mia usanza di basarmi sulla musica, ma bensì sul buon repertorio moderno italiano e francese pure in questa circostanza derogo dalle mie consuetudini e mi applicherò assiduamente anche alla musica, onde appagare e giuste esigenze di cotesto pubblico e onorevole Direzione.

Tre sono i vaudevilles affiatatissimi che tengo in repertorio: più diversi pezzi staccati, cioè duetti, terzetti e pezzi a solo: parodia *Ballo in maschera*, parodia *Trovatore*, e altre diverse che lungo sarebbe enumerarle.

Può dunque di leggieri giudicare codesto repertorio cotesta egregia Direzione che oltre ad un buon repertorio del quale qui glie ne accludo una copia in unione all'elenco artistico, la mia compagnia se non è del tutto cantante è però buona drammatica e passabile cantante, e tale da meritarsi più una preferenza per accordargli la chiesta stagione, e della quale con la presente gli faccio nuova e formale domanda.

Non dubito punto di esito felice a questa mia domanda garantendo codesta egregia Direzione e [?] che nulla avrà a rimproverargli per la scelta fatta nè per l'abilità né per la moralità artistica della quale potranno assumere informazioni da questa direzione teatrale e autorità locale.

In attesa pertanto di riscontro adesivo, che spero tale, ho l'onore di dichiararmi

Devotissimo
Giuseppe Dovis
Capocomico

Palazzo sull'Oglio 19.10.80

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Onorevole Presidenza

La mia compagnia di prosa e canto da Trieste, ove mi trovavo a ventinove, fu chiamata da codesta onorevole presidenza del Teatro Sociale a dare 24 recite dando un bellissimo regalo oltre di [?] buona piazza in questa stagione. Vengo in oggi a sentire avendo compagnia tutta nuova e nuovi vaudevilles in prosa e musica, se mi accorda il teatro nella seconda metà di Carnevale. Prego sapermi dire il regalo che darebbe e a quanto sono in oggi le spese serali. L'Onorevole presidenza è a giorno come la mia compagnia è stata bene accolta dal colto e gentile pubblico di Castelfranco 3 anni orsono in una quaresima e come furono applaudite le operette.

Spero dunque di essere il preferito avendo uno spettacolo che ama tanto il pubblico. Prego della gentilezza di sollecito riscontro mentre mi dico

Suo devoto
Luigi Codognola
capo comico

Spilimbergo nel Friul
Li 17 settembre 1880

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di
Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Onorevole Presidenza!

[?] ancora facendo domanda del teatro per venire nella seconda metà del prossimo Carnevale. Io tengo buon assieme di compagnia e due grandi operette una in due atti e una in tre – *Crispino e la comare* – e *Il menestrello* che sono stupende. Sicuro di essere il preferito attendo favorevole riscontro mentre mi dico

Suo devoto
Luigi Codognola
capo comico

Spilimbergo nel Friuli
Li 18 ottobre 1880

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di
Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Ostiglia 18 ottobre 1880

Non vedendo alcuna risposta alla mia domanda in data 8 corrente affretto quest'altra mia domanda per essere favorito da questa onorevole presidenza, onde sopra accordarmi il teatro per 25 rappresentazioni nella seconda metà di Carnevale 1881 domandando a titolo di regalo L 900 (novecento) obbligandomi a pagare tutte le spese ordinarie e straordinarie che occorrono al buon andamento dello spettacolo, e queste divise in rate a suo piacimento non avendo alcun bisogno per far fronte sia alle spese di compagnia che di viaggio la medesima pagata anticipatamente.

Mi obbligo altresì in caso che il pubblico non abbia a comprendere bene le commedie in dialetto, ciò che è improbabile essendo conosciuto benissimo e prova ne sia che a Trieste, Venezia, Verona e altre città [?] immediatamente tal genere affatto nuovo e divertente di rappresentare qualche commedia in italiano, essendo il repertorio abbastanza fornito. Per le informazioni possono rivolgersi a Mantova, Cremona, Ostiglia.

Persuasato che vorrà questa onorevole presidenza prendere in considerazione tal mia domanda anticipo i più vivi ringraziamenti, e mi credo suo obbligatissimo

Caravati Ferdinando
capocomico

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di
Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Vicenza 17 Novembre 1880

Onorevole Presidenza teatrale Castelfranco

In occasione delle feste che mi fanno pel monumento al Gran Re, non posso venire questo venerdì a dare la recita che promisi però venerdì venturo senza alcun fallo la compagnia verrà al teatro di Castelfranco a dare la recita stabilita. Anzi sarà facile che tutti i componenti l'orchestra di qui verranno unitamente, e ciò per non perder tempo alle prove d'orchestra; basta che codesta onorevole presidenza faccia metter il pianoforte in orchestra e il contrabbasso per non portarlo con noi.

A giorni spedirò i manifesti onde dare pubblicità.

Le accludo una copia del coro scritto espressamente dal nostro maestro ed eseguito dai coristi di qui nella sera di giovedì 18 col teatro illuminato a giorno.

Salutando con distinta stima ho l'onore di dirmi suo obbedientissimo

Caravati Ferdinando
capocomico

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Vicenza 24 Novembre 1880

Onorevole sig. conte Colonna
Castelfranco

Dietro sua gentile intelligenza, la prevengo che ieri ho scritto al signor maestro Serato onde trovi i professori che occorrono per venerdì e dove lo avverto che giovedì mattina alle ore 10 arriverà il nostro maestro della compagnia per le prove del vaudeville. Questa mattina ho spedito al di lei indirizzo gli avvisi per farli esporre in tempo dagli avvisatori.

Venerdì alle ore 4 pom arriverò colla compagnia, sempre però che il tempo non sia troppo cattivo.

Mi affido in Lei essendo così gentile, acciò tutto proceda col massimo ordine.

Nella speranza di riverirlo di presenza ho l'onore di dirmi

Suo devotissimo
Caravati Ferdinando
capocomico

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Vicenza 24 novembre 1880

Pregiatissimo signor Conte

Il latore della presente è il sig. Martinenghi maestro d'orchestra della compagnia che viene espressamente come le scrissi per concertare l'orchestra pel vaudeville.

Spero che nessuna difficoltà insorga onde lo spettacolo possa soffrir danno.

Con distinta stima
Suo devotissimo
Caravati Ferdinando

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Drammatica compagnia Toscana degli artisti O. Scerno e O. Grossi
Direttore: Oreste Scerno

Vasto repertorio drammatico (tragedie e commedie)

Molte farse nuovissime, commedie e farse, parodie musicali, vaudevilles, come esempio: *Francesca da ridere, Otello, I salami di Marcone, Due donne al monte di pietà, Mezz'ora di regno, Gli studenti, La pianella, I pagliacci, Il mercato di Malmantile, L'eredità di un milione, Columella, Dulcamara, Il campanello dello speciale, I due ciabattini.*

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1881», carte sciolte

Onorevole Presidenza

Desidera avere un bel trattamento per la vostra Quaresima? Dal manifesto qui unito vedrà più chiaramente. In ogni modo l'onorevole presidenza mi conosce e sa benissimo che è il divertimento che piace a Castelfranco, artisti buoni parimenti più la prosa parimenti più il canto e roba nuova. La compagnia è formata di un numero giusto e non numeroso. Pochi buoni che molti e cattivi. Spero che verrà accettata la mia domanda mentre con tutto rispetto mi dico

Suo devoto
Luigi Codognola
capo comico

Baje-Istria

Li 19 dicembre 1881

Avrei piacere di venire a Castelfranco la Quaresima avendo la primavera da quelle parti. Qui fui chiamato a fare l'apertura di questo nuovo teatro.

[manifesto allegato]:

Teatro Sociale di Pisino
avviso
La compagnia di prosa e canto
diretta dall'attore
Luigi Codognola
darà un corso di recite, alternando la prosa con canto, dando
OPERETTE-VAUDEVILLES-PARODIE
Inoltre
ARIE-ROMANZE-CAVATINE-DUETTI

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Onorevole Presidenza

Sarei bramoso venire ancora una colta al Teatro Sociale di Castelfranco col mio duplice trattenimento di prosa e canto che tanto piace al colto e gentile pubblico. Tengo nuove operette e nuove produzioni ed un assieme di compagnia molto buono.

Chieggo dunque il teatro per il Carnevale, seconda metà attendo favorevole riscontro mentre mi dico.

Suo devoto
Luigi Codognola
Capo comico

Bivignano

Provincia di Udine

Sono stato chiamato per dare 14 recite da una società di signori desiderosi di avere il mio trattenimento.

Li 8 settembre 1881

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1880», carte sciolte

Castelfranco veneto a dì 14/2 881

Onorevole presidenza del Teatro Accademico di Castelfranco

Sono in possesso del gradito foglio portante il n° 3 inviatomi da codesta onorevole Presidenza il giorno 12 mese in corso a riscontro dell'ultima mia.

La sullodata rispettabile Presidenza [?] in massima a quanto mi permisi esporle però ardirò farle un'osservazione ed è che essa si ripromette di suffragarmi alla chiusa delle mie rappresentazioni qual'ora gli incassi non corrispondessero alla mia aspettativa. Faccio riflettere che con l'ultimo giorno di Carnevale [?] il mio impegno cogli artisti componenti la mia compagnia e quindi sono obbligato [?] le singole partite; amerei quindi sapere, non in astratto ma in concreto quale sia il maggior compensa che mi si destina da questa onorevole presidenza. Prego di intendere però che non è già per diffidenza che io muovo maggiori schiarimenti ma bensì per entrare i qui pro quo che potrebbero insorgere alla fine del nostro contratto.

Dal canto mio poi mi riprometto di ottemperare a quanto mi venne, se non ingiunto, almeno suggerito, onde migliore ara le sorti del teatro, di alternare cioè le mie rappresentazioni con qualche recita in lingua Italiana. Arduo è il compito che mi assumo perché i miei artisti ed il mio repertorio appartengono al teatro Milanese quindi ignoro quale accoglienza farà il pubblico. Tuttavia strenuamente ci presteremo onde soddisfare il repertorio delle SS. VV. Illustrissime.

Supplico di condonarmi se mi permisi invocare schiarimenti maggiori, ma un povero Capocomico che come me alla fine del serale trattenimento verifica al bigoncio[?] 30 o 40 biglietti, e che quotidianamente deve pagare i suoi artisti, ha il dovere di seriamente pensarci, onde evitare che il serpe della sfiducia non si faccia strada nell'animo de' suoi artisti, perché allora al dovere subentrerebbe la svogliatezza e questa sarebbe dannosa per tutti ma segnatamente per la cassetta del... capo-comico. Quindi ripeterò le ultime parole del grande legislatore: in manus tuas Domine, cosnonendo spiritum meum.

Rinnovo le mie scuse, e pregando di gentile responso sommessamente umilio i miei convenevoli, ripetendomi di codesta onorevole Presidenza

Devoto servo
Ferdinando Caravati
capo-Comico

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1886», carte sciolte

ELENCO DELLA COMPAGNIA
D'OPERETTE E PROSA E MASCHERA MILANESE (MENEHINO)
DIRETTA E AMMINISTRATA
DA EMILIO BENNATI

ATTRICI		ATTORI	
Albina Bisi		Emilio Benati	
Emma Bisi	Elvira briccafiori	Odoardo Grossi	Pietro Sfriso
Giovannina Grossi	Adele Grossi	Leonildo Seno	Alberto Morelli
Bosmunda seno	Clotilde Morandi	Luigi Guarnieri	Alfredo Scarselli
Eemma Gasperini	Giulia Fortuna	Giuseppe Allegrìa	Luigi Bisi
Ienny Salvatelli	Giuditta Sfriso	Adolfo Bisi	Algelo Briccafiori
Amalia De-Marchis	Eugenia Dreoni	Vincenzo Dreoni	Ernesto Girola

MASCHERA DEL MENEGHINO

Ernesto Girola

parti ingenue

Carlino Salvatelli - Luigia Dreoni

ATTRICI E ATTORI DI CANTO

(primo soprano)	(secondo soprano)	(contralto)
Amalia De Marchis		lenny Salvatelli
	Clotilde Morandi	

Baritono Buffo Comico

Carlo Dreoni

(primo tenore)	(secondo tenore)	Numero 10
Luigi Guarnieri		coristi e corsite
	Grossi Odoardo	

Maestro concertatore e direttore

Pietro Sfriso

Biblioteca Comunale di Castelfranco Veneto, fondo d'archivio del Teatro Accademico di Castelfranco Veneto, b. 11, «cartella 1886», carte sciolte

DRAMMATICA COMPAGNIA DI PROSA E CANTO

CORSINI-FLECCHIA

DIRETTA DALL'ARTISTA

LODOVICO CORSINI

PERSONALE ARTISTICO

ATTRICI

Adelina Rossi

Elvira Michelagnoli	Luara Gori
Enrichetta Corilli	Ernesta Vermont
Giulia Del Vitto	Teodolina Rossi
Teresa Flecchia	Eugenio Martinese

ATTORI

Pietro Flecchia

Enrico Righi	Ampelio Bursi
Alfredo Mancini	Giovanni Loeschi
Stefano Pietriboni	Achille Del Vitto
Alfonso Dellarovere	Vincenzo Rossi

MASCHERA DELLO STENTERELLO

Lodovico Corsini

Marietta Michelagnoli

Parti ingenue

ARTISTI DI CANTO

Giulia Mancini (prima donna soprano)	Luigi Mancini (tenore)	Lodovico Corsini (buffo comico)
Laura Gori	Gino Dani	Ampelio Bursi
Ernesta Vermont	Alfonso Dellarovere	Giovanni Loeschi
Elvira Michelagnoli		
Teresa Flecchia		

BIBLIOGRAFIA

WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti, le opere*, Torino, EDT Musica, 1987.

FRANCESCO BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, Bologna, Forni, 1798.

LORENZO BIANCONI, *Premessa* in *La drammaturgia musicale*, a c. dello stesso, Bologna, Il Mulino 1986, p. 56.

Teatro Malibran: Venezia a San Giovanni Grisostomo, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001.

ANNALISA BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, in *Gioacchino Rossini 1792-1992, il teatro e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini Pesaro, 1992, pp. 265-285

DANIEL BRANDENBURG, *Le farse di Domenico Cimarosa*, in *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi Roma 21-22 ottobre 1991*, a cura di Annalisa Bini, Roma, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp.119-128.

BRUNO BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo 19*, Padova, Libreria A. Draghi, 1921.

DAVID BRYANT, *La consuetudine della musica nel teatro in prosa. Saggi goldoniani e di ricezione goldoniana nell'Otto-Novecento*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di Giulietta Bazoli e Maria Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 309-321.

GIUSEPPE CARPANI, *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, Minerva, 1824.

LUCIE COMPARINI, *Le vicende della "parvenue" a teatro, tra romanzo e libretto*, 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.

MARCELO CONATI, *L'avvento del baritono: profilo di Giorgio Ronconi* in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del convegno internazionale di studio 1992*, Bergamo, comune di Bergamo 1992, pp. 281-301.

ISABELLA DAVANZO, *Le tre Terese. La farsa veneziana agli albori dell'ottocento*, tesi di laurea in Drammaturgia musicale, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1997-'98.

TED EMERY, *La riforma goldoniana tra commedie e libretti; la "riscrittura" de La Gastalda*, 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. 262-269.

PAOLO FABBRI, *Gli esordi di Pavesi a Venezia*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna Venezia 10-12 aprile 1997*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 541-556.

DANIELA GOLDIN FOLENA, *Teatro e melodramma nei libretti goldoniani*, 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. 249-560.

CARLO GOLDONI, *Tutte le opere*, 14 voll., a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1955-1969.

The New grove Dictionary of Opera, 4 voll., London-New York Macmillan Press Limited – Grove Dictionaries Inc., 1992.

CRISTINA JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le lettere, 2002.

THOMAS G. KAUFMAN, *Giorgio Ronconi*, in «Donizetti Society Journal», V (1984), pp. 169–206.

FABIANA LICCIARDI, *Di alcune compagnie di attori-cantanti fra prosa e lirica nel secondo '700*, 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. 307-321.

NICOLA MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.

MARCO MARICA, *La produzione librettistica di Giuseppe Maria Foppa a Venezia tra la fine della Repubblica e la Restaurazione*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna Venezia 10-12 aprile 1997*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 351-410.

CLAUDIO MELDOLESI E FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Esordi operistici di Gaetano Rossi: i numeri introduttivi nella produzione 1798-17822*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna Venezia 10-12 aprile 1997*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 255-298.

GIOVANNI MORELLI, *L'opera in I luoghi della memoria. Simboli e miri dell'Italia unita* a cura di Mario Isnenghi, Roma-Bari, Laterza 1996, pp. 43-115.

I vicini di Mozart, II, La farsa musicale veneziana (1750-1810), a cura di Maria Teresa Muraro, David Bryant, Firenze, Olschki, 1989.

ILARIA NARICI, *Il campanello: genesi e storia di una farsa napoletana*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del convegno internazionale di studio: Bergamo 17-20 settembre 1992*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993, pp.93-107.

FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene ed intermezzi)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVII, 1982, pp.240-284.

FRANCESCO REGLI , *Dizionario Biografico*, Torino, Dalmazzo, 1860.

CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano 1841.

CARLO ROSPIGLIOSI, *Notizie dei maestri ed artisti pistoiesi*, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1878.

FRANCO ROSSI, *Venezia 1795-1802, la cronologia degli spettacoli e il "Giornale dei Teatri"*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2002.

EMILIO SALA, *I due prigionieri ossia una burla fortunata del genere «à sauvetage»*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna Venezia 10-12 aprile 1997*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 201-214

CALUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994.

CARLOTTA SORBA, *Teatri, L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il mulino, 2001.

Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796-1801.

Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli, 2 voll, a cura di Roberto Verti, Fondazione Rossini, Pesaro 1996.

TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani nel 1700*, Bologna, A. Forni, 1978.